

VALLE INCLAN Y SU RECEPCION DE LA POETICA DARIANA

Por Laura R. Scarano
Universidad de Mar del Plata

Numerosos críticos han aludido ya al parentesco generacional y artístico de Valle Inclán y Rubén Darío, y a los puntos de contacto entre ambos desde el punto de vista poético. A partir del conocimiento biográfico que existió entre ambos (testimoniado en poemas, dedicatorias, prólogos y cartas) creo que queda pendiente aún indagar los modos en que Valle Inclán recibió y reelaboró el aporte de Darío, su innovación formal y su concepción estética y los ejes básicos de tal coincidencia. Voy a concentrarme para ello en dos obras específicas de la producción de Valle: su libro de poemas *El Pasajero* (1920) y sus meditaciones estéticas de *La lámpara maravillosa* (1916), intentando rastrear en ambas las claves estéticas fundamentales que autorizan hablar de una auténtica recepción del ideario poético dariano por parte de Valle Inclán. Pero además considero necesario dibujar brevemente las alternativas históricas de tal relación y los testimonios que de ella han quedado. El propósito no es señalar influencias o fuentes sino advertir los ejes básicos que confirman la pertenencia de ambos a una misma concepción artística de la realidad y de la obra, a un movimiento espiritual —el modernismo—, que implica un consenso epocal finisecular compartido por Hispanoamérica y España.

Darío y Valle Inclán: la amistad de dos estetas

Darío llega a España el 1 de enero de 1899, comisionado por el diario *La Nación* de Buenos Aires para comentar como corresponsal la situación del país luego del desastre colonial de 1898. Valle lo conoció el mismo año en que quedó manco y probablemente a través del escritor bohemio Alejandro Sawa, compañero asiduo de Darío “en sus aventuras nocturnas en el Barrio Latino durante su primera estancia en París en 1893” (1). Modelo de la bohemia literaria, amigo de Verlaine, paradigma del decadentismo, Darío, Valle y muchos otros verán encarnado en Sawa el ideal del esteta al que todos ellos aspiraban. De hecho, una de las cartas que Valle escribe a Darío es en ocasión de la muerte de Sawa. Darío no se atrevió a asistir a su funeral y en cambio envió una carta en que decía “lleno de temor a la muerte: No voy a la casa, porque no quiero ir donde está Ella”. (2) Pero la carta que Valle escribe a Darío testimonia el vínculo de amistad que los unía y el impulso de solidaridad ante el infortunio del amigo común:

“Querido Darío: Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí, y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada. Ud tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer...

Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso” (3).

La carta no tiene firma; tras la última palabra Valle Inclán puso una cruz. Esta solidaridad ante la muerte es una de las más profundas coincidencias espirituales de ambos poetas, ya que Darío, emocionado por esta carta, escribió el prólogo a la obra de Sawa, que ambos lucharon juntos por publicar como ofrenda póstuma, *Iluminaciones en la sombra*.

Pero no será ésta la única razón de la íntima amistad de Rubén y Valle, sino que descubrirán intereses comunes en las tertulias nocturnas de los cafés madrileños, como la fascinación por las doctrinas gnósticas y ocultistas, el culto del misterio simbolista, el horror y repudio del sistema burgués triunfante, la nostalgia por los mundos exóticos y decadentes; el eros vital, los jardines galantes dieciochescos, etc. Darío recuerda en su *Autobiografía* esa época compartida: “Teníamos inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares, con el gran D. Ramón del Valle Inclán...” (4).

Como testimonio de la convivencia estética de ambos baste citar la pintura que de ellos hizo Juan Ramón Jiménez en *El Sol*, aparecido en Madrid por aquellos años. En el café Pidoux, uno de los tantos escenarios de su intercambio literario, así quedan retratados, mientras Valle lee en voz alta “Cosas del Cid” de Darío, recientemente publicado:

“Rubén Darío, chaquet negro y negro el sombrero de media copa, totalidad estropeada, soñolienta, perdida. Valle, pantalón blanco y negro a cuadros, levita café y sombrero humo de tubo, deslucido todo. Rubén Darío estalla sus galas con brío; a Valle, la gala opaca funeral, le sobra y le cae por todas partes. Rubén Darío, botarga, pasta, plasta, no dice más que “admirable” y sonrío un poco, linealmente, más con los ojillos mongoles que con la boca fruncida. Valle, liso, hueco, vertical, lee, sonrío abierto, habla, sonrío, grita, sonrío, aspavientea, sonrío, va y viene, sonrío, entra y sale. Salen. Los demás repiten “admirable”, con vario tono. “Admirable” es la palabra alta de la época; “imbécil”, la baja. Con admirable e imbécil se hizo la crítica modernista. Rubén Darío, por ejemplo, admirable; Echegaray, por ejemplo, imbécil...” (5).

