

## *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y la invención continua como una constante estética.

Gracias a unos excelentes estudios de acercamiento global aparecidos en años recientes, existe una visión cada vez más coherente de los cambios y las contradicciones que siempre se han asociado con la obra de Valle-Inclán<sup>1</sup>. Es curioso, sin embargo, que a pesar del principio de alteración e invención que se señala desde varias perspectivas como una «constante» valleinclanesca, no se explore este principio tanto como se recalcan los contrarios. No es la transformación sino la diversidad lo que se subraya, como si la explicación de una unidad múltiple hubiera servido para acentuar el contraste y la variedad en vez de aclarar el mecanismo imaginativo que permitiera tanta evolución. Este mecanismo y el trabajo con el lenguaje, la palabra y la imagen merecen una atención crítica más detallada, porque fue el proceso de escribir —y el desarrollo de su pensamiento ideológico que éste implicaba— lo que a don Ramón le permitió la transformación continua que él mismo afirmó como una de las claves del triunfo y la eterna juventud literarios<sup>2</sup>.

Esta transformación es el resultado de un aprendizaje arduo que se

<sup>1</sup> Los estudios siguientes, por ejemplo, aportan —desde puntos de vista distintos— una aproximación sintética a la vida y obra de don Ramón: CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e IRIS M. ZAVALA, *Historia social de la literatura española* (Madrid, Castalia, 1979), II, pp. 225-36; GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán* (Madrid, Gredos, 1965); DOMINGO GARCÍA SABELL, «Valle-Inclán y las anécdotas», *Revista de Occidente*, 4, n.º 44-45 (1966), pp. 314-29; JUAN ANTONIO HORMIGÓN, *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo* (Madrid, Alberto Corazón, 1971); JOSÉ F. MONTESINOS, «Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones», en Anthony N. Zahareas, *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works* (New York, Las Américas, 1968), pp. 131-50; ANTONIO RISCO, *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* (Madrid, Gredos, 1977); ROBERTA SALPER DE TORTELLA, «The Creation of a Fictional World (Valle-Inclán and the European Novel)», en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal*, pp. 109-30; ANTHONY N. ZAHAREAS, «Introducción», *Teatro selecto de Ramón del Valle-Inclán* (New York, Las Américas, 1969), pp. 7-79.

<sup>2</sup> Sin duda Valle-Inclán se refería a esta transformación cuando en 1924 escribió a C. Rivas Cherif que *Tirano Banderas* —su proyecto actual— tenía «como todos mis libros, algo de principiante». Ver RIVAS CHERIF, «La Comedia bárbara de Valle-Inclán», *España*, X, n.º 409 (16 de febrero de 1924), p. 104.

ejemplifica en *La lámpara maravillosa*, punto de partida lógico para cualquier estudio de la estética de Valle-Inclán. Como explica el sabio poeta que narra estos «ejercicios espirituales», su formación como un ser que sabe inventarse continuamente tiene lugar en el lenguaje donde la naturaleza esencialmente inexpresiva de la palabra no apoya la creación. Además, como señala este poeta, en el momento español contemporáneo (1916), tanto la imaginación nacional como el idioma no sólo carecen de la invención verdadera sino que la impiden: «Ya no somos una raza de conquistadores y de teólogos y en el romance alienta siempre esa ficción» (MM.VI)<sup>3</sup>. La acusación es clave para un entendimiento de la invención poética: como género y como lenguaje, el romance presenta un ejemplo negativo, porque da vida artificial a una ficción exenta de artificio auténtico. No es la suya una mentira que aumente el espíritu de un pueblo sino una ficción que oculta la ausencia de lo heroico y lo expansivo del mismo espíritu nacional; parece que la energía inventiva corre al revés, permitiendo la supervivencia de un fenómeno y una manera de representarlo que ya no tienen vida. Puesto que el afán del poeta no es sofocar el último aliento de la ficción española sino renovar la capacidad inventiva de su pueblo, se esfuerza por parar el proceso de extinción y simultáneamente orientarlo de nuevo a base del mismo impulso vital. Intenta quitarle la vida a una mentira y a la vez aprovechar su energía para formular otra ficción de artificio más auténtico, más apropiado al actual momento español.

