

# *Selva panida,* visión estética del modernismo

*La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán contiene el código estético de gran parte de su obra. Están en ella los presupuestos de la etapa modernista y, a pesar de cuanto se ha dicho, algunos rasgos de épocas posteriores. La emblemática del cristal y del espejo, aunque éste evolucione después de plánico a cóncavo y convexo, siguiendo aplicaciones de la óptica, es también tema persistente del ciclo modernista en cuanto depósito y fusión del alma con las cosas. En los años del esperpento servirá para desentrañar lo trágico oculto tras la máscara del hombre hispano. Pero su imagen profunda surge del fondo del azogue como del limo oscuro de su historia. Asimismo, la tesis del recuerdo y de la idealización creadora, sostenidas en pleno esperpentismo, son bases de su estética inicial. Aún podríamos añadir el hecho de la ceguera que intuye las voces atávicas y nutricias, saludada con gozo al finalizar «El Quietismo Estético».

*La Lámpara Maravillosa* es además una síntesis de teoría y práctica del modernismo en tanto visión e interpretación del mundo. No comprendemos cómo se orilla su significado al estudiar este período y menos aún si de la obra de Valle-Inclán se trata. Suele arrinconarse en citas marginales como intento de estética filosófica o resto intelectual de teorías gnósticas, mánticas y teosóficas de la época. De todo ello hay aquí. Ahora bien, no es lícito preterir el intento del autor. *La Lámpara Maravillosa* pretende aunar, desde esos precedentes decimonónicos, la intuición estética al par de la mística.

El objetivo no es nuevo. Corresponde a inquietudes filosóficas, científicas, religiosas y estilísticas de segunda mitad del siglo XIX, entre resumen ecléctico e intuición de futuro. Siempre que se impone la necesidad de una nueva síntesis, se revisan estadios anteriores. Al modernismo le toca un repaso renacentista desde la óptica reciente del romanticismo. Las claves del futuro van a indagarse en el pasado. Es la perspectiva de Rilke, de la mitología de Schiller y de la intuición de Valle-Inclán.

El reencuentro con las cosas se cifra ya en un hallazgo objetivo, distante de la mente que indaga. Surge a medida que pensamos, en la dinámica del lenguaje y de la imaginación, cuyas leyes, atemporales, suspenden el *hic et nunc* de la experiencia. Es éste el trasfondo de la inteligencia en Eckhart, de la «Mitwissenschaft» de Schelling y parte de los soportes del conocimiento creador en Wordsworth y Coleridge.

O. Paz, R. Gullón y Speratti Piñero han señalado la influencia ocultista, esotérica, mágica y teosófica tanto del modernismo como, en concreto, de Valle-Inclán. No obstante estas referencias innegables, quisiéramos acercarnos al propio sistema del autor y a fuentes por él citadas. Las hay filosóficas, desde Platón, Zenón, Máximo de Éfeso, el neopitagórico Apolonio de Tiana y Paracelso, hasta el renacentista Pico de la Mirándola; místicas, entre San Bernardo, Eckhart, Tauler, Juan de Valdés y Molinos; astrológicas, como la cita de Alberto Theutorio; simbólicas, como las de Cornelio Agripa y el Gran Alberto, legendaria atribución ocultista a los saberes naturales de San Alberto Magno, cuyas repercusiones alcanzan a Gérard de Nerval.

*La Lámpara Maravillosa* se compone de cinco partes y de una introducción de carácter gnóstico. La primera, «El Anillo de Giges», remite a *La República*, donde Platón alude a la leyenda del anillo que hizo invisible a Giges, lo que le permitió conquistar el reino de Lidia. Cicerón rehizo la leyenda con el mismo fin moral que le asignara el filósofo: el hombre honrado debe disponer los medios, por maravillosos que sean, en función del bien.

