

**LA LÁMPARA MARAVILLOSA DE VALLE-INCLÁN
Y EL HEINRICH VON OFTERDINGEN
DE NOVALIS O LA POÉTICA COMO
«CAMINO DE PERFECCIÓN»**

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL
Universidad de Sevilla

En carta a Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, de marzo de 1924, consigna Valle-Inclán una declaración sorprendente:

«Las *Memorias del Marqués de Bradomín*, llenan un vacío de nuestra literatura en el albor romántico. Son «Memorias» que en Francia las pudo escribir cualquiera, después de Juan Jacobo. Ni en el estilo, ni en el morbo sentimental, tienen cosa que no pueda hallarse en las *Memorias de Ultra-tumba*. Como no existía este tránsito en la literatura española, tuve que construirlo. Las *Comedias [Bárbaras]* son novelas escotianas. En España había existido el intento, ciertamente, pero sin estilo [...] Realizados, —como me era preciso— estos dos modos —hace cien años logrados en las literaturas europeas—, creo que podré, si la vida me deja, realizar mi obra»¹.

Que Valle declara en diferentes ocasiones su vocación de autor romántico es sabido —y el mismo Juan Ramón reconocía aquella voluntaria identidad cuando en el segundo número de *Helios* afirmaba «él es un romántico»—. Pero lo que en las líneas citadas llama la atención es que no parece contentarse con el papel de intérprete del pasado romántico, ni con conjurar en su obra una resurrección de aquella edad, sino que pretende convertirse él mismo en vehículo de una tradición inexistente e ir cubriendo los huecos del parco romanticismo español, creando desde el futuro, su futuro histórico, una tradición romántica que sirviera de sustento a su modernidad.

¹ Citada por M. Paz Díez TABOADA, «Ecos románticos en *Flor de santidad* de Valle-Inclán», en *Valle-Inclán y su obra*. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, 295-306. Ver también la carta de Valle-Inclán a Alfonso Reyes a fines de diciembre de 1923 señalando la influencia de Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*) sobre su *Sonata de otoño*. En otra carta a Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, en marzo de 1824 insiste en la influencia de Chateaubriand en su primera obra y también en la de Scott (esta última reproducida por J.M. Pérez Carrera, *Una carta inédita de Valle-Inclán*, facsímil, Madrid, Asociación de Profesores de Español, 1992).

Precisamente ese fragmento de la cadena histórica para cuyo curso se dispone Valle-Inclán a forjar eslabones del pasado, es la misma tradición desde la que los estudiosos del fin de siglo pretenden desde hace años emprender una revisión del Modernismo. La reciente investigación del 98 con motivo del centenario, concluye postulando la necesidad de presentar la literatura española en el marco europeo, en un planteamiento comparatístico que ayude a entender su verdadera novedad, lejos de nacionalismos ideológicos y evitando esquemas reduccionistas². En este sentido Cardwell afirma más concretamente que «la literatura finisecular española se arraiga en la común experiencia europea del Romanticismo y [...] se revela como parte y continuación de varias pautas románticas, especialmente en lo que a la crisis de conciencia se refiere»; y entre los componentes románticos que considera esenciales en el fin de siglo, el primero se refiere a «la búsqueda de nuevas normas intelectuales, espirituales y artísticas», que «se manifestó por la construcción de una teología desplazada que sería el Arte Puro o la religión de la Belleza combinado con la investigación del Misterio y el más allá místico, cabalístico y gnóstico.» Esa investigación del Misterio «se encuentra en los ensayos y libros del romanticismo alemán (traducidos o adaptados al español), en el krausismo, en las traducciones de Guyau y Bergson, [etc.]»³. Cardwell viene a insistir, para el caso español, sobre lo que muchos años antes, en un libro clásico, Marcel Raymond había ya formulado para las literaturas europeas en general: «quien quiera buscar los orígenes de la poesía de nuestro tiempo y señalar el sentido profundo de sus tentativas, debe remontarse más allá de Baudelaire, de Hugo, de Lamartine, hasta el pre-romanticismo europeo». Y señala cómo a fines del XVIII, cuando la filosofía ocupara el lugar de la religión, sin ser capaz de explicar sus misterios, la poesía tomó el relevo de la tarea y desde entonces «tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento

² Recogiendo un lugar común de la crítica, Germán Gullón se había lamentado años antes de la «pobre imagen habida en el extranjero de las literaturas hispánicas de fin de siglo», resultado de la falta de perspectiva comparatística. Germán GULLÓN, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1992, pp. 16 y 49. Por su parte en 1987 Giovanni Allegra insiste en cómo para los hispanistas no españoles sigue siendo motivo de atención el que la crítica peninsular «ha limitado los caracteres europeos y epocales a unos cuantos influjos de alcance casi personal o privado», cuando toda interpretación del fenómeno modernista que olvide ese marco europeo «está destinada a quedarse en los umbrales de la realidad examinada». G. ALLEGRA, «Cataluña como vía de penetración del Modernismo», en *El Modernismo español e hispanoamericano*, ed. de G. Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, 1987, p. 21.

³ Richard CARDWELL, «Los nuevos componentes del fin de siglo», en *En el 98 (Los nuevos escritores)*, ed. de J.C. Mainer y Jordi Gracia, Madrid, Fundación Duques de Soria-Visor, 1998, p. 174. *La irreligión del porvenir* de Guyau se traduce en 1904. Muchos fragmentos de su obra se difundieron a través de *La Revista Blanca*. Vid. L. LITVAK, *Musa libertaria, Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1981, p. 303, n. 55.

irregular de conocimiento metafísico; le inquieta la necesidad de «cambiar la vida», como quería Rimbaud, de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser. Aquí lo nuevo no es tanto el hecho como la intención, que se desprende poco a poco de la inconsciencia, de volver a captar las potencias oscuras tratando de superar el dualismo del *yo* y del universo»⁴.

EL CAMINO DE PERFECCIÓN DE LA POÉTICA

Ese deseo de transformar al hombre desde la poesía es la base del programa romántico que Meyer H. Abrams —según Silver «el comparatista que más ha contribuido a confirmar la teoría unificada del Romanticismo» después de Wellek⁵— expone en su clásico *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1971). Según Abrams, Wordsworth reelaboró en el *Prospectus* a *The Excursion* la psicobiografía agustiniana cuando, tras la desilusión que para muchos significó la Revolución Francesa, el proyecto de construir un mundo mejor tuvo que proponerse como vía de interiorización. En esta versión poética y romántica de las *Confesiones*, la «gracia» de la conversión y la salvación provienen no de Dios, sino de la naturaleza. El camino de perfección arranca de una unión inicial con la naturaleza que se corresponde con la infancia y el Génesis; tras aquel estadio, una dolorosa caída y, finalmente, una redención mediante la reeducación de la imaginación por la naturaleza, hacen culminar el proceso en un «matrimonio» entre la imaginación y el mundo, por el que la poesía se convirtió en nueva herramienta para transformar la humanidad⁶.

Convertido el arte en única vía de trascendencia desde el idealismo de Schelling, resulta consecuencia natural que el antiguo género de los tratados místicos se pueda usar ahora para exposición de doctrinas estéticas, de tal forma que de la autobiografía en clave religiosa de San Agustín se llegue a la autobiografía en clave estética de Wordsworth. Si la poética ro-

⁴ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, México-Madrid, FCE, 1983, (1.ª ed. de 1933) p. 9. Ver también Manfred FRANK, *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, «Novena Lección», pp. 243-283. Alfredo DE PAZ, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 72-78.

⁵ P. SILVER, «Hölderlin, Bécquer y las ruinas del Romanticismo europeo», *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, coord. Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou, Madrid, Castalia-Universidade de Santiago-Universitat Pompeu Fabra, 1999, 129-140.

⁶ La obra de Abrams tiene traducción española: *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992. Son muy interesantes las objeciones al planteamiento de Abrams que hace Paul DE MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

mántica es una poética del *yo*, y más que una respuesta al papel del arte o su resultado, un cuestionamiento del proceso psíquico (desde Shaftesbury la teoría literaria se había centrado en aquellos mecanismos de la creación)⁷, es lógico que la vía más conveniente para su exposición sea la misma que los tratados esotéricos y místicos emplearon para bucear en el mismo ámbito oscuro. Las poéticas místicas representan una nueva forma de presentación de los contenidos estéticos que se añade a otras fórmulas sancionadas por la tradición (epistolares, satíricas, didácticas, expositivas). La tradición del nuevo género tiene en Swedenborg y en el fragmentarismo de la *Esthética in nuce* de Hamann⁸ sus modelos originales de referencia, y en el primer romanticismo alemán encuentra forma lírico-narrativa con el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis.

En esta tipología de exposición poética se reúnen: el nuevo imperativo de Schiller («compórtate estéticamente»⁹), «la teología desplazada que sería el Arte Puro o la religión de la Belleza combinado con la investigación del Misterio» de la que hablaba Cardwell, la poesía como «instrumento irregular de conocimiento metafísico» que pretende «cambiar la vida del hombre» a la que se refería Raymond, el proyecto romántico de salvación según lo reconoce Abrams y el género de la *Bildungsroman* reinterpretado como camino de perfección.

BILDUNGSROMAN Y VIAJE ESTÉTICO

Es conocida la importancia que el *Wilhelm Meister*, modelo cardinal del género de la *Bildungsroman*, tuvo para la generación de Jena¹⁰. Entre

⁷ Peter Szondi ha estudiado el acabamiento por el Romanticismo de la «poética del efecto» de ascendencia aristotélica, que cifraba sus intereses en la respuesta del receptor a la comunicación literaria (P. SZONDI, *Poética y filosofía de la historia I: antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe: la teoría hegeliana de la poesía*, Madrid, Visor, 1992, p. 34). M. H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 164-6: la pregunta que se hacen los nuevos teóricos no es 'qué es el arte', sino 'cómo surge el arte del genio artístico', por medio de qué procesos mentales. Hugh HONOUR, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1996, p. 20: «las teorías estéticas que proliferaron en esta época intentaban, más que influir en las obras de arte, dar una respuesta filosófica a los problemas que atenazaban a los artistas».

⁸ Traducción española de Vicente Jarque en A. G. BAUMGARTEN, J. J. WINCKELMANN, M. MENDELSSOHN y J. G. HAMANN, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Madrid, Alba, 1999, pp. 273-301.

⁹ Según Gadamer, Schiller convirtió «la idea trascendental del gusto [...] en una exigencia moral y se formula como imperativo». H. G. GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 121.

