

Ensayo y Estética: el paradigma de modernismo.

Javier Blasco

Universidad de Valladolid

En mi interpretación del pasado fin de siglo, modernismo y noventayocho son, exactamente, la misma cosa. La existencia de dos nombres para llamar a una misma cosa, que va contra el principio fundamental de la economía lingüística, remite a algo más que a una cuestión terminológica: encubre la falsificación de un período de nuestra literatura por parte de ciertos historiadores..

Como consecuencia de lo que acabo de afirmar, el paradigma del ensayo modernista y el paradigma del ensayo noventayochista no puede ser en modo alguno diferente; o, dicho de otro modo, modernismo y noventayochismo no pueden ofrecer sino un mismo paradigma, porque en esencia son una misma cosa. Si en mi intervención no hago referencia a las preocupaciones regeneracionistas o existencialistas, ello se debe – sólo– al hecho de que el curso dedica una lección completa al ensayismo unamuniano, donde dichas preocupaciones ocupan un lugar central en títulos como *En torno al casticismo* (1895). Pero quiero advertir, desde este mismo momento, que tales preocupaciones (aunque yo ahora las ignore, por la razón que acabo de esgrimir) son también centrales en los autores de que me voy a ocupar.

1. Consideraciones generales sobre el ensayismo finisecular.

Modernismo es la cultura (pintura, música, arquitectura, moda, etc.) que, hacia 1900, en los años inmediatos al cambio de siglo, da expresión a todas las expectativas que la modernidad científica y tecnológica despierta y, a la vez, a todos los temores que se derivan del derrumbamiento de los valores y creencias tradicionales que esa misma modernidad provoca. Es la cultura que da cuenta de la crisis en la que entra el pensamiento positivista derivado de la ilustración, cuando la ciencia y el industrialismo, en tanto en cuanto expresión de dicho pensamiento, se manifiestan incapaces de responder a la cuestiones últimas, de ofrecer valores sólidos sobre los que edificar la vida.

El rasgo más relevante de esta cultura en crisis no es otro que la sublevación de la sentimentalidad contra la hipertrofia del intelectualismo imperante. Es la cultura de aquellos que, después de haberse saciado con el fruto del árbol de la ciencia, añoran la sombra maternal, cobijadora, del árbol e la vida; de aquellos que –por decirlo con palabras de Azorín– hastiados de representar el papel de hombre-reflexión, que la cultura derivada de los ideales de la ilustración ha impuesto, añoran el hombre-voluntad, que la educación se ha encargado de ir matando. El editorial que, a modo de programa, con el título “A la juventud intelectual”, escribe Pío Baroja para presentar la *Revista nueva*, es muy elocuente:

No dejéis que os arrebaten las ilusiones y la Fe. Apartaos de las momias petrificadas, que se mofan del sentimiento porque no tienen corazón; su irónica sonrisa parece una mueca; reíos de su frialdad mortificante: no lloran porque no tienen lágrimas, no gritan porque no tienen pulmones y no se apasionan porque no tienen alma.

Apasionaos, llorad, reíd; la vida es más dulce cuanto es más intensa la pasión... [*Revista nueva*, 1 (1899)]

En el marco de la crisis a que nos refeimos, el fin de siglo resulta ser una época extraordinariamente propicia para el ensayismo en cuanto forma de pensamiento que se sustenta sobre la confrontación de las ideas con los materiales de la propia experiencia. El ensayo se convierte en una moda en el fin de siglo y a ello contribuye decisivamente, no solo la necesidad de reflexión que se deduce y que se deriva de la misma crisis cultural, sino también los radicales cambios –sociológicos y tecnológicos– que, en este momento, conoce la institución literaria. Me refiero, por ejemplo, al auge del periodismo con todo lo que ello conlleva; me refiero también a la influencia sobre la escritura de ciertos avances técnicos con que la modernidad se ofrece a los ojos de los hombres del fin de siglo (avances en el mundo de la imprenta, en el de la fotografía, en el de los medios de locomoción y de comunicación, etc.); y, finalmente, me refiero a la ampliación de horizontes (culturales, ideológicos, pero también físicos) que trae consigo la modernidad.

La infinitud de cambios, que se producen en el fin de siglo en el marco de estas coordinadas, alteran las condiciones de percepción de escritor (afectan al punto de vista y a la perspectiva), transforman la idea misma de realidad y suscitan, en natural consecuencia, la aparición de nuevas técnicas de escritura. El auge que adquieren en el fin de siglo ciertos géneros (los libros de viajes, las crónicas, los libros de memorias) y

determinadas formas de escritura (el fragmentarismo frente a la voluntad de sistema, la sugerencia frente a la definición, el interés por el matiz, etc.) favorecen el desarrollo de un género que, desde su origen, gravita en torno al yo; se presta a la meditación errática; es fragmentario por naturaleza; y rechaza, casi por definición, cualquier pretensión de agotar o cerrar un tema.