El esfuerzo es familiar al lector de Valle-Inclán, pues la correspondencia entre la ficción y una postura estética o un punto de vista en vez de un género literario caracteriza su obra desde las *Sonatas* hasta *El ruedo ibérico*. Tanto en el teatro como en la novela se cuestionan como ficciones las leyendas, los mitos y los credos del honor y la nobleza castellanos. Las situaciones, el acercamiento y el estilo varían, pero se plantea una investigación doble que sigue intensificándose como el estudio simultáneo de las ficciones nacionales y de las posibles maneras estéticas de acercarse a ellas. Lo que más distingue a *La lámpara maravillosa* dentro de este contexto de investigación e imaginación es que además de plantear el concepto transformador del proceso imaginativo, lo demuestra por la elaboración paradigmática de un empleo nuevamente sutil del lenguaje. Por

<sup>3</sup> *La lámpara maravillosa* (Madrid, Artes de la Ilustración, 1922), p. 74. Puesto que no existe una edición crítica y no se consiguen con facilidad las dos ediciones que se publicaron durante la vida del autor, se indicarán en el texto la sección y el capítulo del pasaje pertinente. Se han empleado las abreviaturas siguientes: AG («El anillo de Giges»); MM («El milagro musical»); ET («Exégesis trina»); QE («El quietismo estético»); PS («La piedra del sabio»).

medio de la gran destreza y la capacidad de distanciarse de los usos operantes del idioma y la literatura que han puntualizado los varios comentarios críticos, el poeta de *La lámpara maravillosa* se burla de la expresión castiza de una manera que recuerda la ironía y la bagatela del Marqués de Bradomín e inicia su propia revalorización del castellano<sup>4</sup>.

Desde una amplia perspectiva teórica este trabajo con el lenguaje corresponde al pensamiento poético y al desarrollo del «quietismo estético». En un nivel mucho más primordial, corresponde al empleo de la palabra misma, donde el poeta precisa su esfuerzo por dar a luz la expresión verbal por medio de una muerte que él otorga a las imágenes convencionales, enterrándolas al pasar por alto su significado más común y resucitándolas al elaborarles nuevos significados: «dando a las palabras sobre el valor que todos les conceden, y sin contradecirlo, un valor emotivo engendrado por mí» (MM, I). Hay varias palabras e imágenes que en *La lámpara maravillosa* pasan por esta transformación, pero una de las más ejemplares —sobre todo con respecto al principio de una invención al mismo tiempo flexible y unificadora— es la misma ficción. Esta palabra, junto con el acto de fingir, inventar y representar en palabras que significa, indica la labor básica del poeta. Es una labor que según este poeta no se cumple en el castellano actual porque, en vez de afirmar y aprovechar la naturaleza ambigua del lenguaje, la relación entre palabra o imagen y emoción se concibe como algo fijo y absoluto. El poeta insiste en un empleo más elástico de la palabra y una definición de la invención como un acto que no se imponga como significado último sino que reconozca —y aun invite— la posibilidad de significados múltiples.

En *La lámpara maravillosa* esta posibilidad se crea por la definición nueva, dentro del libro mismo, de unas seis palabras que se usan frecuentemente para referirse a la representación verbal. Todas se emplean de manera ambigua y flexible, y por las muchas contrarreferencias que el poeta