¹⁰ Para F. Schlegel las tres marcas de la nueva edad eran la Revolución Francesa, la *Wissenschaftslehre* de Fichte y el *Wilhelm Meister* de Goethe (nr. 216 de los *Fragmen-*

sus más devotos entusiastas encontramos a Novalis, autor de uno de los títulos que pueden considerarse claves en la tradición de las poéticas en clave de peregrinaje místico a la que nos referíamos antes, el *Heinrich von Ofterdingen*, y que se concibió precisamente como respuesta romántica a la obra de Goethe después de que aquel primer entusiasmo se trocara en el juicio riguroso que declara en carta a Karoline von Schlegel (de 27 de febrero de 1799), donde califica la novela de Goethe como «poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte» (poetización de una historia burguesa y doméstica). Frente al «Evangelium der Oeconomie» que acabó significando para Novalis el *Wilhelm Meister* por su compromiso racional con la realidad¹¹ y los estrictos límites que imponía a la ficcionalidad, su *Heinrich von Ofterdingen* quiso proponerse como la «Apotheose der Poësie». Lo que distingue esencialmente la obra de Novalis de la de Goethe es que el primero entiende románticamente que la Poesía es la materia original de la vida, su encarnación absoluta, y no sólo un ejercicio intelectual para el que la experiencia social pueda prepararnos, como en el *Meister*¹². Solger, cuya lectura de *Heinrich von Ofterdingen* tuvo enorme efecto, vio en la obra el novedoso intento de convertir la poesía a la vida a través de un relato místico, de un descubrimiento de los velos del misterio que permitía sostener lo finito de nuestro mundo en la infinitud divina; en fin, una mitología verdadera hecha real en el espíritu de un hombre¹³.

te; en F. SCHLEGEL, *Werke*, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1988, vol. I, p. 214). Para Szondi (*Poética y filosofía de la historia*, pp. 74-5) el *Über das Studium der Griechischen Poesie* de Schlegel se destina sobre todo a la propagación de las obras del Goethe de Weimar. Y Gerhart HOFFMEISTER («Der romantische Roman», en Helmut SCHANZE (ed.): *Romantik- Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1994, p. 207) afirma: «Die *Lehrjahre* waren zur Bibel der Romantik geworden. Ohne sie hätte weder F. Schlegel sein epochales Programm der *progressiven Universalpoesie* entwerfen können, noch wäre der Roman in Theorie und Praxis zum Paradigma der romantischen Kunst aufgestiegen». Su importancia es fundamental en la concepción romántica de la novela: [Die *Lehrjahre*] «konnten das Hauptbuch der Romantik werden, weil sie eine freie Aussicht auf den romantischen Roman eröffneten» (p. 235).

¹¹ La máxima n.º 510 de Goethe «*Aus Wilhelm Meisters Wanderjahren*» señala que la presentación poética es más perfecta cuanto más compita con la realidad («wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert»). Traducción en GOETHE, *Máximas y reflexiones*, ed. de Juan del Solar, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 131: «El poeta está supeditado a la representación. Llega ésta a su apogeo cuando rivaliza con la realidad».

¹² Sin embargo, Novalis había aprendido ya para entonces valores muy importantes de los *Lehrjahre* que no querrá admitir, pero que preparan el camino a su modelo: «das transzendente zugleich von Introspektion und Beobachtung der Außenwelt». Gerhart HOFFMEISTER, «Der romantische Roman», p. 207.

¹³ «einen neuen und äußerst kühnen Versuch, die Poesie durch das Leben darzustellen, die Idee einer mystischen Geschichte, einer Zerreißung des Schleiers, welchen das Endliche auf dieser Erde um das Unendliche hält, einer *Erscheinung der Gottheit* auf Erden, eines wahren Mythos, der sich aber hier in dem Geiste eines einzelnen Mannes bilde», según explica el propio SOLGER (*Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, ed.

Ambos títulos, *Meister* y *Ofterdingen*, matrices de dos líneas enfrentadas de pensamiento estético, corresponden sin embargo, a una misma tipología entre las tres que Leonardo Romero Tobar singulariza en el polimorfismo del género de viajes y que se distinguen en función «de la participación personal que el escritor y el lector del texto tienen en el proceso que se relata»¹⁴. De entre ellas (viaje informativo, viaje formativo y viaje performativo), la segunda tipología —que tiene fuentes últimas en el papel que ya concedía Homero en la *Telemaquía* a los viajes en la educación de los jóvenes— es la que incluye la *Bildungsroman* y su modelo privilegiado, el *Meister* de Goethe¹⁵. Pero es también esta tipología la que comprende los viajes iniciáticos de tradición religiosa y que «en el contexto de la secularización moderna» han sido entendidos como «un viaje al centro del escritor o del acto mismo de escribir»¹⁶. El paso del viaje como conocimiento del exterior al viaje estético e interior podría simbolizarse en el *Kubla Khan* de Coleridge (1798, ed. en 1816) que surgió, según cuenta el propio autor, de la lectura del libro de viajes de Samuel Purchas, *A Pilgrimage or Relations of the World* (1617) y de un sueño que a raíz de su lectura tuvo, cuyas visiones intentó llevar del inconsciente al texto. Con aquéllas construye su oda fragmentaria que tiene por tema central la imaginación poética en clave órfica, por la que se logra reunir la Unidad y la Totalidad y construirlas como un cántico.

Bildungsroman y viaje iniciático en su versión moderna de «viaje estético» comparten por tanto cierta identidad de género para distanciarse sin embargo en las propuestas: aunque en principio Novalis quería usar el mismo formato que Goethe en su *Meister* —y de hecho éste permanece siempre reconocible en su estructura¹⁷—, el viaje de Heinrich no se redu-

de L. Tieck y F. von Raumer, Leipzig, 1826) y comenta HEGEL en su *Solger-Rezension* de 1828, ed. de Walter Jaeschke, *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Hamburg, Felix Meiner, 1999, pp. 403-442; cita de p. 408.

¹⁴ Leonardo ROMERO TOBAR, «Viaje y géneros literarios», *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, pp. 221-238; p. 230. La *Bildungsroman* es el resultado de aplicar el Yo al género de los viajes: «La irrupción de la perspectiva del yo en el relato informativo —...— modifica sustancialmente la naturaleza y el sentido del viaje» (p. 232).

¹⁵ G. Lukács considera que esta obra «is the most significant product of the transition in the history of fiction between the eighteenth and nineteenth century. It contains the characteristics of both of these periods in the development of the modern novel, ideologically as well as artistically». G. LUKÁCS, «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*», en V. LANGE (ed.), *Goethe. A collection of critical essays*, New Jersey, Prentice-Hall, 1968, 86-98, p. 86.

¹⁶ Leonardo ROMERO TOBAR, «Viaje y géneros literarios», p. 239.

¹⁷ H. J. BECK, *Friedrich von Hardenberg Oeconomie des Styls. Die «Wilhelm Meister» Rezeption im «Heinrich von Ofterdingen»*, Bonn, Bouvier-Grundmann, 1976. Sobre la influencia del *Meister* en las novelas de artista del Romanticismo, ver Gerhart HOFFMEISTER, «Der Künstlerroman in der Wilhelm-Meister-Nachfolge», *Romantik-Handbuch*, pp. 218-229.

ce como el de Wilhelm a un progresivo desarrollo de la conciencia a través del conocimiento del mundo exterior; por el contrario, elige desde su salida la dirección opuesta: es un viaje hacia el interior de la conciencia y aún más allá de la conciencia, a las fuentes irracionales de la vida anímica, que son las de la ontología poética. Respondiendo al clasicismo goetheano y a su confianza en las posibilidades de la objetividad¹⁸, la intención idealista de Novalis es la de mantener la tensión hacia aquel «unendlichen Progress» que Fichte proyecta como encarnación del futuro¹⁹. El yo debe avanzar en una senda hacia la Totalidad en la que se reúnen naturaleza y espíritu: Heinrich no pretende como Wilhelm «er sich die Welt erschließen» (descifrar el mundo), sino convertirse él mismo en clave para el mundo²⁰ y la novela de la que es protagonista mostrar cómo el idealismo mágico del sacerdote poético salva el mundo, lo «romantiza» y lo transforma en aquel que fue en la Edad de Oro²¹.

La gran cuestión de la estética romántica es la de la relación del artista moderno (víctima de la alienación que se desprende de su ausencia social) con el mundo²²; de ahí que la teoría de aquella edad se articule básicamente en obras que concluyen afirmando la unión última de lo individual y lo general, del ser esencial del hombre como microcosmos idéntico al macrocosmos del universo²³. Goethe y Novalis responden a ese intento unificador proponiendo modelos contrarios: en el primer caso dicha relación se resuelve hacia el exterior y en el segundo hacia el interior. Goethe

¹⁸ Véase nuestro trabajo sobre «La teoría literaria de Goethe» *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, n.ºs 9 y 10, 1998-9, pp. 141-156.

¹⁹ Es la tesis principal en la lectura de J. MAHR, *Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters in Novalis «Heinrich von Ofterdingen»*, München, Fink, 1970.

²⁰ Gerhart HOFFMEISTER, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. 176.

²¹ Novalis adopta el lugar de la «edad de oro» del holandés Franz Hemsterhuis, para quien todavía conservamos la intimidad de nuestro inconsciente el recuerdo íntimo de aquel tiempo poético. Hans-Joachim MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg, Winter, 1965. Sobre el «idealismo mágico» véase Karl HEINZ VOLKMANN-SCHLUCK, «Novalis' magischer Idealismus», *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, ed. de Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, 45-54: con la expresión de *magischer Idealismus* Novalis pretende responder al *transzendentalen Idealismus* de Kant y Fichte, al que considera paso anterior al de su propia posición metafísica.

²² Bruce E. FLEMING, *Modernism and its Discontents. Philosophical Problems of Twentieth-Century Literary Theory*, New York, etc., Peter Lang, 1995, p. 7 y 12. Bruce parte de la opinión de Walter Jackson Bate cuando afirmaba que «most German theory, such as that of the Schlegels or Schelling, is concerned primarily with the relation of the work to the world». W. J. BATE (ed.), *Criticism: The Major Texts*, New York, Harcourt, Brace, 1952, p. 302.

²³ F. SCHLEGEL, *Ideen* 25 y 81 (en F. Schlegel, *Werke*, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1988, vol. I).

abre con el *Meister* la línea del *Bildungsroman* que conduce a Thomas Mann, y que concentra el problema en la relación del arte con la sociedad burguesa. Novalis es punto de partida de otra línea: la que conecta con el esoterismo decadentista y modernista y que nos conduce hasta el *Narziß und Goldmund* (1930) de Hermann Hesse²⁴; esta otra versión hace del problema un conflicto recóndito e instintivo, cuyas raíces se alojan en la conciencia subjetiva y cuya solución pasa por la «romantización» del mundo por la poesía.

El valor de la poesía como clave de la del mundo nos sitúa ante la verdadera dimensión de la obra de Novalis, que es la poética. Al lado de los géneros que fundamentaron la tradición romántica y que relacionaba Valle-Inclán en la cita anterior —las *memorias* y la novela histórica, expresiones del sentimentalismo del *yo* y de la nueva perspectiva historicista—, tiene un lugar principal este otro de las poéticas, convertidas en asunto íntimo a partir del momento en que sus contenidos no pertenecen ya a una preceptiva erudita, sino a la propia reflexión del creador²⁵. El interés fundamental de Novalis es hacer en el *Heinrich von Ofterdingen* una exposición de la teoría literaria protorromántica²⁶.