En efecto, el ensayo –como forma de discurso– quiere dar cuenta del pensamiento en el momento de su gestación, antes de que definiciones, fórmulas o sistemas, lo petrifiquen. Tiende a lo conversacional. Es antidogmático. La definición de Ortega resultaría plenamente acertada, si a su afirmación de que el ensayo “es un discurso científico sin pruebas”, añadiese: “... y sin pretensión alguna de sistema”. En el ensayo, la libertad de organización y de discurso caracteriza un modo de pensamiento que tiene su principal soporte en la experiencia personal del emisor. No tiene por objeto ofrecer la verdad, sino el proceso de búsqueda de la verdad. Por eso el ensayo retrata al sujeto de la enunciación inmerso en una divagación, en una meditación, de la que van surgiendo las ideas: en otras palabras, el ensayo es una forma de discurso en la que lo que se nos ofrece el mismo yo (sujeto de la enunciación) en el momento en que experiencia está en proceso de convertirse en ideas. Por eso la luz que el ensayo proyecta a la vez que ilumina una parcela de la realidad da forma al yo de cuya existencia esa realidad se nutre.

Si se trata de buscar alguna característica propia para el ensayismo de tema estético, yo señalaría como tal el cauce formal preferido por el mismo: el prólogo o la reseña crítica. Aunque no todo prólogo ni toda reseña crítica alcancen la condición de ensayo, son ciertamente frecuentes aquellos que acogen una reflexión teórica muy precisamente arraigada en la experiencia del yo como lector; o, en todo caso, en la confrontación de la experiencia de lector con la propia experiencia de creador. Sirva un ejemplo: José Martí, en un ensayo al que luego me referiré de modo más pormenorizado, afirma de Pérez Bonalde: “Pérez Bonalde ama su lengua, y la acaricia, y la castiga”, y a continuación añade desde la propia experiencia escritor: “no hay placer como este de saber de dónde viene cada palabra que se usa, y cuánto alcanza. Siente uno, luego de escribir, orgullo de escritor y de pintor...”¹. Casos hay en los que el discurso teórico se confunde con una especie de autorretrato:

¹ . José Martí, “Prólogo” a Juan Antonio Pérez Bonalde, *Al Niágara*, Nueva York, 1882. Cfr. Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 43.

En verdad, –escribe Darío en un texto que puede considerarse fuente del retrato que Manuel Machado coloca al frente de *El mal poema* – vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa. Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo, sí, un epicureísmo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida².

A veces, en el ensayo de tema estético la voz adquiere tintes polémicos; a veces, se convierte en prolongación del discurso poético ajeno; a veces, traduce la práctica de la escritura en proselitismo... Pero siempre se trata de una voz en la que lo discursivo arraiga en un yo que se nos presenta como sujeto de una experiencia.

2. Algunas voces representativas:

Mi pretensión ahora no es la hacer la nómina del ensayismo finisecular de tema estético. Un avance, en este sentido, lo ofrece el libro de Ricardo Gullón *El modernismo visto por los modernistas*³. Me limitaré a traer al recuerdo alguno de los textos que considero fundamentales en la formulación estética del modernismo.

En primer lugar, quiero llamar la atención sobre prólogo que José Martí coloca al frente del poema *Al Niágara*, de Juan Antonio Pérez Bonalde. Se trata de un texto fundamental y también fundacional, si nos atenemos a la cronología (este prólogo es de 1882, por tanto, 6 años antes de la aparición de *Azul*). La biografía y la bibliografía de José Martí son muy interesante para la historia del modernismo en lengua española. No soy el primero en reivindicar la importancia de Martí en esta historia, ni tampoco soy el primero en reconocer el papel del autor cubano como puente hacia una cultura anglosajona que va a jugar un papel fundamental en la modernidad modernista. Sin embargo, creo que se ha insistido suficientemente en el trabajo al que ahora me estoy refiriendo y en la importancia del mismo en la definición del espíritu de la modernidad en lengua española.

2 . “Los colores del estandarte”, en *La Nación* (Buenos Aires, 27-11-1896).

3 . Op. cit.

En una fecha tan temprana como la mencionada, con clarividencia de profeta, José Martí hace una muy exacta predicción de lo que necesariamente habrá de ser la emergente poesía moderna; de las transformaciones que los nuevos tiempos vendrán a imponer sobre el “hombre de arte”. Nadie como él había intuido, en la fecha a que nos referimos, que en la modernidad que entonces se estaba gestando no “cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas”⁴. Nadie antes había percibido con igual claridad cómo la sangre nueva que hierve en el hombre moderno está infectada por la duda (“A todos besó la misma maga”): “Se anhela incesantemente saber algo que confirme, o se teme saber algo que cambie las creencias actuales”. Martí es consciente de que la modernidad, con su apuesta por la ciencia, ha provocado la crisis de las viejas creencias tradicionales; pero además sabe ver que “la elaboración de un nuevo estado social”, derivada de la industrialización, está determinando una “descentralización de la inteligencia”:

Una gran montaña parece menor cuando está rodeada de colinas. Y esta es la época en que las colinas se están encimando a las montañas; en que las cumbres se van deshaciendo en llanuras, época ya cercana de la otra en que todas las llanuras serán cumbres. Con el descenso de las eminencias suben de nivel los llanos, lo que hará más fácil el tránsito por la tierra.