<sup>4</sup> Sobre la relación entre *La lámpara maravillosa* y las *Sonatas*, ver: GERARD COX FLYNN, «La «Bagatela» de Ramón del Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 32, n.º 2 (1964), pp. 135-41 y «*Psiquismo: The Principle of the sonata* of don Ramón del Valle-Inclán», *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century*, ed. Germán Bleiberg y E. Inman Fox (Nashville, Vanderbilt University Press, 1966), pp. 201-206; CAROL S. MAIER, «Notas sobre melancolía y creación en dos narradores valleinclanescos: el Marqués de Bradomín y el poeta de *La lámpara maravillosa*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 15 (1981), pp. 99-108; y HUMBERTO ANTONIO MALDONADO MACÍAS, *Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista* (México, UNAM, 1980). Aunque estoy de acuerdo con los profesores Flynn y Maldonado Macías en cuanto al intento serio y profundo de la «bagatela» del Marqués de Bradomín, me parece de suma importancia que se reconozca la diferencia entre la burla del personaje y la del autor. Son significativos también los años que transcurren entre las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*. La estética que se presenta en 1916 es destructiva, como sugieren tanto Flynn («La «Bagatela»») como Maldonado Macías, pero en vez de ser una destrucción que preceda la edificación, son las dos fuerzas elementos integrantes (y simultáneos) de la misma transformación.

teje entre ellas se establece un ejemplo complejo de cómo debe ser la representación poética dentro de los límites del idioma y de cuáles son algunos de los peligros que dificultan su realización. Como conjunto, estas palabras plantean una alteración de la manera actual de *hacer imágenes* en castellano. Además evocan todas, por medio de una fuerte connotación visual, la relación estrecha que Valle-Inclán siempre percibe entre la escritura y las artes plásticas.

Como punto de partida del estudio de este proceso de rectificación, es importante notar que la palabra «ficción» aparece tres veces en *La lámpara maravillosa*. Además de emplearse en la frase que acusa al romance, se usa para definir «la ficción del momento» que impide nuestra experiencia de una unidad temporal (AG, VII). Y se encuentra también en un contexto más personal cuando el poeta se refiere a «las cien máscaras de ficción» que le representan sin que ninguna logre evocar su expresión auténtica (QE, IX). Los tres ejemplos son negativos, todos refuerzan la impresión de una ficción estéril, y todos se transforman por medio del recurso de «dar sobre» el significado común de las palabras sin refutarlo directamente. Como si el poeta quisiera silenciar la mentira de la ficción por dejar de nombrarla, sus elementos negativos no se contradicen sino que se alteran de manera más sutil y radical. En su lugar se emplean otras palabras que señalan más «honestamente» el proceso esencialmente incierto de la representación verbal, y con el uso ejemplar de estas palabras se desarrolla un nuevo paradigma para la expresión poética.

Uno de los ejemplos más completos de este «reemplazo» se observa en el empleo de la palabra «gesto,» la cual evoca una expresión visual y se refiere más de una vez a las figuras de la escultura y el drama. Además de esta connotación plástica, también existe la relación entre el gesto de uno o de algo con su actitud o postura afectiva según se manifiesta en la escritura. Por consiguiente el poeta se resiente por la inmovilización «de la crítica de la literatura y las artes clásicas» en «un falso e hiperbólico gesto» (MM, III); y la literatura, asociada con la ficción del romance, se describe como «el comentario de un gesto desaparecido con las conquistas y las guerras» (MM, VI). Estos ejemplos no implican, sin embargo, que el gesto sea una representación negativa en sí. Aunque predomina en la sensibilidad española un gesto que no es «para el mundo» (MM, VI), también existe la posibilidad de un gesto mucho más positivo, por ejemplo el «gesto único» que se describe en «El quietismo estético» (IX). Este gesto sintetiza la esencia más íntima de una vida. Como clave en vez de clavo, al fijar una experiencia no la mata sino que evoca todas las posibilidades que convergen en el instante cuando la expresión se incorpora en la palabra o imagen. Es, entonces, como el contrario de la ficción, la represen-

tación engañosa y la expresión fugaz. El poeta de *La lámpara maravillosa* no se limita a ninguno de estos dos valores contrarios. Permite que el fenómeno del gesto sea ambiguo o equívoco, y por consiguiente el lector experimenta las dos posibilidades estéticas.