«LA LÁMPARA MARAVILLOSA» Y NOVALIS

Si Valle-Inclán quiso inventar una tradición moderna para la literatura española, necesitaba también una poética mística, una teología lírica heterodoxa que hermanara Arte puro y Misterio y conectara además con aquella pasión ocultista del gallego puesta de relieve por la crítica²⁷. Sin duda debió

²⁴ Sobre Hesse llama la atención G. ALLEGRA, «Mystizismus, 'Okkultismus' und romantisches Erbe in Valle-Incláns Ästhetik», en Harald WENTZLAFF-EGGEBERT, *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, p. 8.

²⁵ SZONDI, *Poética y filosofía de la historia I*, p. 15; L. DOLEZEL, *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997, p. 86: con el Romanticismo la poética adquiere un nuevo comportamiento reflexivo, acercándose a la teorización y autoanálisis, se hace filosófica.

²⁶ Precisamente por esa mezcla de viaje hacia el conocimiento y presentación en clave de una poética, se viene planteando desde muy temprano el debate de los historiadores de la literatura sobre si el *Heinrich von Ofterdingen* es o no una *Bildungsroman*.

²⁷ La bibliografía sobre las claves ocultistas y teosóficas de *La lámpara maravillosa* es muy abundante. Pueden citarse entre otros los trabajos de G. ALLEGRA, «Sobre unas claves 'históricas' y teóricas de la gnosis modernista»; *The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages & Literatures*, en Gilbert PAOLINI (ed.), *La Chispa '85: Selected Proceedings*, New Orleans, Tulane Univ., 1985, 27-38 y «Mystizismus, 'Okkultismus' und romantisches Erbe in Valle-Incláns Ästhetik», op. cit.; Robert Lima, «Renaissance Esotérica in Valle Inclán's «La lámpara maravillosa», *Romance Languages Annual* (1991) 3, 484-87 y «The Gnostic Flight of Valle Inclán», *Neophilologus* (1994), 78:2, 243-50;

de encontrarse plenamente identificado con esa poética convertida en «doctrina mágica», hermana de la mística, cuya máxima pretensión es demostrar la calidad sublime del objeto artístico, elevarlo sobre la circunstancia temporal y social —ahora que el cáncer de la temporalidad parecía amenazar más que nunca todo constructo humano— y asentar la obra de arte más allá de los acontecimientos, en la eternidad. Una poética que, como la de Novalis para el Romanticismo, solucionase lo que todavía era la máxima pretensión de los esfuerzos modernistas: el doloroso fragmentarismo; una poética que consiguiera exponer la íntima unidad de todas las cosas y superase la distancia entre el artista y el mundo, entre la palabra y la cosa significada. Valle-Inclán se decide a escribir una poética inexistente en la tradición española, con idéntico propósito al que había movido a Novalis en el contexto romántico y utilizando el marco genérico que le prestaba la reelaboración romántica de las *Confesiones*, desde Novalis a Wordsworth²⁸. El resultado fue su *Lámpara maravillosa*²⁹:

«Yo he querido, bajo los místicos cielos de la belleza, convertir las normas estéticas en caminos de perfección para alcanzar la mirada inefable que hace a las almas centros, y mi vida ha venido a cifrarse en un adoctrinamiento por donde acercar la conciencia a la suprema comprensión que se abre bajo el arco de la muerte» (P II, 160)³⁰.

Las fuentes últimas de la luz de su *lámpara* las encontramos, como querían para el Modernismo en general Cardwell, Allegra, Gómez Montero,

Virginia M. GARLITZ, «Los ocultistas franceses y *La lámpara maravillosa*», en John P. GABRIELE (ed.), *Suma valleinclaniana*, Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos-Consortio de la Ciudad de Santiago de Compostela, 1992, 209-21 y «Fuentes del ocultismo modernista en *La Lámpara Maravillosa*», en *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, ed. de J.P. Gabriele, Madrid, Orígenes, 1987, 115-124; Carlos GÓMEZ AMIGÓ, «La teosofía en *La Lámpara Maravillosa*», en *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, 197-205.

²⁸ Para Clara Luisa BARBEITO (*Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 1985, p. 114), *La lámpara maravillosa* se construye como «un ensayo estructurado en forma de confesión».

²⁹ El subtítulo de la obra, «Ejercicios espirituales», advierte que no puede concebirse sólo como exposición estética, sino al tiempo como tratado místico, lo que la convierte, como han señalado los críticos en frecuentes ocasiones, en un «caso aislado en España» (G. ALLEGRA, «Mystizismus, 'Okkultismus' und romantisches Erbe in Valle-Incláns Ästhetik», p. 16) o «texto insólito de nuestra literatura» (Fernández Ripoll, «Breve aproximación al símbolo de la luz en *La lámpara maravillosa*», en *Valle-Inclán y su obra*, op. cit., 179-216, p.180). También G. SOBEJANO, «Valle-Inclán frente al realismo español», en *Valle-Inclán. An appraisal of this life and works*, ed. de Anthony N. Zahareas, NY, Las Americas, 1968, p. 161.

³⁰ Las referencias a *La lámpara maravillosa* siguen la edición de Javier Blasco, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. Tras las citas se señalan con siglas el capítulo, el fragmento y la página.

Dolores Romero y tantos otros, en la escuela de Jena, y yo propongo que en particular, en el *Heinrich von Ofterdingen*.

Valle bien pudo conocer la obra del alemán en alguna de las ediciones y traducciones que se editaron a comienzos del siglo XX. Novalis había sido prácticamente un desconocido tanto para la prensa literaria como en las bibliotecas españolas hasta estas fechas: su nombre apenas aparece en las abundantes publicaciones periódicas del Romanticismo español dedicadas a asuntos literarios (en las que estuvieron tan presentes sin embargo los nombres de Goethe, Schiller o Hoffmann), y la Biblioteca Nacional de Madrid conserva un único ejemplar de la famosa edición alemana que prepararon Ludwig Tieck y Friedrich Schlegel de sus *Schriften* (Stuttgart, 1837). Desde aquella no se encuentra ningún otro título del autor (ni original ni vertido al castellano) en ninguna de las principales bibliotecas españolas hasta las varias traducciones finiseculares al francés, italiano y catalán que debieron leer sin dificultad los escritores de la época y cuyo elevado número demuestra el despertar del interés por la obra de Novalis. Tras esta abundancia de ediciones se abre un nuevo y significativo paréntesis en el ámbito español hasta que durante los años 70 y 80 del siglo XX vuelva a ser Novalis motivo de interés de poetas, traductores y editores. Esta cronología parece confirmar que el periodo modernista contó con autores, investigadores y lectores interesados en la literatura alemana, algunos de los cuales mantenían contacto con los círculos teosóficos y otros cenáculos esotéricos (no en vano Alemania es la patria de rosacruces y antropósofos y vive precisamente en esta época un momento de revitalización de las escuelas herméticas)³¹ y que debieron encontrar en la obra de nuestro autor ingredientes muy sugestivos.

Entre las más difundidas de las ediciones de Novalis durante estos años, y al lado de otras francesas y varias italianas, cuya presencia en los fondos de la BNM deja constancia de la difusión del poeta alemán³², encon-

³¹ Referencias y bibliografía en Peter WASHINGTON, *El mandril de Madame Blavatsky. Historia de la Teosofía y del gurú occidental*, Barcelona, Destino, 1995, pp. 170-183. *La Teosofía* de Rudolf Steiner fue traducida al español por Rafael Urbano, que también prologa y anota la obra (Madrid, [Segovia, Imprenta El Adelantado], s.a.) La primera traducción española de *Las afinidades electivas* de Goethe fue obra de Luis Jiménez García de Luna, en 1901; hasta entonces la obra sólo había sido conocida en España a través de sus versiones francesas. Urbano González Serrano publica unos *Ensayos críticos sobre Goethe* (Madrid, 1900), y fue uno de los primeros autores españoles en trabajar sobre el alemán.

³² Entre otras ediciones: *Novalis, a cura di G. Prezzolini, con ornamenti di Cb. Doudelet*, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1905, Colecc: Poetae Philosophi et Philosophi Minores, 238 pp., signatura 4/137409; *Henri d'Ofterdingen. Traduit e annoté par Georges Polti e Paul Morisse. Preface de Henri Albert*. París-Poitiers-Blais, Roy, 1908, 10ª ed.; signatura 2/83549; *Inni a la notte o Canti spirituali. Traduzione e introduzione di Augusto Hermet*. Lanciano, R. Carabba, 1912, 125 pp.; signatura 7/102469.

tramos la que prologara en un famoso estudio Maeterlinck³³, autor a su vez bien conocido de los modernistas españoles, hasta el punto de que, según escribe Pérez de Ayala en *La Lectura* de 1903, compone, junto a Ibsen y Tolstoi, la *Santísima Trinidad* de los cultos literarios³⁴.

Por su parte, Joan Maragall traduce primero en 1904 y después en 1907 para la Biblioteca Popular de *L'Avenç* —lo que hace imaginar una tirada considerable—, el *Heinrich von Ofterdingen*, del que guarda la BNM dos ejemplares³⁵. La traducción de Maragall vuelve a situarlo como principal introductor de las obras del Romanticismo alemán en España —y nótese que no escribimos Cataluña³⁶—. Junto a Unamuno, Maragall había traído a la literatura de fin de siglo la obra de Jakob Böhme, fuente a su vez de gran influencia en el primer Romanticismo alemán, especialmente en Novalis, Schelling, Baader, Hegel y Tieck entre otros. La *Aurora* (1612) de Böhme, uno de los frutos de la corriente que iniciaran las profecías de Joaquim da Fiore condenadas en el Concilio de Letrán (1215), predicaba como aquél la comunión pseudo-panteísta del hombre con la naturaleza y al cabo convertía al hombre en dios, pues como ser de la naturaleza, posee en sí los elementos de la Trinidad y el bien y el mal, a diferencia de los ángeles³⁷. La mística de Böhme revivida por los románticos de Jena en su *Naturphilosophie* y la poética en clave de peregrinaje de Novalis se convierten pues, gracias a Maragall, en fuentes de la revisión modernista del romanticismo alemán. La proximidad del catalán —especialmente en

Más tardía es la titulada *Journal intime suivi des Hymnes a la nuit et de Fragments inédits, traduit de l'allemand par G. Claretie et S. Joachim-Chaigneau, Introduction de Germane Claretie*. París, Librairie Stock L. Lagny, 1927.

³³ *Les disciples a Sais et les Fragments de Novalis, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Paul Lacomblez, conoció muchas ediciones entre 1890 a 1915; la 3ª, de 1895, es la que se conserva en la BNM. Que seguía siendo un texto bien conocido en España lo demuestra la reseña de Hoyos y Vinent en *El Día*, nº 13.184, 9 de diciembre de 1916, p. 6: «Mauricio Maeterlinck. El filósofo y el poeta», muy elogiosa tanto para con el alemán como para el estudio-prólogo del poeta belga.

³⁴ La referencia la tomo de Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, *Teoría y mercado de la novela en España, del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, p. 97.

³⁵ *Enric d'Ofterdingen. Traducció de Joan Maragall*, Barcelona, Tipografía *L'Avenç*, Biblioteca Popular de *L'Avenç*, 1907, 2 vols.; signaturas 1/331073 y 7/110291.