El «anillo» de Valle alude a la estética. El don maravilloso es aquí el encuentro de la soledad y la bajada a sus círculos áridos para ascender, por un efecto de voluntad, al centro del alma, a la plenitud de la Belleza, con mayúscula. Quede ahí, no obstante, en el frontispicio de la obra, esta alusión ética bajo un contenido estético. Del común de una ética futura surgirán las normas de una estética también futura. La iluminan tres lámparas: «temperamento, sentimiento, conocimiento». En la primera asoman efluvios de la voluntad de la filosofía alemana. Schelling la considera el ser originario (Ursein). Por otra parte, el futuro citado nos hace pensar en Nietzsche, pero la estética de Valle dista mucho de Zaratustra. El tono profético le viene más bien de voces bíblicas.

El voluntarismo, es aquí, reflejo del intuicionismo finisecular y del misticismo tradicional. Recoge la oposición estética y filosófica al positivismo científico, como hicieron A. Machado y J. Ramón Jiménez. La voluntad abre las puertas de la contemplación y ésta, desasida ya del apego a lo propio, el centro intuitivo que posibilita comulgar con el Todo. Voluntad se opone a inteligencia práctica como contemplación a meditación. El que medita, piensa. Va hacia la verdad por vía de razonamiento. En cambio, el que contempla, intuye —*intuere*. Llega al centro. Obtiene la verdad por deducción de sustancia propia. El misterio de las cosas se vela ante la razón, que se organiza por enlaces. Es cierto que también existe una «divina tiniebla» que envuelve a la intuición, pero se disipa al paso de la voluntad cede ante los umbrales iluminativos. El chispazo surge por «ahínco de la voluntad» o por cesación de su potencia. Lleva asociadas unas vías metodológicas que, según Valle, se cifran en dos puntos: experiencia mística e inducción teórica de este estado.

El estilo del discurso va poniendo en práctica la teoría. Los ejemplos que cita Valle dicen más de una experiencia estética que propiamente mística. Aluden todos a un efecto psicológico de connaturalidad con el medio. Explanan una visión gozosa que es suma comprensiva de la partes, pero no numérica.

A este mismo efecto llega E.A. Poe tras un «elevating excitement of the soul». El norteamericano introduce una visión segunda de realidad al pasar ésta por el «veil of the soul», un a modo de neblina espiritual.

Al citar Valle el triple tránsito del alma hacia la Belleza, considera en primer término el «amor gozoso». La combinación de gozo, hermosura o placer más dolor y sufrimiento pertenece a las fuentes del simbolismo. La encontramos en Baudelaire y, antes, en Poe. Figura también entre las antítesis místicas, de donde la recoge Valle. Al «amor doloroso» le sigue el «gozoso» y a éste el de «renunciamiento» y «quietud», por cauce molinista.

Las afinidades se distancian en los matices y acoplamientos de sistema. El hallazgo de la visión nos sitúa en un estadio acrónico. La Belleza acontece al margen del tiempo, aunque lo usa como vía de aproximación, en cuanto descubre la unidad de lo disperso.

Las bases de su sistema se apoyan además en las contraposiciones monismo-pluralismo, quietud-movimiento, esencia-sensación. Aunque parte de las impresiones sensitivas, que han de fijarse en orden a la expresión, el esencialismo neoplatónico y neopitagórico de Valle no concede categoría a los sentidos. Son fuente de error, «velos de sombra», «gusanos de luz». Aportan, no obstante su ser oscuro, un ansia de centro luminoso, cuya sombra, como en la cueva de Platón, reflectan. La sucesión del sentido requiere el reposo de lo eterno para tener un significado. En esta percepción de lo inmutable en lo mutable consiste el modernismo.

No es cierto que el modernista se confunda «con el cambio», si bien lo busca incesante, ni que Baudelaire no nos dé «una definición de esa inasible modernidad», como dice O. Paz en *Los hijos del limo*. El modernista, como el romántico, se ahoga en la fugacidad porque no alcanza a llenar el hueco del absoluto, el «sin fondo» de J. Böhme, otro pansofista, o el *Ungrund* de Schelling. Lo intuye. Cree encontrarlo en tal reflejo. Se acerca. Vive la frustración del hallazgo pero fija en su interior el rescoldo de la fuga: envés de la realidad. Para comprenderlo, basta con releer «Le gout de l'infini», primera parte de «Le poème du Hachisch», de Baudelarie, donde encontramos expresiones muy próximas a las de Valle, como «gracia», «espejo mágico», «excitación angélica», y noticias del espiritualismo que por entonces vive Inglaterra y América.