La ambigüedad del gesto es algo que se explora aún más en el desarrollo de otras dos palabras, «cifra» y «enlace». Ambas se emplean como verbos y sustantivos, y se presentan al principio de *La lámpara maravillosa* como fenómenos negativos. El concepto de enlazar ocurre tres veces en «Gnosis», el prólogo, y en cada caso significa un vínculo negativo que se efectúa por medio de la razón en vez del conocimiento contemplativo que acompaña la experiencia estética. La cifra también aparece en «Gnosis» y esta palabra ocurre como un fenómeno ambiguo desde el principio; en el mismo párrafo se encuentran una «cifra de la suma belleza» y la observación desdeñosa de que «la ciencia de las escuelas es vana, crasa y difusa como todo aquello que puede ser cifrado en voces y puesto en palabras». En las páginas posteriores tanto el enlace como la cifra cobran la posibilidad de encarnar representaciones estéticas positivas. El enlace se transforma en una representación del posible vínculo entre fenómenos aparentemente diferentes. Sugiere la potencia verbal (y Verbal) de compartir y «decir» la belleza (ET, VII), «la intuición de la unidad» (AG, IV). La cifra es una figura aún más compleja porque se emplea con respecto al proceso de recoger y sumar que acompaña las varias experiencias de éxtasis. Estos instantes de cifra se presentan como enlaces de muchas dimensiones, porque además de juntar realidades, recobran experiencias fragmentadas. En los dos casos de la cifra y el enlace, lo que los distingue de la ficción es la pluralidad y el movimiento: el poeta expresa el deseo de que su propia vida se haga una cifra (PS, II) que abarque experiencias en vez de rechazarlas, y que su palabra rectifique el habla castellana que «no crea de su íntima substancia el enlace con el momento que vive el mundo» (MM, VI).

Por la afirmación de la dualidad y la exigencia de una representación verbal que sugiera y contenga el movimiento, la cifra y el enlace se relacionan con la «imagen», palabra que también se asocia en *La lámpara maravillosa* con la variedad y la ambigüedad, aunque de manera distinta. En este caso no es cuestión de desarrollarse dos significados opuestos sino de crear un significado que encierre el cambio como elemento esencial de su definición. Así, por ejemplo, la imagen se presenta como un aspecto integrante del espejo (ET, I; PS, III) y el espejo se define como algo mágico que contiene cambios y transformaciones infinitos sin que cambie la esencia de la sustancia alterada (AG, VII; QE, X). Es así, dice el poeta, como deben ser las palabras: espejos mágicos que simultáneamente evocan los

cambios y nos recuerdan el enlace y la semejanza entre todas las formas (MM,X; QE,V). Cuando esta equivalencia se cumple, la imagen se hace visible. O, como él lo explica, cuando experimentó la continuidad del pasado como un elemento del presente, «se hacía tangible el rastro de mi imagen viva» (AG, VII). La materialización de la experiencia no se puede explicar científicamente, puesto que la poesía ocurre como fenómeno intuitivo, pero sí se establece claramente que la clave de su ocurrencia es una actitud, la aceptación continua del cambio y la constancia.