³⁶ Se quejaba Allegra de que para el hispanismo nacional «sigue tácitamente en pie la tendencia a considerar separados, casi impermeables entre sí, dos focos literarios y culturales que se dieron en el mismo Estado, prosperaron en los mismos años, bebieron en las mismas fuentes y a menudo se expresaron en la misma lengua: el Modernismo español y el *Modernisme* catalán». ALLEGRA, «Cataluña como vía de penetración del modernismo», op. cit., p. 21.

³⁷ Véase el interesante trabajo de M. Teresa Jou, quien trata también de las traducciones de Maragall: «Romanticismo y mito del progreso. Consideraciones desde la perspectiva actual», en Gabriel OLIVER, Helena PUIGDOMÈNECH, Marisa SIGUAN (coords.), *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 203-212.

sus *Elogi de la paraula y Elogi de la poesia*— a las doctrinas del Schelling de *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, versión filosófica de las propuestas de Novalis, ha sido estudiada por Eugenio Trías³⁸, que señala también cómo la huella de aquellas lecturas del idealismo alemán está filtrada en Maragall a través de los escritores anglosajones, como Carlyle y Emerson³⁹. Por su parte Carlyle había sido autor de un penetrante ensayo sobre Novalis que encontró sobre todo efecto, como otros textos suyos, en los años finales del siglo XIX⁴⁰.

No puede obviarse tampoco la conexión inglesa que supuso el prerrafaelismo: el mensaje de Ruskin pretende aunar naturaleza-estética y moral en una mística del arte, y su «Theoría» se propone como «una vía contemplativa primero de la Naturaleza, obra divina, para continuarla luego en la misma Belleza de la obra artística, que ha de reproducir el arquetípico gesto divino: la creación». La contemplación de la belleza no es sólo un placer accidental, «sino que en tal acto queda implicada la naturaleza moral del hombre. Traza, pues, un camino de perfección al probar que una respuesta adecuada a la belleza sensible debería llevar a una aprehensión religiosa del universo». Las ideas de Ruskin y los prerrafaelistas se difundieron en España desde Cataluña, cuyo *Modernisme* es lo más cercano a la hermandad inglesa, sobre todo en la intención de interrelacionar las artes y en el reformismo sociopolítico⁴¹. Con ocasión de la muerte del teórico inglés en 1900, Joan Maragall, gran admirador suyo, publica una necrológica en el *Diario de Barcelona* donde afirma: «Novalis, Emerson, Carlyle, Ruskin, son los padres de un neo-idealismo y hasta de un neo-misticismo [...] cuya existencia es evidente».

³⁸ Eugenio TRÍAS, *El pensamiento cívico de Joan Maragall*, Barcelona, Península, 1985, p. 69.

³⁹ Charles F. HARROLD, *Carlyle and German Thought, 1819-1934*, New Haven, Yale University Press, 1934, trata de las doctrinas el Romanticismo alemán esotérico como fuente básica de la que parte el pensamiento de Carlyle. Para la presencia de Carlyle en Maragall E. Trías remite a M. REVENTÓS, *Maragall, correo y vehículo*, en MARAGALL, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1960. Ver también Lluís QUINTANA TRÍAS, *La veu misteriosa: la teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions Abadía Montserrat, 1996.

⁴⁰ Gerhart HOFFMEISTER, *Deutsche und europäische Romantik*, p. 89. Otra opinión de la intermediación de Carlyle tiene R. WELLEK, *Confrontations. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the 19. century*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1965, pp. 3-33.

⁴¹ CERDÁ I SURROCA, María Ángela, «Influencias inglesas en la génesis del Modernismo: Ruskin y Morris», *El Modernismo español e hispanoamericano*, op. cit., 53-68, p. 54.

CUESTIONES DE GÉNERO. LA AUTOBIOGRAFÍA ESPIRITUAL

El *Heinrich von Ofterdingen* expone en clave la poética de los *Frühromantiker*, como Valle-Inclán expone en clave la poética modernista. Ambos autores presentan su discurso estético como un peregrinaje autobiográfico en el que la peripecia personal acaba siendo reflexión mística de carácter universal⁴². El personaje del extranjero en el comienzo del *Heinrich von Ofterdingen* y la madrina de *La lámpara* cumplen un equivalente papel inductor en el comienzo de ambos peregrinajes: uno y otro se presentan como relatores de oníricas leyendas a sendos niños (los futuros andariegos poetas de las respectivas obras) que descubren en aquella fabulación mítica la existencia de ese secreto cuyo desvelamiento se convertirá en objetivo y motor de su viaje (*HvO* I, 67s., y *LM*, QE VIII, 150-1)⁴³. Como el Wordsworth de *The Prelude*, ambos poetas persiguen los recuerdos de niñez para recuperar en ellos las experiencias que conformaron su ser y las raíces de la imaginación⁴⁴.

El perfeccionamiento para Novalis pasa por abrir gradualmente oídos, ojos, mente y corazón⁴⁵, igual que para Valle el despertar de todos los sentidos y emociones y su progreso más allá de sus estrictos límites conduce a entrever «en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna»(AG VII, 84)⁴⁶. Los dos viajeros viven sucesivos encuentros con distintos personajes y paisajes que constan como marcas de su crecimiento espiritual. A su vez, todos aquellos encuentros y experiencias sirven para demostrar que la dualidad y la multiplicidad son fenómenos secundarios y que sólo la conciencia de unidad universal fundamenta el avance⁴⁷. Pero

⁴² Risley llama a *La lámpara maravillosa* «novela simbolista», por su elemento autobiográfico. William R. RISLEY, «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán», en *Waiting for Pegasus: Studies in the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters. An Essay in Literature Book*; ed. de Roland Grass y W.R. Risley, Macomb, Western Illinois University Press, 1979, pp. 45-89.

⁴³ Seguimos la edición del *Heinrich von Ofterdingen* de Helmut Pfoth, Augsburg, etc., Goldmann Verlag, 1994, pero las citas y numeración de páginas remiten para mayor comodidad a la traducción española de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1981.

⁴⁴ Véase S. CORUGEDO y J.L. CHAMOSA, prólogo a W. WORDSWORTH y S. T. COLERIDGE, *Baladas líricas*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 41.

⁴⁵ Gerhard SCHULZ, «Romanexperimente 1797-1804. Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*», *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration (1789-1830)*, 2 vols., München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1983, vol. I, p. 422.

⁴⁶ Compárese con la teoría de la percepción poética del formalismo ruso, en concreto con Victor SHKLOVSKI, «El arte como artificio», traducido en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología de T. Todorov, Madrid, siglo XXI, 1991, 55-70.

⁴⁷ Para Novalis lo estudia G. SCHULZ, «Poetik des Romans bei Novalis», en *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, ed. de R. Grimm, Frankfurt a. M., Athenäum, 1974, vol. I, pp. 125-154. A esta convicción de Valle-Inclán hacen alusión casi todos los estudios de *La lámpara maravillosa*.

sobre todo su itinerario demuestra que la poesía es la materia original de la vida, su encarnación absoluta (y ésta era precisamente la idea clave que diferenciaba la concepción de Novalis de la de Goethe, según se señalaba antes). La misma identidad entre vida y poesía es la base de *La lámpara maravillosa*, que sostiene, como las *Lectures of the English Poets* (1818) de William Hazlitt:

«[Poetry] is not a branch of authorship; it is the stuff of which our life is made. [...] Fear is poetry, hope is poetry, love is poetry»⁴⁸.

Poética mística, novela de artista, libro de viaje, peregrinación estética, el *Heinrich von Ofterdingen* difundió, como en general la estética del grupo de Jena, una imagen del poeta creador que encuentra su salvación por el arte y se enfrenta a sus demonios en una búsqueda personal, íntima. Como también ocurrió en la obra de Wackenroder, para Novalis dicha búsqueda se planteaba en términos religiosos e incluso místicos, y el proceso creador como una inspiración divina y misteriosa, conectada con un sistema de piedad y espiritualismo; de igual manera Franz Sternbald (protagonista de la obra del mismo título de Tieck) estuvo obligado a superar una fase de prueba ascética en la enseñanza del amor, que le pondrá en camino hacia un nuevo ideal artístico. El entusiasmo con que estos héroes emprenden sus rutas les conduce al espacio de las impresiones interiores, al retraimiento, y de ahí a la frontera con la pérdida del propio *yo*, por una negación necesaria y previa al descubrimiento de la creatividad⁴⁹. (Recuérdese que la vía ascética en *La lámpara maravillosa* es también parte ineludible del recorrido estético: es la «purificación» de la «Disciplina Estética» a la que se somete el peregrino en AG I, 70: «Azoté sobre el alma desnuda y sangrienta con cingulo de hierro»).

El viaje tiene como destino el reino interior y por tanto es también solitario, como el peregrino de Valle-Inclán declara en el arranque de su trayectoria (AG I, 70): «Amé la soledad y como los pájaros, canté sólo para mí». La estética se descubre vía oculta y no una explicación, como en Goethe, de la relación entre artista y mundo burgués. Este individualismo no implica, sin embargo, egocentrismo, a pesar de que la lectura de muchos de los detractores de uno u otro poeta así lo sostenga. Antes al contrario, constituye un primer paso de la salida del *yo* hacia el Amor y los otros. Valle-Inclán lo confirma: «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» (AG IV, 76)⁵⁰.

⁴⁸ William HAZLITT, *Lectures of the English Poets*, ed. de Walter J. Bate en *Criticism: The Major Texts*, op. cit., p. 304.

⁴⁹ Gerhart HOFFMEISTER, *Deutsche und europäische Romantik*, p. 176s.

⁵⁰ MARCUSE defendió en *Der deutsche Künstlerroman* (1922) que el *Heinrich von Ofterdingen* no es obra, como criticó Goethe, que escape de la realidad para concluir en

Como peregrinajes que van trazando su recorrido en el avance mismo, el *Heinrich von Ofterdingen* y *La lámpara maravillosa* son obras experimentales: si la experimentación es para Novalis la clave fundamental del ejercicio poético⁵¹, para Valle-Inclán la transformación continua fue «una de las claves de [su] triunfo y [su] eterna juventud literarios»⁵². También en ambos casos dicha experimentación concluye en una fórmula literaria novedosa y triunfante: si Heinrich gana en Wartburg en un combate poético a la «Unpoësie», el peregrino poeta de *La lámpara maravillosa* combate la ficción agotada ofreciendo una nueva orientación e impulso⁵³ que también como en Novalis surge de la investigación sobre los mitos y leyendas nacionales y las posibilidades estéticas que ofrecen. Para ambos, al tiempo destructores de una poética y constructores de un nuevo lenguaje⁵⁴, el problema de la vieja tradición y el que la inutilizaba para sus renovadores fines era la esclerosis de la palabra: el tiempo la había fijado como algo absoluto e inamovible, abortando las posibilidades de significación y la elasticidad y riqueza de la ambigüedad (MM, I)⁵⁵. Novalis construye una

el egotismo narcisista: su misión es precisamente atravesar la realidad, penetrarla y en el encuentro consigo mismo, encontrar también la universalidad y a los otros (MARCUSE, *Der deutsche Künstlerroman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978). Es la defensa que tuvo que hacer explícita Rubén sobre su propia obra en «Yo soy aquel...»; véase la interpretación de Alfonso GARCÍA MORALES, «Relectura de «Yo soy aquel...». El autorretrato de Darío», *Identidad y alteridad: aproximación al tema del «doble»*, ed. de J. Bargalló, Sevilla, Alfar, 1994, 295-310.