Los nuevos tiempos determinan la aparición de un espíritu también nuevo, un espíritu quebrado, fragmentado, dividido “en amores contradictorios e intranquilos”:

No parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro, en este miedo acerbo de las pobrezas de la casa, y en la labor varia y medrosa que ponemos en evitarlas, producir aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas celosas imitaciones de gentes latinas que se escribían pausadamente, año sobre año, en el reposo de la celda... en la beatífica calma que ponía en el espíritu la certidumbre...⁵

El hombre nuevo se caracteriza por “un desmembramiento de la mente humana”, entre otras cosas, porque no

4 . Ibidem, p. 35.

5 . Ibidem, p. 36.

se llevan ahora las ideas luengos días y años luengos en la mente, fructificando y nutriéndose, acrecentándose con las impresiones y juicios análogos... ni de esta prolongada preñez mental nacen ahora aquellos hijos ciclópeos... Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema”.

Y es que

los ferrocarriles echan abajo la selva; los diarios la selva humana... Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida... No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas... Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa”⁶.

Textos fundamentales, dentro ya del modernismo triunfante, son también algunos de los escritos de Darío. Mención especial merecen textos como las “Dilucidaciones”, que el poeta nicaragüense coloca al frente de su *Canto errante* (Madrid, 1907). No tengo tiempo para detenerme en el análisis pormenorizado de estas prosas, pero sí que quiero destacar algunas de las ideas fundamentales que desgrana: por ejemplo, la afirmación de yo como materia fundamental del arte⁷; la idea de la doble visión del arte, hacia dentro y

⁶ . Ibidem, p. 37-38.

⁷ . La materia de la moderna poesía: “La vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbética; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la Naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna... ¡Mas, cuanto trabajo cuesta hallarse a sí mismo! El hombre, apenas entra en el goce de la razón que desde su cuna le oscurecen, tiene que deshacerse para entrar verdaderamente en sí... No hay más difícil faena que esta de distinguir en nuestra existencia la vida pegadiza y post-adquirida, de la espontánea y prenatal... El primer trabajo del hombre es reconquistarse. Urge devolver los hombres así mismos; urge sacarlos del mal gobierno de la convención que sofoca o envenena sus sentimientos, acelera el despertar de sus sentidos, y recarga su inteligencia con un caudal pernicioso y ajeno, frío y falso. Sólo lo genuino es fructífero... Lo que otro nos lega es como manjar recalentado. Toca a cada hombre reconstruir su vida: a poco que mire en sí la reconstruye” (José Martí, “Prólogo” al poema *Al Niágara*, de Juan Antonio Pérez Bonalde, Nueva York, 1882. Cfr. Ricardo Gullón, *El modernismo...*, op. cit., p. 41).

hacia fuera, a la vez⁸; la idea del arte como forma de pensamiento que se ofrece como alternativa a las formas de pensamiento representadas por la religión o por la ciencia⁹; la conciencia que al arte no le basta el lenguaje de todos los días¹⁰; la doble naturaleza (dios y burgués) del creador:

Pienso que el don del arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida. El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. La religión y la filosofía se encuentran con el arte ambiciosa artística. Estamos lejos de la conocida comparación del arte con el juego... La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal... He cantado, en mis diferentes modos, el espectáculo multiforme de la Naturaleza y su inmenso misterio... He dicho que la tierra es bella, que en el arcano vivir hay que gozar de la realidad alimentados del

⁸ . En este sentido hay que entender la definición de la función de la poesía, en el mundo que la modernidad comienza a alumbrar y que surge del industrialismo, como profecía, como discurso visionario, que convierte al poeta en vate: “El don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación”. Rubén Darío, “Dilucidaciones”, *Canto errante*, Madrid, 1907. Cfr. Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

⁹ . De ahí, la necesidad de distinguir entre poeta e intelectual: “En verdad, —escribe Darío en un texto que puede considerarse fuente del retrato que Manuel Machado coloca al frente de *El mal poema* — vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa. Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo, sí, un epicureísmo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida” (Rubén Darío, “Los colores del estandarte”, en *La Nación*, 27 del 11 de 1896; Cfr. Gullón *El modernismo ... op. cit.*, p. 51).

¹⁰ . Sobre todo la conciencia de que el viejo español no estaba dotado para la expresión de las variaciones permanentes de matiz, del nimbo, de la ambigüedad que caracterizan el modo de presentarse la modernidad: “La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogsidades, ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia?” (Ibidem).

ideal... Como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad¹¹.

Otros dos relevantes ensayos de estética, coincidentes entre sí en muchos puntos, son los de Manuel Díaz Rodríguez y Amado Nervo, que llevan respectivamente los títulos de “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”¹² y “El modernismo”¹³. Ambos insisten en la misma idea fundamental: el arte dota al artista de una capacidad extraordinaria para ver las cosas “desde dentro”:

Creo -afirma Nervo- que ni hay ni ha habido nunca más que dos tendencias literarias: la de “ver hacia fuera” y la de “ver hacia dentro”. Los que ven hacia fuera son los más. Los que ven hacia dentro son los menos.

Los que ven hacia fuera no perciben sino las grandes líneas, los grandes relieves de las cosas. Los que ven hacia dentro se asoman al alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas”.