Baudelaire sí define la modernidad: «tirer l'éternel du transitoire». Es el mismo esquema del artista y del filósofo griego. Lo repite Rafael desviando ligeramente la línea del modelo «en un canon estético», señala Valle, añadiendo: «Este milagro... ha de lograrlo con su verbo el poeta». Es la base estética del clásico, repetida por Valle con ocasión del esperpento: «El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal».

La visión de lo eterno presenta otros matices. Lo imperecedero es el cambio, su orden mismo, como sostenía Heráclito. ¿Cambian siempre las cosas de la misma manera? He ahí la cuestión.

El modernista quiere dar en la forma la sucesión del tiempo y la atemporalidad de la conciencia. Valle cifra esta constante en el griego, que enlaza «formas contrarias»; en Leonardo, que lo hace con «movimientos»; en el cantero flamígero, que une en piedra viento, mudanza y tiempo; en Velázquez, con nudos de «horas». La modernidad, matiza aún Baudelaire, «c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable».

De esta combinación, escogerá Valle lo inmutable y eterno. Busca formas sintéticas, una visión que retiene en un instante la totalidad del tiempo: «la hora verbo». Es fusión de pasado y futuro en el instante del presente, definido también como «vientre preñado de eternidad». Este punto del tiempo participa de la sustancia propia y ajena. Sucede por cauce de emoción valorativa. Hay un centro de fusión cósmica que, habiendo vivido en lo momentáneo, lo supera en la contemplación gozosa del éxtasis. Es participación creadora de lo divino: «sentirse engendrado en lo infinito de ese instante». La semilla del tiempo.

Esta puntualidad permite a su vez una visión totalizante. «Ver todo en todo», decía Schelling. Desde esa cima percibimos la integración de lo real e ideal a que antes aludíamos.

El proceso descrito supone un cambio notable en la consideración del sentido. Baudelaire dice que el deseo de infinito no bien encauzado recurre a la farmacia. Rimbaud alega, muy joven, un desarreglo de los sentidos para expresar el alcance de la nueva visión. La máxima de Valle es «colócate fuera de los sentidos». A diferencia de Rimbaud, que añadía, con Gérard de Nerval, «yo soy otro», Valle prefiere decir que lo otro y yo somos una misma unidad percibida en el centro de la contemplación.

Debemos advertir el erotismo latente que pulsa en la naturaleza hacia la vida. Las imágenes de Valle recurren al medio agrícola y al paisaje. Eros será atributo de la primera rosa estética o logos espermático, que en el nivel teológico se corresponde con el Padre. El erotismo es el que impulsa la dinámica de la voluntad. Mueve a la autoelevación, concepto ya usado por Pico de la Mirándola. La superación del movimiento termina en un punto radial de expansiones que impulsan al infinito.

Antes de seguir, resumamos las notas que oponen modernismo y antimodernismo. Al primero corresponde la quietud en el orden contemplativo y una unidad de visión de la que participa el poeta. Al segundo, el movimiento en el orden perceptivo y la diferencia analítica de la razón. Valle les atribuye a su vez, en el orden de la teología, Belleza e Infinito o dominio de Dios, por una parte, y errancia eterna o fugacidad de Luzbel, por otra.

El modernismo asocia además un carácter romántico notable. Procura romper el idioma. En los cauces de uso no corre el agua nueva de la visión original. Al mismo tiempo, el valor emotivo desvelado en la unidad visionaria descubre las bases de una responsabilidad.

En cita precedente salió el recuerdo como lugar de intensiones y protensiones temporales. Esa unidad breve, inesperada, expande el círculo de la conciencia en un halo