⁵¹ Según SCHULZ, «Novalis näherte sich seiner Aufgabe durchaus als Wissenschaftler und Experimentator». Gerhard SCHULZ, «Romanexperimente 1797-1804. Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*», p. 422.

⁵² C. S. MAIER, «*La lámpara maravillosa* de Valle Inclán y la invención continua como una constante estética»; en A. D. KOSSOFF, J. AMOR y VÁZQUEZ, R. H. KOSSOFF y G. W. RIBBANS (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II*. Madrid, Istmo, 1986, 237-245; p. 237.

⁵³ MAIER, «*La lámpara maravillosa* de Valle Inclán y la invención continua ...», p. 238.

⁵⁴ Gerard COX FLYNN («La “Bagatela” de Ramón del Valle-Inclán», *Hispanic Review* 32, n.º 2 (1964), 135-141) y Humberto A. MALDONADO MACÍAS (*Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista*, México, UNAM, 1980), defienden que la estética de *La lámpara maravillosa* es destructiva. Maier («*La lámpara maravillosa* de Valle Inclán y la invención continua ...», p. 239, n. 4) no los niega, pero también considera que «en vez de ser una destrucción que preceda a la edificación, son las dos fuerzas [destrucción y edificación] elementos integrantes (y simultáneos) de la misma transformación». Podría recordarse al respecto que la propia *Lámpara* propone una superación de los antagonismos por la armonía: «El principio de acción busca al principio de negación» (ET, V, p.120). La acción simultáneamente destructora y constructora de Novalis la define su propio «magischer Idealismus». Karl HEINZ VOLKMANN-SCHLUCK, «Novalis' magischer Idealismus», 45-54.

⁵⁵ MAIER, «*La lámpara maravillosa* y la invención...», 239. También para Francisco UMBRAL (*Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 78) «Toda su estética [de Valle-Inclán, obviamente] está en tratar la palabra como cosa, pero como cosa viva que se dice a sí misma».

teoría del lenguaje poético que convierte a la palabra en mágica cifra de lo absoluto, pero sólo una vez que se ha consagrado la ruptura de la arbitrariedad del signo: entonces surge la palabra secreta («geheime Wort»), cuya consonancia imaginativa entre significante y significado la convierte no en *signo* de la realidad, sino en su «tono»⁵⁶. Valle-Inclán, siguiendo la estela que había abierto el romántico, construye una poética musical y se declara simbolista⁵⁷.

POÉTICA Y FILOSOFÍA

La investigación sobre las capacidades creativas de la palabra poética necesariamente concluye en lo metafísico. Precisamente entre los ingredientes de la obra de Valle-Inclán que coinciden con la de Novalis se cuenta esa identificación entre filosofía, poesía y religión que predicaron los autores de Jena y por la que, como en el verso de Santayana, la «Tierra del poeta» encuentra emplazamiento en la línea de convergencia entre poesía y filosofía, entendida ésta, más allá de la especulación lógica, como reflexión sobre el hombre y su trascendencia en la que cabe también lo religioso. Ya Etreros había observado que las categorías filosóficas sobre las que Valle-Inclán está construyendo su obra (percepción, verdad, alteridad, hermeneútica), simultáneamente «están siendo punto de mira de las distintas tendencias filosóficas con las que se abre el siglo XX»⁵⁸. De hecho su punto de partida implícito es la máxima —absolutamente romántica y «novaliniana»— de Nietzsche: «Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo»⁵⁹. No en vano Antonio Machado escribe a Valle tras recibir *La lámpara maravillosa*: «Téngole a usted por un poeta filósofo o, lo contrario»⁶⁰.

⁵⁶ Sobre la teoría de la palabra poética en Novalis, véase Silvio VIETTA, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*, Bad Homburg V.D.H. Gehlen, 1970, pp. 22-56.

⁵⁷ Sobre los valores de los términos «cifra», «enlace», «símbolo», y en general sobre la teoría simbolista de *La lámpara maravillosa*, véase Carol S. MAIER, «*La lámpara maravillosa* de Valle Inclán y la invención continua como una constante estética», op. cit.

⁵⁸ Mercedes ETREROS, *Sub specie aeternitatis. Estudio de las ideas estéticas de Valle-Inclán*, Fundación Conde de Fenosa, 1995, p. 28.

⁵⁹ Un comentario de la misma en Eugen FINK, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 1976, p. 20 y 26.

⁶⁰ Sería interesante conectar las vías que propone Valle-Inclán en la construcción de su poética con los tres caminos que Schopenhauer investiga para librarse de la esclavitud de la Voluntad: arte, compasión y ascetismo. Para Schopenhauer el arte usa el método contemplativo y se basa en la Idea, esto es, lo que no está subyugado ni al tiempo ni a la diversidad. Por ello es necesario excluir de sus obras todo lo que sea práctico y realista (fue la reacción de Novalis frente al *Meister* de Goethe que continúa Valle), y presentarlas como un ofrecimiento totalmente desinteresado que trascienda el mundo real. Compasión y ascetismo son ingredientes claramente visibles en *La lámpara maravillosa*.

Pero en nuestros autores la metafísica es también una mística y sus enseres las formas de conocimiento irracionales. En exposición de Maragall, que sigue directamente Novalis, lo divino se revela en un proceso a dos fases: «revelación espontánea de la verdad en la naturaleza» y «revelación consciente de la verdad, a partir de la naturaleza, trascendiéndola e integrándola en el hombre»⁶¹. La introducción (*Gnosis*) de *La lámpara maravillosa* comienza precisamente proponiendo «dos maneras de conocer»: la Meditación —«aquel enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad»— y la Contemplación —«la misma verdad deducida cuando se hace sustancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones y pensamientos con pensamientos» (G, 65).

En este como en otros puntos de la articulación de su sistema, la filosofía expresada en *La lámpara maravillosa* —exactamente igual que el *Heinrich von Ofterdingen*— sigue en sus puntos fundamentales la *Naturphilosophie* de Schelling, muchos de cuyos ingredientes procedían de la tradición hermética de Fiore-Böhme, difundidos por el franciscanismo y la mística del Renacimiento⁶². No hace falta imaginar que Valle pudiera haber leído los títulos en los que Schelling articuló su teoría sobre la conciliación de las oposiciones entre el Yo y la naturaleza a través del arte (sobre todo el *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* y el *System des transzendentalen Idealismus* de 1800), aunque el pensador había sido traducido en el volumen cuarto de la treintena que conforman la difundida *Biblioteca Filosófica* (Madrid, Imprenta de Enrique Teodoro, 1880-1904) y de nuevo en 1910 se traduce su *Bruno o del principio divino y natural de las cosas* (Madrid, Bailly-Baillière). Pero estas influencias por lecturas directas que el comparatismo positivista exigía para dar por buenas las filiaciones, no son las únicas que tienen un papel importante en la formación de nuestros modernistas: como afirma Allegra, «es la modernista una edad en que influjos e inducciones se reciben no por hondos estudios textuales ni por ediciones críticas, sino por lecturas un poco al azar, digamos por imágenes. Es el tiempo de los llamados “directores de conciencias”»⁶³. A través de vías menos fáciles de perseguir (en las que Maragall, «director de conciencias» tendría un papel no pequeño) y una vez que esa *Naturphilosophie* ya se había encarnado en la literatura, tuvo que haberla conocido Valle-Inclán⁶⁴. Con ella coincide plenamente el animismo panteísta de *La*

⁶¹ Eugenio TRÍAS, *El pensamiento cívico de Joan Maragall*, Barcelona, Península, 1985, p. 69.

⁶² Véase Robert LIMA, «Renaissance Esoterica in Valle Inclán's «La lámpara maravillosa», *Romance Languages Annual* (1991) 3, 484-87.

⁶³ ALLEGRA, «Cataluña como vía de penetración del modernismo», p. 21.

⁶⁴ Sobre todo la *Naturphilosophie* y su teoría de las correspondencias había conocido ya una larga e intensa difusión literaria a través de las obras del romanticismo alemán y en el simbolismo francés —como en sus representaciones españolas— que no podía

lámpara maravillosa y su convicción de la participación de la naturaleza en la creación artística, no ya como marco o escenario, sino como fuerza activa cuyos reflejos sonoros puede el poeta convertir en palabra mágica: la obra es el resultado de aquel diálogo con la naturaleza esencial.

RELIGIÓN

Por otra parte, el idealismo filosófico propiciaba la fundación de un tercer polo de convergencia en la nueva perspectiva poetológica: el religioso. Después de que la *Crítica del juicio* kantiana liberase al arte de su finalidad moral, el primer Romanticismo asociaría arte y religión, con voluntad que en nada se semeja a la finalidad didáctica o moralista de épocas anteriores; ahora se propone para el arte una capacidad salvadora intrínseca de carácter amoroso, incluso erótico⁶⁵, por cuya gracia queda no sólo garantizada la trascendencia del espíritu, sino también superada la terrible dicotomía fichteana entre el *no-yo* y el *yo*. Schlegel había enlazado «religión, revolución, arte y erótica en una amalgama sintética que queda lejos de la analítica kantiana. [...] El arte es una religión y la religión es el arte consciente de sí. Su transmisión al resto de la humanidad sigue una vía erótica —en sentido platónico— de contacto»⁶⁶.

Las poéticas del Romanticismo buscaron en la tradición mística una aliada en la experimentación epistemológica y en el ensayo de esas nuevas vías de conocimiento e interpretación de la realidad. Ambas, poética romántica y mística, sufrían el mismo problema expresivo: la inefabilidad, la necesidad de reinventar un lenguaje mágico que superase la vacuidad del signo lingüístico; y ambas buscan en el símbolo la nueva herramienta de representación⁶⁷. (Aunque no hay aquí espacio para detenerse en el asunto, sería también interesante considerar el tratamiento paralelo de los

ser en absoluto ajena a nuestro autor. Sobre la *Naturphilosophie* en Bécquer, véase nuestro trabajo en colaboración con Helmut FRICKE, «El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la *Naturphilosophie* en las *Leyendas* de G. A. Bécquer», *La memoria romántica*, coord. por Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, 25-53.

⁶⁵ Véase Manuel ASENSI, *La teoría fragmentaria del Círculo de Iena*, Valencia, Amós Belinchón, 1991, p. 68-9.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Como ya explicó F. Schlegel en la revista *Europa* y después Dilthey en su difundido trabajo sobre Novalis (*Das Erlebnis und die Dichtung*), los ingredientes más significativos para la interpretación de la obra son la mitología y el símbolo. Ernst BEHLER, «Frühromantische Dichtung in der erzählenden Gattung. Der *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis», *Frühromantik*, Berlin-New York, De Gruyter, 1992, 214-238; p. 232. Sobre la poética simbolista de Valle véase especialmente Carol S. MAIER, «Symbolist Aesthetics in Spanish: The Concept of Language in Valle Inclán's *La lámpara maravillosa*», en *Waiting for Pegasus*, op.cit., 77-87.

símbolos en Novalis y Valle: éste comparte con la simbólica de Jena algunos de los más importantes, especialmente aquellos que los autores del Círculo habían aprovechado de las doctrinas esotéricas para la construcción de su nueva mitología: Cristo, el Andrógino, Prometeo, el Azul, etc.)