Y, en la misma línea de ideación Díaz Rodríguez precisa: “En realidad no es el médico, no es el sabio, sino el poeta o el artista quien sabe el alma de las cosas”. Y prosigue:

Cuanto más alto el poeta o el artista, es tanto mayor la fuerza de adivinación con que él penetra el alma de los seres, y aun el alma de las cosas en apariencia inanimadas. Y misticismo literario es la evidente revelación, en literatura, de esa fuerza por cuya virtud el poeta sabe descubrir, extraer, y en serena belleza representarnos, lo que hay de espiritual en el hombre y en su obra, o en la planta y en su flor, o en el más humilde ser y en su destino¹⁴.

En cualquiera de los casos, para que el poema sea capaz de revelar el alma de las cosas, se exige una profunda renovación de la lengua poética. Afirmo Nervo:

Naturalmente, para auscultar estos latidos íntimos del Universo, así como también las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora, hemos necesitado nuevas palabras. Las que nos legaron nuestros padres fueron hechas para designar las grandes líneas, las grandes perspectivas, los grandes relieves [...] Para decir las nuevas cosas que vemos y sentimos no teníamos vocablos; los

11 . Ibidem, pp. 66-67.

12 . *Camino de perfección*, París, P. Ollendorf, 1907.

13 . “El modernismo” en *La cuna de América*, 45, 10-11-1907.

14 . Cfr. Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 112.

hemos buscado en todos los diccionarios, los hemos tomado, cuando los había, y cuando no, los hemos creado¹⁵.

Otro nombre importante en el ensayismo estético finisecular es el de Manuel Gutiérrez Nájera. En un texto titulado “El arte y el materialismo”¹⁶ encontramos una de las definiciones más completas y precisas que en lengua española suscitó el concepto de “simbolismo”. Quiero leer este un fragmento de este ensayo porque me parece fundamental para situar el de Valle, que va servir de eje a mi reflexión sobre el paradigma del ensayo estético modernista:

Para nosotros, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios. Para nosotros el sentimiento de lo bello es innato en el hombre; es un destello de la naturaleza angélica, un ideal sublime que Dios presenta al espíritu como el término de sus luchas, como la realización de sus aspiraciones, como el bien supremo. Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios. Dios, que se revela en las sublimes creaciones del poeta¹⁷.

1. **La lámpara maravillosa como paradigma** del ensayo modernista:

El modernismo aparece orientado —el texto que acabamos de citar es buen ejemplo de ello— por una dominante epistemológica que supedita las estrategias textuales a una reflexión sobre las vías de acceso al conocimiento y a la expresión del mundo. La modernidad investiga los mecanismos que pone en marcha el arte para conocer y representar la realidad exterior. Observa cómo el mundo es sustituido por las imágenes —muchas veces fragmentarias, incompletas, rotas... y siempre subjetivas— con la conciencia se lo representa, hasta el punto de cobrar conciencia clara de que no es con el mundo, con lo que comerciamos, sino con —Schopenhauer— las representaciones del mundo en la conciencia. De ahí se deriva un fenómeno interesante para la definición del modernismo: la constatación de la autonomía del arte respecto de la

15 . Ibidem, p. 101.

16 . Este título da nombre a una serie de artículos publicado en *El correo germánico*, de México (1876). Recogido por Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 156-184.

17 . Ibidem., p. 165.166.

vida: “la vida cotidiana es caótica y voraginosa, esquiva a cualquier principio armonizador, mientras que el arte es el ámbito donde se diseña un cosmos (...) para la realidad, que no puede ser sino el cosmos ordenado de una obra y una subjetividad descentrada”¹⁸.

Forma y contenido de *La Lámpara maravillosa*¹⁹

Desde el punto de vista formal, este fantástico y monumental ensayo de estética -como ya han apuntado algunos críticos- puede leerse, a la vez, como “autobiografía poética”, como "tratado" o, finalmente, como "guía" o "disciplina". Según la lectura que se quiera potenciar, el centro de gravedad del libro de Valle varía sustancialmente. Los tres planos (experiencia, exégesis y guía espiritual) constituyen, a modo de círculos concéntricos, una trama que, por estar más cerca del fragmentarismo moderno que de la secuencialidad narrativa o argumentativa de los textos realistas, obliga al lector a un permanente cambio de registro.

En coherencia con la propia doctrina de *La Lámpara maravillosa*, la alternancia continua del pasado de la experiencia referida, con el presente de la exégesis, y con el futuro hacia el que la guía espiritual apunta, configura un espacio discursivo circular y supratemporal²⁰ extraordinariamente original: el libro arranca de lo autobiográfico para derivar hacia lo normativo, con una parte central («El milagro musical», «Exégesis trina» y «El quietismo estético»), en la que domina (desde tres perspectivas diferentes: estética, erótica y religiosa) lo doctrinal.

Las cinco partes que forman *La Lámpara maravillosa* se distribuyen de la siguiente manera: «Anillo de Giges», en los inicios de *La Lámpara maravillosa*, parte de la vivencia, como experiencia intuitiva y espontánea del misterio que reclama explicación y comentario, en tanto que «Piedra del sabio», al final del libro, vuelve sobre esa misma vivencia, convirtiéndola en materia y en justificación de la "disciplina" que allí, desde la sabiduría del ya iniciado, se declara. El "Cuando yo era mozo...", con que

18. Domingo Ródenas de Moya [*Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española* (Barcelona: Península, 1998): 69.