Otro aspecto de la materialización de la experiencia se relaciona no sólo con las imágenes sino que sugiere también todo el proceso de escribir, de lograr que la emoción se haga visible en palabras. En *La lámpara maravillosa* este proceso generativo se sugiere por el logos, un término universal que se emplea de manera particularmente ambigua. En primer lugar, el logos aparece con respecto a todas las tres rosas o experiencias estéticas que se precisan en el libro; además de las connotaciones cristianas que conlleva, se identifica claramente con la belleza antigua y panteísta de la primera rosa (ET, V y VII). Sin embargo, se emplea también para describir la enseñanza gnóstica que se asocia con la tercera rosa (PS, III). En cualquiera de las tres experiencias, florece una confluencia de éxtasis y representación («beato esponsal del alma liberada de la carne, con el Logos Espermático» [PS, II]), pero este florecimiento no se limita a ninguna de las tres rosas. No es exclusivamente de la carne ni pretende prescindir de ella. Tampoco se asocia con un florecimiento sólo masculino, pues la creación o la fuerza generativa poética también se expresa por el verbo «alumbrar». Este verbo evoca un acto de creación femenino, y complementa continuamente una representación de la escritura como una manifestación solar y celestial<sup>5</sup>. La luz que «alumbra» sugiere una experiencia inmanente e indica que tanto la creación de la imagen como su efecto en el lector incluyen ambos el engendramiento y el parto (MM, I; QE, V). Se reitera que las palabras no surgen solamente del cielo de la imaginación o el intelecto sino que también proceden de la matriz y están atadas siempre a la tierra (MM, V). Por consiguiente, la imagen poética y el proceso de su representación comprenden un fenómeno estelar pero se asemejan además a la formación subterránea de los cristales. En fin, el poeta no es sólo hijo sino también madre y padre de sus obras, una trinidad fe-

<sup>5</sup> Estos «esponsales», como sugiere VIRGINIA MILNER GARLITZ («El centro del círculo: *La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*», Diss. University of Chicago, 1978, pp. 35 y 197), recuerdan además el «matrimonio alquímico» evocado en *La lámpara maravillosa* como el resultado de una transformación espiritual análoga a la del aprendizaje estético. Ver también CAROL S. MAIER, «Valle-Inclán y *La lámpara maravillosa*: Una poética iluminada», Diss. Rutgers, 1975, pp. 212-20.

cunda e irónica pero nunca dogmática que se manifiesta en «toda expresión suprema de belleza» (PS, III).

«El símbolo», la última palabra que se debe comentar en este contexto, aparece en «Exégesis trina» V y en «La piedra del sabio», IV y VII, y se emplea como sustantivo, verbo y adverbio. Aunque no se usa con gran frecuencia, su uso es significativo porque a primera vista parece contradecir el principio de una representación ambigua que Valle-Inclán demuestra en el libro. En vez de asociarse explícitamente con la simultaneidad de alegoría y alusión exigida en «La piedra del sabio, II» (y así sugerir más directamente la posibilidad de que *La lámpara maravillosa* se lea como libro «simbolista»), el símbolo se emplea de tal manera que parece limitarse a la alegoría sin que se incorporen también la equivocación y la evocación poéticas<sup>6</sup>. El poeta no lo emplea, por ejemplo, cuando nombra a Pablo Verlaine ni cuando habla de su propia poética; no se esfuerza por hacerse símbolo sino cifra, y emplea el símbolo para referirse a las relaciones absolutas entre la Trinidad o los pecados y sus representaciones alegóricas conocidas (PS, IV).

Sin embargo, este mismo uso «alegórico» no está desprovisto de una ironía alusiva, puesto que con las mismas palabras simbólicas se describen una trinidad cristiana en «Exégesis trina» y otra gnóstica en «La piedra del sabio». Son «simbólicas» además las dos columnas contrarias del «templo cabalístico de Salomón», relacionadas con dos acercamientos místicos opuestos. Es como si estos sistemas simbólicos, aunque contrarios, fueran en otro sentido intercambiables. El verbo, por ejemplo, se refiere a la figura cristiana que enlaza el panteísmo y el quietismo. Pero también sugiere un fenómeno gnóstico tan semejante que se presenta por la misma palabra. Vista desde esta perspectiva sintética, se ve que el uso alegórico del símbolo no es muy sencillo, y que el empleo no ambiguo sólo lo es de manera aparente. En realidad, el símbolo alegórico de *La lámpara maravillosa* es bastante alusivo, pues lo que ejemplifica es un cuestionamiento desde dentro del concepto dogmático de la representación estética en sí, como se observa en el uso adverbial de la palabra «símbolo»: «El co-