La relación estudiada por Lilian R. Furst entre la teoría de la imaginación y la tradición hermética explica cómo bajo las ideas de Blake, Coleridge y Novalis late siempre una fuente común: la del pensamiento hermético de los siglos XVI y XVII, que mantiene que la verdad es independiente de la realidad sensible y sólo perceptible por la intuición mística⁶⁸. Como resultado, las poéticas románticas aprovecharán todos los ingredientes de la doctrina esotérica: las «leyes» de la nueva estética, son, al decir de Shelley en su *Defensa de la poesía*, semejantes a las que rigen la ciencia alquímica, y la Poesía misma se comporta como piedra filosofal, pues

«trasmuta cuanto toca, y toda forma que se mueve dentro del radio de su presencia, se trueca por maravillosa simpatía en encarnación del espíritu que aliena en ella: su secreta alquimia cambia en oro las ponzoñosas aguas que fluyen de la muerte a través de la vida; arranca del mundo el velo de la costumbre y muestra pura la desnuda y dormida belleza, que es el espíritu de sus formas»⁶⁹.

También para Valle-Inclán el arte actúa como resorte alquímico, y «del mismo modo que la piedra del sabio puede transmutar otras materias en oro, así también el arte puede transformar el mundo»⁷⁰.

El empleo de los distintos elementos de la literatura mística en *La lámpara para maravillosa* obedece a las mismas razones que guiaron a los románticos⁷¹; no puede en absoluto interpretarse como una simple adecuación a la moda de la época⁷², ni el ocultismo leerse como lenguaje vacío: la elec-

⁶⁸ Lilian R. FURST, «The Role of Imagination», *Romanticism in Perspective*, London, MacMillan, 1979, 119-135; en especial pp. 151-2.

⁶⁹ SHELLEY, *Defensa de la poesía*, ed. bilingüe de José Vicente Selma, Barcelona, Ediciones Península, 1986, p. 61.

⁷⁰ GARLITZ, «El ocultismo en La Lámpara Maravillosa», en Clara Luisa BARBEITO (ed.), *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, Barcelona, PPU, 1988, 116.

⁷¹ Así se observa desde la estructura construcción y ordenación de la obra en forma de triángulo pitagórico que describe Giovanni ALLEGRA, «Mystizismus, 'Okkultismus' und romantisches Erbe in Valle-Inclán's Ästhetik», op. cit., p. 14. Puede apuntarse, aunque requiere de análisis más pormenorizado, que también los *Himnos a la noche* de Novalis repiten esa estructura triangular, pitagórica.

⁷² Como parece creerlo Etreros (*Sub specie aeternitatis*, p. 33). Por el contrario, Luis Miguel Fernández Ripoll («Breve aproximación al símbolo de la luz en *La lámpara maravillosa*», pp. 182-3) opina que aunque «los conocimientos de Valle-Inclán acerca de estas filosofías están inspirados por su pasión por lo maravilloso y no por un sentimiento sectario concreto», Valle consideraba legítima una lectura hermética y órfica de su

ción de significante comporta un significado, una intención ulterior. En primer lugar, la tradición hermética representaba, desde el Romanticismo, para el simbolismo y en el modernismo hispánico, valiosa herramienta con que urdir la rebelión contra el imperio del materialismo y la razón; en segundo lugar la tradición romántico-visionaria, al recordar esas estrechas relaciones entre el estado poético y la conciencia mística —de las que trató Carl Jung⁷³, cuyas investigaciones estaban siendo aprovechadas por la teosofía— y que vinculaban profetas y poetas, había encontrado apoyo en la rama heterodoxa de la tradición platónica e idealista, en las imágenes de la alquimia, la cábala, los rosacruces y otras tradiciones esotéricas, para convertir el quehacer poético en práctica de carácter religioso⁷⁴.

La teología heterodoxa resultó ya para los románticos particularmente útil por dos razones: primera y principal porque el ocultismo es básicamente un método que pretende comunicar el mundo visible y el mundo invisible antes de su reconciliación definitiva en la vida después de la muerte. Pero también porque, según la tradición esotérica, el Poeta, intuitivo supremo, actuaría como *Faro de la Humanidad*; es un ser superior, un místico al que le está permitido acceder a la contemplación divina y el sentido oculto del mundo. La argumentación romántica se repetiría en los teósofos modernistas que, como Roso de Luna en la introducción a su *Biblioteca* y en *Hacia la Gnosis*, identifican, según la antigua etimología, «vates» y profetas: «Hablar de artistas geniales es hablar de verdaderos adivinos»⁷⁵; o como Rafael Urbano, que en el artículo «Las puertas del misterio», basado en Africanus Spir, « nombra a la poesía, la música y el arte como caminos especiales a lo más allá, vía de vuelta al Uno, el

libro. Giovanni Allegra («Mystizismus, 'Okkultismus' und romantisches Erbe in Valle-Inclán Ästhetik», p. 14), recuerda que Valle-Inclán no es ocultista 'oficial' ni un ideólogo. Le interesa la literatura, no el adoctrinamiento. Igual que en el caso de Baudelaire, Mallarmé, Yeats, Hesse o Pessoa, que tampoco fueron estrictamente ocultistas, Valle-Inclán no cifra en el ocultismo su objetivo, sino que lo emplea como herramienta para llegar a la «fuerza mágica» poética.

⁷³ Carl Gustav JUNG, cap. 1 de *Synchronizität als Prinzip akausaler Zusammenhänge* (Zürich, 1952).

⁷⁴ DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1965, p. 111; V. GARLITZ, «El ocultismo en *La Lámpara Maravillosa*», p. 111n. y «Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega», en *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, coord. por T. Albaladejo, Javier Blasco y R. de la Fuente, Univ. de Valladolid, 1990, 61-80.

⁷⁵ ROSO DE LUNA en *Hacia la Gnosis*, Madrid, 1909, p. 235 y *Ciencia y Teosofía* 1 (1916), *OC*, vol. I, Madrid, Pueyo, 1921, 2.ª ed., pp. XXI-XXXIX. Ver V. GARLITZ, «El concepto de karma en dos magos españoles: don Ramón del Valle-Inclán y don Mario Roso de Luna», en Ángel L. Loureiro (coord.): *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la guerra civil*. Barcelona, Anthropos, 1988, 137-149. La cita de Roso está tomada de Carlos Gómez Amigó, «La teosofía en *La lámpara maravillosa*», op. cit.

Todo»⁷⁶. Valle aprovecha con entusiasmo esa imagen sacerdotal y cuasi divinizada del artista que, según expresó en su crítica al cuadro «Divagaciones» de José M. Rodríguez Acosta: «habrá de ser como el profeta de esa verdad más honda que duerme en todas las cosas, y revelarla al que no pueda verla por sí», a ese «vulgo ciego» al que debe guiar⁷⁷. Insiste en *La lámpara maravillosa*:

«El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos. [...] El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible» (Anillo VII). «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» (Anillo VI, 82).

AMOR

El pilar central de toda esta interpretación religiosa del arte es la doctrina del amor, que no significa ahora sentimiento a la manera heredada del XVIII, ni simple deseo emocional, sino vía erótica por la que el hombre puede acceder al Todo, al Absoluto que se le resistiría desde la razón; por el Amor se cierra el triángulo mágico de poesía, filosofía y religión, y todo adquiere un significado prístino y trascendente. La belleza sólo puede ser resultado del descubrimiento amoroso. Novalis recogía con esta identificación de Amor y Belleza la propuesta de salvación frente a la disgregación de procedencia platónica, propuesta que conoció en el Romanticismo las reelaboraciones de Schiller, Hölderlin, Schleiermacher, Hegel, Coleridge, Wordsworth, Yeats, Blake o Shelley, que en su *Defensa de la poesía* afirma:

«El gran secreto de la moral es el amor: o sea una expansión de nuestra naturaleza, y una identificación de nosotros mismo con lo bello [...] El gran instrumento de la buena moral es la imaginación: y la Poesía contribuye a este efecto, obrando sobre la causa. [...] La Poesía fortalece la facultad que es órgano de la naturaleza moral del hombre, de la misma manera que el ejercicio fortalece un miembro»⁷⁸.

⁷⁶ V. GARLITZ, «El ocultismo en *La Lámpara Maravillosa*», p. 110.

⁷⁷ Cit. por ETREROS, *Sub specie aeternitatis*, p. 45.

⁷⁸ SHELLEY, *Defensa*, 35-6. Meyer H. Abrams repasa algunos de los testimonios románticos más significativos de esta corriente en *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, pp. 292-3, cuya semejanza con otras tantas máximas de *La lámpara* es llamativa. Sobre Amor y la constitución del Ser en el Romanticismo véase R. ARGULLOL, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990, pp. 96ss.

Y para Novalis, la flor azul con la que sueña *Heinrich von Ofterdingen* simboliza la unidad del Amor como eslabón definitivo de unión, como fuerza mágica erótica y poética que transfigura lo real y nos devuelve al seno —«himen», decía Valle-Inclán— de Dios⁷⁹. El núcleo fundamental de la obra alemana es el cuento narrado por el poeta Klingsohr (en el último capítulo de la primera parte) y que acaba cuando Arctur y Sofía entregan el reino universal a Eros y Freya, diosa germánica del amor, cuyo trono será eterno lecho nupcial y con cuyo imperio comenzará la definitiva Edad de Oro. La Redención se muestra en el *Heinrich von Ofterdingen* —igual que en los *Himnos a la Noche*—, una obra esencialmente poética y amorosa, pues sólo la Poesía conduce a la reconciliación del mundo de la materia con su seno divino. Por eso el Poeta, ser semidivino y semihumano, tiene por modelo a Cristo, el hijo de la Noche en los *Himnos*⁸⁰.

En la «Exégesis trina» de *La lámpara* se presenta precisamente la figura de Cristo como enlace de contrarios, figura puente, dual, andrógina, superadora de contradicciones, goce de la unidad. A su semejanza el poeta supera todas las oposiciones, y logra la visión armónica del Todo, del mundo como unidad que es la meta de esta estética del Amor, o mística de la Belleza.