19 . Sigo mi edición de Ramón María del Valle Inclán, **La lámpara maravillosa** (Madrid: Espasa-Calpe, 1995).

20.- Véase, especialmente, “Exégesis trina”, IX.

se inician los "Ejercicios espirituales" de *La Lámpara*, da paso a un discurso en el que lo biográfico otorga justificación a un final presidido por el componente exhortativo: "Peregrino del mundo, edifica tu ciudad espiritual sobre la Piedra del Sabio..." El pasado de lo que era autobiografía se hace imperativo en la fórmula de exhortación que conviene a la "Disciplina". Y así *La lámpara maravillosa* consigue ser, a la vez, relato de una *experiencia* (que es una forma de "amar todas las cosas en comunión gozosa"), *inquisición de la razón*, sobre la que tal experiencia se fundamenta, y *guía* para la ejercitación del no iniciado.

Experiencia .

A lo largo de todo el libro (pero con especial concentración en los capítulos de apertura y de cierre), Valle va desgranando en su discurso el relato de diversas experiencias vitales, que se le ofrece al lector como momentos especialmente significativos por contener en sí una "revelación", a partir de la cual la vida cobra un nuevo sentido. La unción religiosa con que tales experiencias aparecen narradas va más allá de lo que podría imaginarse como una artificiosa y enmascadora impostación de la voz. Véamos algún ejemplo. En el primer caso, la experiencia trastorna la manera habitual de vivir el espacio:

Recuerdo un caso de mi vida [...] Atajábamos la Tierra de Salnés, donde otro tiempo estuvo la casa de mis abuelos, y donde yo crecí desde zagal a mozo endrino [...] Pero nada me llenó de gozo como el ondular de los caminos a través de los herbales y las tierras labradas. Yo los reconocía de pronto con una sacudida. Reconocía las encrucijadas abiertas en medio del campo, los vados de los arroyos, las sombras de los cercados. Aquel aprendizaje de las veredas, diluido por mis pasos en tantos años, se me **revelaba** en una cifra, consumado en el regazo de los valles, cristalino por el sol, intenso por la altura, sagrado como un número pitagórico. Fui feliz bajo el éxtasis de la suma, y al mismo tiempo me tomó un gran temblor comprendiendo que tenía el **alma desligada**. Era otra vida la que me decía su anuncio en aquel dulce desmayo del corazón y aquel terror de la carne. Con una alegría coordinada y profunda, me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal. Quedé cautivo, sellados los ojos por el sello de aquel valle hondísimo, quieto y

verde, con llovizna y sol, que resumía en una comprensión cíclica todo mi conocimiento cronológico de la Tierra de Salnés (“Anillo de Giges”, III).

En la segunda experiencia narrada, el protagonista es el tiempo:

Recuerdo también una tarde, hace muchos años, en la catedral leonesa [...] Había entrado buscando un refugio, agitado por el tumulto angustioso de las ideas, y de pronto mi pensamiento quedó como clavado en un dolor quieto y único. La luz en las vidrieras celestiales tenía la fragancia de las rosas, y mi alma fue toda en aquella gracia como en un huerto sagrado. El dolor de vivir me llenó de ternura, y era mi humana conciencia llena de un amoroso bien, difundido en las rosas maravillosas de los vitrales, donde ardía el sol. Amé la luz como la esencia de mí mismo, las horas dejaron de ser la sustancia eternamente transformada por la intuición carnal de los sentidos, y bajo el arco de otra vida, **despojado de la conciencia humana**, penetré cubierto con la luz del *éxtasis*. ¡Qué sagrado terror y qué amoroso deleite! Aquella tarde tan llena de angustia aprendí que los caminos de la belleza son místicos caminos por donde *nos alejamos de nuestros fines egoístas para transmigrar en el Alma del Mundo...* Y, sin embargo, ésta es la ilusión fundamental del éxtasis, momento único en que las horas no fluyen, y el antes y el después se juntan como las manos para rezar. Beatitud y quietud, donde el goce y el dolor se hermanan, porque *todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea del Tiempo* (Anillo de Giges IV).

Lo común de estas “experiencias” radica en la posibilidad que ofrecen al hombre para, tras romper la barrera de la realidad fenomenológica, acceder a una transrealidad que le está vedada a la razón y a los sentidos. La de Valle es “lámpara maravillosa” porque ilumina una realidad que está más allá de la que los sentidos son capaces de percibir y de la que la razón es capaz de comprender. Todas las experiencias referidas en el libro están ahí a modo de justificación de la “perspicacia” que adquiere el sujeto que las “sufre”, para “ver” las cosas

1.- sin el engaño que sobre ellas proyectan las categorías racionales de espacio y de

- tiempo (el instante del éxtasis "contiene todo el pasado y todo el porvenir")²¹;
- 2.- sin la "falsa ilusión" que crean los sentidos ("Velos de sombra, fuentes de error más que de conocimiento")²²;
- 3.- sin el error que el "yo" y los "*finés egoístas*" imprimen sobre las cosas, desgajándolas de su originaria unidad con el Todo, por medio de clasificaciones, categorías y diferencias²³.