<sup>6</sup> Tanto su definición de la creación estética como su empleo sumamente ambiguo de la palabra «símbolo» indican que Valle-Inclán se daba cuenta perfectamente de los cambios tanto retóricos como emocionales que se veían en el uso de los símbolos a partir del romanticismo. Ver WILLIAM YORK TINDALL, *The Literary Symbol* (Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1955) capítulo dos. Consúltense también: VIRGINIA MILNER GARLITZ, primer capítulo; ELIANE LAVAUD, «Une Prologue et un article oubliés: Valle-Inclán, théoricien du modernisme», *Bulletin Hispanique*, 76 (1974), pp. 355-75; CAROL S. MAIER, «Symbolist Aesthetics in Spanish: The Concept of Language in Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa*», en Roland Grass y William R. Risley, ed. *Waiting for Pegasus* (Macomb, Illinois: *Essays in Literature*, 1979), pp. 77-87; WILLIAM R. RISLEY, «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4 (1979), pp. 45-90.

razón que pudiese amar todas las cosas sería un Universo. Esta verdad, alcanzada místicamente, hace a los magos, a los santos y a los poetas: Es el oro filosofal de que habla simbólicamente el Gran Alberto: ¡La Piedra del Sabio!» (PS, IV). En este pasaje, con «simbólicamente», el empleo del símbolo se parece al uso irónico de «logos», pues sutilmente cobra un semejante doble sentido al referirse a la declaración simbólica del Gran Alberto: al mismo tiempo el santo se refería «teológicamente» a la alquimia e implicaba que los santos y los magos comparten una misma ficción, la verdad de una representación ilusoria.

El símbolo aparece una vez más en *La lámpara maravillosa*, en las últimas líneas, el último aforismo: «Peregrino sin destino, hermano, ama todas las cosas en la luz del día, y convertirás la negra carne del mundo en el áureo símbolo de la piedra del sabio.» Es en esta frase que se aclaran no sólo las varias sugerencias de la palabra «símbolo», sino también la relación del símbolo con las otras imágenes de representación verbal. En primer lugar, la frase recalca la primacía de la inclusividad del símbolo como cifra y la subraya como condición principal de la transformación estética. Segundo, y quizá más importante, se afirma abiertamente que la realidad de esta transformación es una ficción, sumamente elaborada, la cual ofrece a la carne de las palabras una purificación que no cambia su naturaleza sino que la sostiene y —sin un milagro sobrenatural o sin proclamar una verdad última— permite una experiencia de belleza y una comprensión del auténtico artificio poético.

Con esta afirmación, esta circularidad absoluta, se cierra el libro pero se abre un entendimiento más amplio de la ficción y la invención verbal en la estética valleinclanesca. El poeta ha señalado los límites y las restricciones que determinan y cohiben la expresión; ha dicho que la palabra castellana —como todas las palabras— traiciona el intento poético y, como la expresión de un pueblo derrotado y desilusionado, desmiente la verdadera situación nacional. Sin embargo, al mismo tiempo se ha demostrado que por medio de un reverso del proceso de la ficción las palabras pueden participar en una representación distinta, pues el poeta sabe intuir señales de vida en los significados estancados y utilizar la energía que se invierte en su conservación para sugerir significados nuevos y vitales. La lección de *La lámpara maravillosa* —si es que se puede decir que hay una lección— se encuentra en esta necesidad de salvar la ficción por medio de una nueva definición de su propio ser sin aceptar como absoluta ninguna ficción. Así el estudio profundo y poco reverente de sus muchas apariencias; así la creación de las viejas palabras, de un nuevo lenguaje estético y de una postura poética que se transforma continuamente. Así también una posible explicación del principio de cambio y constancia que se basa

en el empleo de la palabra y en la ambigüedad o la ambivalencia no como vacilación, sino como valor, el valor de afirmar la sugerencia y la alusión poéticas. Enfocadas de esta manera, desde el punto de vista de su propia estética, las muchas contradicciones que caracterizan la obra de Valle-Inclán no evocan una falta de coherencia, sino una integridad compleja que todavía no se ha explorado totalmente.

CAROL S. MAIER

*Bradley University, Peoria, Illinois*