Poesía y amor quedan así también unidos en Valle-Inclán: el camino hacia la poesía es el mismo que conduce al amor universal que todo lo explica y todo lo reúne y que es la fuerza genital de la *Gnosis* («al amor de todas las cosas es la cifra de la suma belleza», G, 66)⁸¹. Como resultado, en su *Lámpara*, como en el *Heinrich von Ofterdingen*, las connotaciones eróticas cobran una fuerza extraordinaria en el plano trascendente. Si para Valle-Inclán «en todas las cosas duerme un poder de evocaciones eróticas» (AG, VI, p. 82) o «el erotismo anima como un numen las normas de aquel momento estético donde la voz del sexo es la voz del futuro» (ET, VI, p. 123), Novalis, muy cercano en esto al Friedrich Schlegel de *Lucinde*, entiende el erotismo como fuerza superior que conduce a la Unidad Total. El grado supremo de unión de la realidad con su trascendencia significativa se logrará en las bodas celestes, tópico de Swedenborg aplicado a lo literario por Novalis, con el que se inicia una tradición que

⁷⁹ SCHULZ, «Romanexperimente 1797-1804. Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*», p. 427.

⁸⁰ «Madre me mandó, —...—, a que poblara el mundo, a que lo santificara por el Amor, para que el universo se convirtiera en un monumento de eterna contemplación». NOVALIS, *Himnos*, ed. de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1981, 50-1.

⁸¹ En muchos otros pasajes de *La lámpara maravillosa* encontramos máximas que reiteran la misma convicción: «La belleza es la posibilidad que tienen todas las cosas para crear y ser amadas» (MM VI, 101); «Ser bello es hacerse centro de amor y morar otra vez en el himen divino» (MM VII, 103); «peregrinó mi alma a través de vidas y formas para hacerse unidad de amor con el Todo» (QE V, 144).

conocerá abundantes versiones en la literatura posromántica y el fin de siglo⁸².

UNIDAD Y SUPERACIÓN DE LÍMITES ESPACIO-TEMPORALES

Novalis afirmó haber logrado en su teoría poética la reconciliación de todas las cosas en la Unidad, «die entferntesten und verschiedenartigsten Sagen und Begebenheiten verknüpft. Dies ist eine Erfindung von mir»⁸³. La poética de Jena cifra sus ambiciones en lograr esa obra de arte que conjure la doliente tensión emocional e intelectual que se deriva de la moderna experiencia fragmentaria y dialéctica del universo, hecha carne desconsolada en la literatura. En palabras de F. Schlegel,

«las poesías más acertadas de la modernidad, cuya gran fuerza y arte piden respeto, en no pocas ocasiones unen el espíritu sólo para volverlo a desgarrar más dolorosamente. Dejan una espina hiriente en el alma y toman más de lo que dan. La satisfacción se encuentra sólo en el goce completo, en el que se cumple toda la esperanza que fuera despertada, donde se calma la menor intranquilidad, donde calla todo anhelo. ¡Eso es lo que le falta a la poesía de nuestra época!»⁸⁴

Esa había sido la gran aspiración romántica como lo fue de la teoría literaria modernista, cuyo punto de partida reiteró aquella voluntad «which makes the artwork the agent of fusion between the individual and the world»⁸⁵. También esa fusión, clave en la estética kantiana, cuya *Crítica del juicio* potencia la idea de belleza como «intuición de la unidad del ser», guió la andadura de *Ofterdingen* como de *La lámpara maravillosa*. La Belleza del amor es también para Valle-Inclán, «intuición de la unidad» (Anillo IV), y pasamos con ello a un nuevo elemento que comparte *La lámpara maravillosa* con el *Heinrich von Ofterdingen* —y ambos con la tradición mística⁸⁶: la necesidad de superar las dimensiones espacio-tem-

⁸² Véase R. GULLÓN, «Eros y Thanatos en el Modernismo», AA.VV., *Palabra de escándalo*, ed. de Julio Ortega, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 339-425.

⁸³ *Paralipomena* de Novalis al *Heinrich von Ofterdingen*, ed. cit. de H. Pfothner, p. 223.

⁸⁴ F. SCHLEGEL, «Über das Studium der Griechischen Poesie», *Schriften und Fragmente*, ed. de E. Behler, Stuttgart, Corner, 1956, 3 vols., vol I, p. 87. La traducción es mía.

⁸⁵ Bruce E. FLEMING, *Modernism and its Discontent*, p. 7. Insiste Fleming en que, aunque resulte una obviedad, es importante recordar que la teoría modernista no representa, a diferencia de la romántica, un nuevo comienzo («new beginning»), sino una continuación con respecto a los presupuestos del romanticismo (p. 11). Lo ha estudiado para Rubén Darío Cathy L. JRADE, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*, Austin, University of Texas Press, 1983.

⁸⁶ Etreros remite a algunos ejemplos de S. Agustín (*Confesiones* XI, XX) y el maestro Eckhart (Etreros, *Sub specie aeternitatis*, pp.46 y 57).

porales en esa búsqueda de la amorosa unidad definitiva, del punto central del círculo.

Valle se sintió satisfecho de su *Lámpara*, como Novalis del *Ofterdingen*, precisamente porque la perspectiva contemplativa le proporciona altura suficiente para superar la contingencia temporal. Según publica una entrevista de *El Heraldo de México* de 21 de septiembre de 1921, no sin motivo elige este título para encabezar sus *Obras Completas*:

«Éste es el libro del cual estoy más satisfecho, tanto por la forma porque me parece que logré la idea que tenía, de que él despertara en los lectores una emoción diversa y que, como los antiguos libros de las escuelas iniciáticas de Alejandría, pudiera tener verdades de eterna belleza; siempre nuevas, porque cada quien las siente, puede interpretarlas».

En la poética romántica de Shelley, la profecía es atributo de la Poesía porque el «poeta tiene parte en lo eterno, en lo infinito, en lo único; en cuanto se refiere a sus concepciones, tiempo, lugar y número no existen»⁸⁷. Si la concepción historicista hace sentir la recién inaugurada modernidad como un devenir agitado, en cuyo seno ningún concepto permanece invulnerable, y los nacionalismos contribuyeron aún a la sensación de cosmos en constante fragmentación, la poesía romántica hubo de buscar la eternidad más allá de aquellas líneas históricas y geográficas que la amenazaban de muerte.

«El orden de las cosas ya no es tiempo y espacio,
porque aquí el Porvenir y el Pasado se juntan.
Empieza ya el imperio del Amor» (HvO 251),

escribe Novalis en el *Heinrich von Ofterdingen*. Como en los *Himnos*, el espacio y el tiempo nos contienen en el reino de la Luz; la Noche —el espíritu— significa la superación definitiva de esos límites. El poeta debe sumergir su creación en la tiniebla infinita hasta alcanzar esa perspectiva aérea que asume Novalis («sobre el paisaje, suspendido en el aire, flotaba mi espíritu, libre de ataduras, nacido de nuevo» *HvO* 77) y que es idéntica a la posición vertical en la que se instala Valle en su ascenso místico. Según Díaz-Plaja, «puede decirse que todo el tratado estético de Valle-Inclán gira en torno de esta necesidad de la criatura humana de detener la marcha de las horas, para sumergirse en el quietismo de la perfección divina»⁸⁸; y en efecto podrían recordarse muchos lugares que lo confirman:

«Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Dios. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del Tiempo»; (AG VI, 83)

⁸⁷ SHELLEY, *Defensa*, p. 28.

⁸⁸ DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán*, p. 117.

(Todavía Hesse lleva a la práctica la misma «magische Doktrin», superadora de cualquier partición temporal o cualquier relación con el tiempo en *Narziss und Goldmund* de 1930; como en *La lámpara maravillosa*, también en esta novela se autodescubre el yo a través del recuerdo y la vía meditativa queda abolida frente a la intuición, única fórmula de conocimiento).

Valle, como Maragall, toma de la filosofía idealista alemana, encarnada en la literatura de Novalis, el concepto del alma como crisol de toda la realidad: para todos ellos «el alma, en efecto, *es de algún modo todas las cosas*: cada alma singular es una «letra iluminada»; todas juntas componen la estructura misma del *lógos*, [...] Y bien, en el alma del poeta se reencuentra esa significación unitaria, esa correspondencia y armonía entre los seres, de manera que esas letras quebradas comienzan a componer estructuras, sintagmas, frases inteligibles, en donde late la emoción misma de un escribir originario que es de hecho y de derecho crear y producir. El alma del poeta recoge en su expresión «todas las cosas», convocándolas en su unidad», y también así aquel alma «se convierte y metamorfosea en cada una de ellas, siendo por consiguiente monte, río, roble, valle, montaña»⁸⁹.

Ofterdingen y *Lámpara maravillosa* concluyen en la victoria y el triunfo: al fusionar deseo, sueño y percepción superreal, se borran las fronteras temporales en un presente espiritual.

El ideal romántico se ha recuperado en la sensibilidad modernista que

«rechaza lo medido, se resiste a aceptar las nociones de uso común del tiempo o del espacio. El tiempo cronológico dejará de ser la medida del transcurrir humano, viéndose sustituido por la *durée*, el *tempo*, el tiempo subjetivo, cuyo uso en castellano legitimó Azorín, y siendo universalmente famoso por la obra de Marcel Proust —...—. De igual manera, el espacio pierde sus contornos definidos y se abre como en los cuentos de hadas. En fin, la sensibilidad modernista crea mundos a su medida, una que huelga en el uso del reloj y del metro de medir»⁹⁰.

CONCLUSIONES

La lámpara maravillosa es, como quería Valle para hacerla eterna, susceptible de múltiples y hasta contradictorias lecturas. Precisamente la ironía romántica fue el arma que crearon los protorrománticos de Jena para combatir la amenaza de durabilidad: fragmentarismo y ambigüedad, reflexión y contradicción, tensión infinita, son todos ingredientes que impi-

⁸⁹ Estas palabras de Eugenio Trías (*El pensamiento cívico de Joan Maragall*, p. 95) referidas a Novalis y Maragall, pueden aplicarse íntegramente a *La lámpara maravillosa*.

⁹⁰ GULLÓN, *La novela moderna en España*, p. 24.

den agotar el producto estético en una interpretación temporal y definitiva. La aplicación de dicho juego en *La lámpara maravillosa* la ha convertido en núcleo de las más importantes controversias críticas sobre Valle⁹¹. Esta lectura que proponemos en conexión con Novalis no pretende desvestirla de su ambigüedad proponiendo un análisis unívoco a través de sus elementos particulares⁹², sino observarla como recuperación de esa rama del Romanticismo visionario dentro de un género particular, puesto que es el problema del género uno de los que más ha desconcertado a la crítica en sus aproximaciones a la obra⁹³. Con ello sólo cabe confirmar las interpretaciones de G. Allegra —opina que Valle-Inclán fue uno de los escritores que supieron captar el núcleo mágico del romanticismo europeo—, la de Gómez Montero⁹⁴ o la que proponía M. Santos Zas en la revisión sobre el estado de la cuestión en 1991:

«acaso un camino para aproximarse a la obra de Valle sea enmarcarlo en la estética contemporánea —la modernidad, [...]— que hunde sus más profundas raíces en el agotamiento del racionalismo dieciochesco y se abre paso a través del Romanticismo europeo para adquirir en el último tercio del XIX, el carácter de una búsqueda o reconstrucción de la perdida armonía del Yo, [...] conjurando así la desarmonía o cobrando conciencia de la misma»⁹⁵.

⁹¹ Carol S. MAIER estudia los usos de la ironía en *La lámpara maravillosa*: «Literary Re Creation, the Creation of Readership, and Valle Inclán's *La lámpara maravillosa*», *Hispania*, Greeley, CO, 1988 May, 71:2, 217-227.