Cuando echa mano de la razón, el hombre se condena a "concebir la vida y su expresión estética dentro del movimiento, y de todo aquello que cambia sin tregua, que se desmorona, que pasa en una fuga de instantes" ("Anillo de Giges", VI); no tiene otro remedio que negociar permanentemente con una realidad ilusoria ("Anillo de Giges", IV):

He consumido muchos años mirando cómo todas las cosas se mudaban y perecían, ciego para ver su eternidad. Era tan firme el cimiento de mi egoísmo, que sólo alcanzaba a conocer aquello que en algún modo guardaba relación con los afanes de cada hora, y los sentidos aprendían coordinados con ellos, sin desvincularse jamás, sin poder rasgar los velos que ocultan el enigma místico del Mundo. Ciego, sin la luz de amor que hace eternas todas las vidas, fui como un hombre condenado a caminar por arenales, entre ráfagas de viento que los trasmudan. Hallé y gocé como un pecado místico la mudanza de las formas y el fluir del Tiempo ("Anillo de Giges", IV)²⁴.

21.- "Yo conocía fuera de la razón utilitaria, transmigraba amorosamente en la conciencia de las cosas y rompía las Normas. Mis ojos y mis oídos creaban la Eternidad [...] Mi vida y todas las vidas se descomponían por volver a su primer instante, depuradas del Tiempo" ("Anillo de Giges", V).

22.- "Para romper su cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos, y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento" ("Anillo de Giges", VI).

23.- "El conocer de los ojos y de los oídos, todo el humano y carnal conocimiento, exprime dolor, porque encubre siempre el deseo de perpetuarnos sobre el haz de la Tierra. Los sentidos aprenden a distinguir las cosas, no por lo que ellas son, sino por el aspecto que conviene a nuestro egoísmo, que es el egoísmo de la especie, y cuando creemos saber mejor, solamente aumentamos el caudal de nuestras acciones utilitarias. Para amar las cosas hay que sentir las imbuidas de misterio, y contemplarlas hasta ver surgir en ellas el enigma oscuro de su eternidad" ("Exégesis trina", VIII).

24.- Véase también "Anillo de Giges, VI": "Concebir la vida y su expresión estética

Existen momentos, sin embargo, que propician -en una especie de "éxtasis"- una vivencia muy especial de la realidad. Consigue, de esa manera, rasgar los siete velos que cubren el enigma del ser y alcanzar el verdadero conocimiento; un conocimiento que, a diferencia del obtenido por vía racional (construcción de la ilusión de cambio y precariedad bajo la que comúnmente se percibe la realidad), restaura la idea de comunidad, inmutabilidad y eternidad de todos los seres:

Este momento efímero de nuestra vida contiene todo el pasado y todo el porvenir. Somos la eternidad, pero los sentidos nos dan una falsa ilusión de nosotros mismos y de las cosas del mundo. Velos de sombra, fuentes de error más que de conocimiento, nuestros sentidos sacan el hoy del ayer, y crean la vana ilusión de todo el saber cronológico, que nos impide el goce y la visión infinita de Dios. El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna. Acaso el don profético no sea la visión de lo venidero, sino una más perfecta visión que del momento fugaz de nuestra vida consigue el alma quebrantando sus lazos con la carne. Este soplo de inspiración muestra la eternidad del momento y desvela el enigma de las vidas. ("El Anillo de Giges", VII).

El hombre que vive la experiencia descrita por Valle es un "inspirado", un "profeta", un "vidente"; y "el inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible, para comprender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser" (Anillo de Giges VII).

Las citas que se han ido desgranando hasta aquí nos permiten vincular las distintas vivencias autobiográficas²⁵ descritas por Valle a una forma de conocimiento, que él -siguiendo muy de cerca a Miguel de Molinos- denomina "contemplación"²⁶.

dentro del movimiento, y de todo aquello que cambia sin tregua, que se desmorona, que pasa en una fuga de instantes, es concebirla con el absurdo satánico. Los círculos dantescos son la más trágica representación de la soberbia estéril. Satanás, estéril y soberbio, anhela ser presente en el Todo".

25.- Cattaneo, Maria Teresa, "Desviación de un tratado autobiográfico: *La Lámpara maravillosa*", en *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, ed. John P. Gabriele (Madrid: Orígenes, 1987), pp. 115-124.

26.- Sobre los planteamientos iniciales de la *Guía espiritual*, de Molinos, traza Valle su

Tales vivencias actúan como soporte de una forma nueva de conocimiento que no tiene por escenario la razón, sino la experiencia: "no es leída, sino recibida".

Guía y Disciplina Estética.

Las experiencias referidas en *La Lámpara maravillosa* se estructuran sobre las pautas de una "disciplina", mediante la cual un experimentado "Poeta peregrino" adoctrina a un "hermano", orientándole en los inicios de su "peregrinación".

En efecto, el discurrir de la *La Lámpara maravillosa* no sólo refiere, analiza y explica esa experiencia que proporciona -a quien la vive- "una mirada inefable", sino que también señala los pasos de la "disciplina" que debe seguir aquel que desee llegar a los umbrales de la misma. Es en este punto en el que la obra de Valle se aproxima más a los tratados de ascética y mística de nuestros clásicos, especialmente a Miguel de Molinos, poniendo en evidencia un "sendero", que lejanamente remeda los pasos recorridos por el místico en su viaje hacia la unión con la divinidad²⁷.

El peregrino precisa "purificarse" e "imponerse normas luminosas y firmes como un cerco de espadas". En primer lugar, para "romper la cárcel de barro" en que vive prisionera, deberá disciplinar "los sentidos"²⁸ y luchar contra las ataduras que la mantienen prisionera del tiempo; deberá, luego, matar en sí la semilla del egotismo personalista que lo diferencia y enfrenta al mundo; finalmente, deberá restaurar la perdida unidad con la totalidad de los seres.

Sólo después de haberse purificado, mediante la mortificación y el aprendizaje, se le abren al alma los diferentes "tránsitos" (*amor doloroso, amor gozoso y amor con quietud*), como vías que conducen al auténtico conocimiento. La primera batalla, el

apuesta en contra de la "meditación" ("aquel enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad") y en favor de la "contemplación" ("la misma verdad deducida cuando se hace sustancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones, y pensamientos con pensamientos"). De Molinos toma Valle algunas de las imágenes más logradas en la expresión de su estética, sirva de ejemplo la de "la nave, la vela y el remo", de la glosa VI de "El quietismo estético".

27.- La idea del "ascenso" del alma a una forma de conocimiento del Absoluto ha encontrado, con todo, formulaciones alternativas a las descritas por la literatura mística - por ejemplo en Swedenborg-, que no deben ignorarse. Cfr. Guillermo Díaz Plaja, *Las estéticas de Valle Inclán*, op. cit., p. 97.

28.- Cfr. "El anillo de Giges", VI: "Para romper su cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos, y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento".

hombre que aspire a gozar de esta forma de conocimiento, común a los místicos y a los “videntes”, deberá librarla en el fondo de su conciencia (“muerta la voluntad, muerto el deseo, crucificada el alma en un solo pensamiento”). Habrá, para ello, de “sutilizar los caminos de la Meditación”, renunciar a las conquistas de la razón, olvidarse de sí mismo y de las formas de conocimiento basadas en el concepto y, mediante el amor, abrirse a todas las cosas²⁹.

Exégesis

Giovanni Allegra ha dicho -con plenitud de acierto en el concepto y en la expresión- que *La Lámpara maravillosa* es un “trattato mistico concepito in piena modernidad”³⁰. *La Lámpara maravillosa* es un tratado místico elaborado a partir de la sustancia que la modernidad le proporciona: el irracionalismo de las doctrinas ocultistas y esotéricas. Desde la premisa de que es necesario construir una nueva síntesis del conocimiento humano, se rescatan y revalorizan los fondos esotéricos de viejas tradiciones (pitagorismo, gnosticismo, hermetismo, cábala, astrología...)

Alcanzar esta "sabiduría" lleva aparejado el sometimiento a una "disciplina" y a la "guía" de un "Maestro", que es quien conduce y dirige el proceso de "purificación" del alma; pero el secreto de tal disciplina no reside en el aprendizaje convencional, en el seguimiento de unas reglas, sino en el olvido de todo lo aprendido por el camino de la razón, para, así, recuperar la primigenia capacidad de intuición y de visión, de la que la civilización ha ido alejando al hombre, acostumbrándolo a convivir con la *ilusión* que los sentidos le ofrecen.

Existe, en el magma que conforma el esoterismo finisecular, un principio fundamental que alimenta también *La Lámpara* de Valle: "Todos los pueblos dicen que al primer hombre se le revelaron los divinos misterios de la creación"³¹. En su ingenuidad edénica el hombre fue creado con una serie de poderes y de fuerzas (la fuerza del amor, la fuerza de la palabra y la fuerza de la mirada), que la razón y los

29.- "Con el amor por las cosas humildes y fragantes [el maestro de Asís] enseñaba una comprensión de la belleza, como si el mundo acabase de nacer, y aún estuviese cubierto del rocío de la mañana. Todo el arte de los primitivos italianos se unge con la emoción franciscana igual que con un divino óleo" ("Exégesis trina", III).

30.- Ramón del Valle Inclán, *La Lampada meravigliosa*, ed. cit., p. 9.

31.- *Ibidem*, p. 67.

hábitos utilitarios han corrompido y degradado, aniquilando así su originario poder.

La lámpara maravillosa como ensayo de Estética

De manera explícita, en las páginas de su *Lámpara*, Valle paga tributo a diversas fuentes, pero es la doctrina simbolista la que mayor influencia ejerce sobre aquellos aspectos que permiten definir *La Lámpara maravillosa* como tratado de estética³².