⁹² Tampoco pretende restar importancia a la principal fuente declarada por VALLE, la *Guía Espiritual* de Miguel de Molinos, reeditada por Rafael Urbano y de la que *La lámpara maravillosa* es evidente deudora. Valga sin embargo recordar la intención diferente que tienen ambas obras: la verdad de los tratados de mística se identifica con Dios y el «conocer» en Valle-Inclán se refiere al yo; ésta es precisamente la diferencia entre la gnosis ortodoxa, que persigue conocer a Dios por las vías aceptadas, y el gnosticismo heterodoxo, que intenta el auto-descubrimiento, la revelación del propio yo para así conocer la verdad del mundo.

⁹³ Jorge CHEN SHAM, «Autobiografía y relato de formación en *La lámpara maravillosa*», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, (1995) 21:1, pp. 7-15; pp. 8-9: defiende que estamos ante una autobiografía, «un relato de formación de personaje, en el cual la pregunta de los orígenes se integra a esa necesidad de perfección del sujeto», pero no llega a conectar el título de Valle con el género de la *Bildungsroman*.

⁹⁴ GÓMEZ MONTERO («La lírica de R.M. del Valle-Inclán ante el discurso poético de la modernidad», *Anales de Literatura Española Contemporánea* 25 (2000), 99-145; 102) encuentra «tres núcleos fundamentales de reflexión en *La Lámpara Maravillosa* que se remontan a la poetología protorromántica: el valor de la contemplación como forma suprema de conocimiento estético, la excelencia del lenguaje poético para captar el ritmo del universo y la concepción de la imagen poética como recurso para expresar la inefable autoexperiencia estética del sujeto transcendental y lo irrepresentable»; indica además cómo el símbolo de la lámpara fue ya «emblema protorromántico del conocimiento, pues ilumina el mundo exterior y proyecta sobre él, subjetivamente, su propia forma».

⁹⁵ Margarita SANTOS ZAS, «Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico», *Ínsula* 531, marzo 1991, 10.

Quizá pueda servir también esta interpretación para apoyar a Garlitz cuando concibe la obra como eje sobre el que se articula y que explica toda la producción del autor⁹⁶, frente a la tesis de Díaz Plaja, para quien *La Lámpara Maravillosa* es libro fundamental como definición de la estética de Valle y de la estética modernista en general, de la que también es cierre definitivo⁹⁷. Por consiguiente, nuestra lectura confirmaría una de las posiciones críticas sobre la trayectoria valleinclaniana que, según se considere *La Lámpara Maravillosa* el final de una etapa o el eje de conexión de la obra valleinclaniana, se suelen distinguir: si Díaz Plaja e Iris Zavala, seguidos por una larga nómina de estudiosos, dividen en dos su producción, Allegra, Maier, Risco, Garlitz, Cattaneo y algunos otros, intentan leer la obra de Valle-Inclán como un *continuum*, superando esa visión dicotómica que separaba en la fecha clave de 1920 a un Valle-esteticista del Valle-comprometido⁹⁸. El punto de vista que se impone al observar *La lámpara maravillosa* desde sus conexiones con la poética de Jena y el *Heinrich von Ofterdingen*, impide acatar esa dicotomía entre compromiso estético del compromiso moral, político o cívico que, desde Schiller, son imposibles de separar, especialmente cuando la poesía, involucrada en la búsqueda de la verdad y del bien, retoma su primigenio papel de vía religiosa⁹⁹. La declaración de Valle-Inclán «En la ética futura se guardan las normas de la futura estética», MM V, p. 98) da la razón a Manuel Aznar cuando opina que para Valle-Inclán los problemas políticos se interpretan como problemas estéticos¹⁰⁰. (Así ocurría también en el Novalis cuya teoría de la fe cristiana pretendió ser solución místico-estética a los problemas políticos europeos)¹⁰¹.

⁹⁶ GARLITZ, «El concepto de karma en dos magos españoles: don Ramón del Valle-Inclán y don Mario Roso de Luna», 137-149 y «El ocultismo en *La Lámpara Maravillosa*», p. 118.

⁹⁷ *La Lámpara Maravillosa* «significa exactamente la recapitulación teórica de toda la etapa inicial de su obra, justo cuando va a iniciarse un fundamental cambio de rumbo, el que abre el camino de su visión irónica». DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán*, p. 98.

⁹⁸ Margarita SANTOS ZAS, «Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico», 9-10.

⁹⁹ Así creo que Francisco Ayala se equivoca al recriminar a Valle-Inclán por someter todos sus valores a los valores estéticos: «Valle-Inclán saw the world through aesthetic values; all other values were to him less compelling and therefore subject to artistic intervention [...] his political opinions and actions were arbitrary or whimsical, but because his reactions to national affairs were conditioned wholly by his particular aesthetic values» (F. AYALA, «Man and mask», en Zahareas, ANTHONY N. (ed.): *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*. New York, Las Americas, 1968, 40-2; p. 40).

¹⁰⁰ Manuel AZNAR, «El modernismo de Valle-Inclán joven», *En el 98 (Los nuevos escritores)*, op. cit., p. 68.

¹⁰¹ Ver las páginas que dedica a su pensamiento político Richard BRINKMANN, «Deutsche Frühromantik und französische Revolution», en *Deutsche Literatur und französische Revolution. Sieben Studien*, Göttingen, Vandenhoeck, 1974, 172-191.

Las dudas y las críticas proceden de la postura, ya contemporánea a Novalis, de los que no aceptaron esa articulación entre lo filosófico, lo religioso y lo estético —recuérdense las de Goethe a las posturas de Schiller—¹⁰². Y así como Valle tuvo que sufrir las opiniones negativas, entre otros de Juan Ramón Jiménez o Guillermo de Torre, para quien su *Lámpara* desprendía más humo que luz¹⁰³, la obra de Novalis sufrió duros ataques de Goethe y Hegel, que la consideraron demostración de escapismo. En concreto Hegel desaprueba la concepción del arte de Novalis porque no conduce a nada y se demuestra incapaz de enfrentarse a la realidad: «die hohlen Gestalten und Situationen schrecken vor der Wirklichkeit zusammen, der sie zugehen sollten»¹⁰⁴. Baluarte último de la tradición goetheana, Thomas Mann condenó a Novalis por su *Heinrich von Ofterdingen*, entregándole el estandarte del republicanismo conservador.

La polémica se había servido durante muchos años a través de las «novelas de artista» con las que conecta el *Ofterdingen* (el *Joseph Berglinger* de Wackenroder, las *Franz Sternbalds Wanderungen* de Tieck) y que tienen en *Muerte en Venecia* otro de sus títulos señeros. *Muerte en Venecia* es la respuesta desilusionada que en 1913 da Thomas Mann a la senda que proyectó el *Wilhelm Meister*, y que concluye cerrando las posibilidades de la comunicación entre burguesía y arte. En fechas próximas nuestro Valle-Inclán responde a ese agotamiento del que acusa Thomas Mann al arte moderno usando el mismo mecanismo que empleara Novalis para responder a Goethe y ofreciendo, con rumbo contrario, una puerta abierta hacia el futuro de la palabra poética. Frente a los dictados de la razón, empeñados en enfrentarnos con el mundo exterior, también Unamuno defendió a

«los espirituales, los soñadores, los que llaman aquéllos con desdén místicos, los que no toleran la tiranía de la ciencia ni aun la de la lógica, los que creen que hay otro mundo dentro del nuestro y dormidas potencias misteriosas en el seno de nuestro espíritu, los que discurren por el corazón, y aun muchos que no discurren. Espirituales y no intelectuales han sido los más de los grandes poetas»¹⁰⁵.

Naufra la fórmula del arte burgués y se diluye la romántica mística,

¹⁰² MANASSE, Ernst Mortiz, «Goethe und die griechische Philosophie», en *Goethe und die Tradition*, hrsg. von Hans Reiss, Frankfurt/Main, Athenäum-Verl., 1972, 26-57, 26: «die armseligen *Beweise* der Philosophie, die weder wie die Poesie den Glauben an das Unmögliche noch wie die Religion den an das Unergründliche voraussetzt, befriedigten ihn [Goethe] nicht».

¹⁰³ GARLITZ, «*La Lámpara Maravillosa: humo y luz*», *Ínsula* 531, marzo 1991, p. 11.

¹⁰⁴ HEGEL, Solger-Rezension, ed. de Walter Jaeschke, *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, op. cit., p. 409.

¹⁰⁵ UNAMUNO, *Obras Completas*, ed. de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966-1971, 9 vols., vol. I, p. 1143.

por eso la estética de *La lámpara maravillosa* es una poética del recuerdo¹⁰⁶ que cierra el ciclo de su género. Y concluidos o troncados los viajes formativos, la *Bildungsroman* del siglo XX eligió los performativos¹⁰⁷, los viajes a ninguna parte de Joyce, Kafka, Musil o Camus.

Pero antes de que eso ocurriera, y gracias a esa capacidad de Valle para viajar en el tiempo literario, la literatura española conoció una poética mística de tradición romántica. Le había hecho falta crearla para «realizar su obra».

¹⁰⁶ Javier GÓMEZ MONTERO, «Valle-Inclán y la alquimia del recuerdo. Poética y representación de la memoria en *La lámpara maravillosa* y *El pasajero*», en *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, ed. de N. Salvador Miguel, Madrid, 1995, 169-183.

¹⁰⁷ Y usamos de nuevo la diferenciación genérica provisional que proponía Leonardo ROMERO, «Viaje y géneros literarios», pp. 236-7.

RESUMEN

La lámpara maravillosa de Valle-Inclán y el Heinrich von Ofterdingen de Novalis, o la poética como «camino de perfección», por Mercedes Comellas Aguirrezábal.

Novalis, desconocido por los autores españoles del Romanticismo, fue sin embargo traducido por autores modernistas y difundido por los aficionados a la teosofía y otras doctrinas esotéricas pocos años antes de que comenzara a gestarse *La lámpara maravillosa*. Su *Heinrich von Ofterdingen* es título capital en la trayectoria de un subgénero narrativo y poetológico que convertía la *Bildungsroman* en «camino de perfección» estética. El problema planteado tantas veces por la crítica a propósito del género de *La lámpara maravillosa* puede explicarse en esta tradición. Valle, como Novalis, preparó en esta obra una poética mágica que coincide con la del alemán en todos sus puntos fundamentales.

SUMMARY

Unknown to the Spanish Romantics, Novalis was nevertheless translated by modernist writers and, in the years previous to the making of *La lámpara maravillosa*, his work was disseminated by people who were attracted to theosophy and other esoteric beliefs. *Heinrich von Ofterdingen* was a seminal work in the development of the narrative, poetological subgenre that turned *Bildungsroman* into an aesthetic «camino de perfección». The recurrent critical problem of placing *La lámpara maravillosa* within a particular genre can be explained in relation to this tradition. As Novalis has done in *Heinrich von Ofterdingen*, Valle advanced in his work a magic poetics that agreed with the German's on every essential point.