En efecto, una idea preside todo el libro: la razón ha roto la natural y primitiva identidad del hombre con el cosmos. Las categorías de lo racional (el tiempo, el análisis...) son fruto del error y de la ceguera del hombre moderno, que ha perdido su originaria capacidad de “ver” la magna red de relaciones y de analogías secretas entre las cosas que constituyen el Universo. Ante esta realidad, aquellas experiencias que permitan el retorno del alma a su originario estado de unidad e identidad con el Universo se convierten en especialmente preciosas y significativas. Las experiencias de éxtasis que define Valle tienen mucho en común con la forma de conocimiento que subyace a la valoración del arte en la doctrina simbolista:

El conocimiento de un grano de trigo, con todas sus evocaciones, nos daría el conocimiento pleno del Universo. Un conocimiento mucho más ingenuo, mucho más claro, mucho más inocente que la mirada de un niño. En este mundo de las evocaciones sólo penetran los poetas, porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa, más próxima a la significación única. Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin

³².- Se echa de menos en la bibliografía del fin de siglo español un trabajo que, como el de Alain Mercier (*Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*) (Paris: Editions A.-G. Nizet, 1969), 2 vols., analice la relación de simbolismo y ocultismo. Asimismo, véase J. Pomier, *La Mystique de Baudelaire* (Paris: 1933). No obstante, puede afirmarse que, al igual que ocurre en Francia, en la España del fin de siglo, la estética simbolista exige una concepción del Universo que es la que la teosofía ha contribuido, frente a determinados postulados del positivismo científico, a crear. Muy interesante es, al respecto, el libro de J. S. Peladan, *L'art idéaliste et Mystique* (Paris: 1892). Sobre el simbolismo de Valle en *La Lámpara*, véase especialmente el excelente trabajo de Maier, Carol S., “Symbolist Aesthetics in Spanish: The Concept of Language in Valle-Inclán’s *La Lámpara maravillosa*”, en *Waiting of Pegasus*, ed. Roland Grass y William R. Risley (Macomb: An Essay in Literature Book, 1979), pp. 77-87.

trascendencia a una divina alusión cargada de significados. ¡Abeja cargada de miel! ("El anillo de Giges", VI).

El poeta es un sabio, pero su sabiduría nada tiene que ver con la sabiduría que cimenta su contenido en la razón. Es antes vivencia que razonamiento.

Como el vidente, como el místico, como el profeta, el poeta aplica sobre sus cualidades innatas una exigente disciplina. Pero, a diferencia de lo que ocurre con aquellos, en el aprendizaje de éste el eje fundamental lo constituyen la palabra y la mirada:

El tiempo desgrana eternamente sus horas, y en cada hora los sentidos del hombre aprenden a conocer el Universo. Un día nuestros **ojos** y nuestros **oídos** destruirán las categorías, los géneros, las enumeraciones, herencia de las viejas filosofías y de las viejas lenguas habladas en el comienzo del mundo. Ojos y oídos, sutinizados por una educación de siglos, crearán nuevas razones entre las cosas. Nuestro conocimiento será más cabal, y por cada grano de la espiga, por cada hoja de la flor, por cada pájaro del nido será distinta la emoción en las almas... El Universo, sin haber cambiado, nos dará una emoción distinta y dirá otra relación con Dios ("El milagro musical", VII).

La experiencia estética enseña al verdadero artista a mirar las cosas "en el fondo de su alma..." Es la descomposición analítica de la razón y de sus categorías lo que la experiencia estética permite superar, a través de una mirada que, vuelta hacia dentro, como "los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y de cronología", y hacen posible el milagro de "descubrir en las cosas el secreto de lo que habían sido, y el secreto de lo que estaban llamadas a ser, para alcanzar su significado hermético, en la conjunción fugaz que tenían conmigo..."

A la vista del recorrido que hemos tenido ocasión de hacer por las páginas de *La lámpara maravillosa*, en este libro se postulan cinco principios fundamentales, y fundacionales, de la modernidad:

1. Transformación en los modos de representación respecto a la norma del siglo XIX, rompiendo el paradigma dominante.
2. Cambio en la actitud perceptiva, que pasa a ser motivo de interés en sí misma.

3. Revalorización de la realidad subjetiva, que en la mente humana se vuelve discontinua, dislocada, fragmentaria, ilógica.
4. Descubrimiento del inconsciente y el irracionalismo como filones de la creatividad.
5. Una nueva definición de los papeles del escritor y del intelectual

Estos cinco principios dibujan con claridad la esencia de la modernidad, como conciencia de que la herencia de la ilustración, la confianza en la razón para abolir la tiranía, la ignorancia y la pobreza, había sido dilapidada en las vías de una racionalidad moderna, para la que sólo cuenta el progreso técnico-científico: es la constatación de que el realismo se ha quedado obsoleto y con él entra en crisis el individualismo liberal burgués y la confianza en el progreso, la comprensibilidad racional de lo real, y el concepto mismo del individuo como unidad. La mayor parte de los ensayos de estética modernista giran en torno a uno de estos cinco puntos o examinan el conjunto que todos ellos conforman. Lo hemos visto con el texto de *La lámpara maravillosa*, pero igualmente podríamos habernos servido para documentarlo de *Alma contemporánea* (1899), otro texto fundamental en el ensayismo estético del fin de siglo.