En esta íntima relación espiritual, Darío asume una especie de paternidad estética y Valle acepta conmovido ver prologadas tres de sus obras con poemas de Rubén. En 1904 publica *Sonata de Primavera*, precedida por un “Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín”, que confirma la incipiente celebridad de Valle y su personaje. Las Sonatas serán la cúspide modernista en la trayectoria valleinclanesca, y este soneto dariano es digno pórtico para el mundo evanescente y verlainiano del marqués de Bradomín, a quien Darío dirige el poema, identificando autor con personaje, y creando una atmósfera verdaderamente modernista, con sus signos decadentes y sugerentes: el otoño, el Versalles “doliente” y “melancólico”, el “chorro de agua”, el horror de “la vulgar gente”, el mármol, la paloma profética, las prosas sutiles, las rosas...

¡Marqués como el divino lo eres— te saludo!
 Es el otoño y vengo de un Versalles doliente,
 Hacía mucho frío y erraba vulgar gente,
 El chorro de agua de Verlaine, estaba mudo (6).

El segundo soneto que Darío envía a Valle sirve de prólogo a *Aromas de leyenda* de 1907, y es probablemente el más conocido y divulgado. Darío retrata magistralmente a Valle, si bien dedica nominalmente el poema a su amigo el Marqués de Bradomín, reiterando la identificación de ambos (fomentada por el mismo Valle): “Este gran don Ramón de las barbas de chivo...” (7). Como quien describe iconográficamente una estatua, Darío recorre la presencia y la figura de Valle Inclán acentuando sus rarezas, su imagen bohemia, para expresar su mundo interior, su visión del arte y de la realidad. A través de los versos recrea el paradigma del poeta carismático y vidente, ideal poético del modernismo en general: “...parece un viejo dios, altanero y esquivo,/ que se animase en la frialdad de su escultura”, “a través del zodiaco de sus versos actuales,/ se me esfuma en radiosas visiones de poeta”. Es quizás una de las pocas veces que Darío transparenta explícitamente sus sentimientos ante la experiencia de la amistad: “Tengo la sensación de que siento y que vivo/ a su lado una vida más intensa y más dura”.

El tercer poema que Darío dedica a Valle Inclán será la “Balada laudatoria” que prologa el libro *Voces de gesta*, publicado en 1912. Tenemos testimonios de la creciente ansiedad con la que Valle esperaba este poema, como lo muestran las cartas que le escribe en 1911:

“Supongo habrá recibido el segundo acto de *Voces de gesta* que le mandé hace días. No deje de enviarme las pruebas para corregir deficiencias que no he podido subsanar en la copia. ¿Y mi prólogo en verso?” (8 de septiembre) (8).

Y el 16 de septiembre le vuelve a recordar: “No se olvide de mi prólogo” (p. 188), para reiterarle el 23 de octubre, luego de una serie de cartas cruzadas:

“Querido Rubén: Mucho deseaba saber de Ud. Había preguntado sus señas y no me habían sabido dar razón de ellas. ¡Cuánto le he recordado en todos mis viajes y cuánto he hablado de usted! (...) Ya sabe que sólo desea complacerle el mejor de sus amigos y el mayor de sus admiradores. Valle Inclán”. (p. 189).

Esta balada a diferencia del primer soneto la dirige Darío a Valle Inclán, poeta, y recrea su mundo estético, donde vida y arte se confunden en un único camino. Está definido por un hálito de misterio y fabulación: “Del país del sueño, tinieblas, brillos, (...) / ha traído cosas muy misteriosas / Don Ramón María del Valle Inclán” (9); la fascinación por lo trágico e increíble: “Cosas misteriosas, trágicas, raras,/ (...) / dice en versos ricos de oro y esmalte...”; la mitificación de circunstancias reales de su vida (como el episodio de la pérdida de la mano): “Para él la palma con el laurel (...) / que han sido ganadas en buena lid/ por el otro manco que hay en Madrid:/ Don Ramón María del Valle Inclán”. Otra vez el énfasis final está puesto en esta expe-

riencia de amistad estética y espiritual: “Señor, que en Galicia tuviste cuna: / mis dos manos estas flores te dan,/ amadas de Apolo y de la Luna, cuya sacra influencia siempre nos una...”.

En *Luces de bohemia* (1924) Valle Inclán recrea al admirado poeta Alejandro Sawa a través de su personaje Max Estrella, e incluye como integrante indispensable de ese ambiente de bohemia, a su amigo Rubén Darío. En la escena 9, en un escenario típico de café madrileño, Max encuentra a Rubén en “un rincón sentado y silencioso”. El tema obligado será la muerte deificada, la “Dama de Luto” que fascina a Max y aterra a Rubén:

Max: ¡Salud hermano, si menor en años, mayor en prez!

Rubén: ¡Admirable! ¡Cuánto tiempo sin vernos, Max! ¿Qué haces?

Max: ¡Nada!

Rubén: ¡Admirable! ¡Nunca vienes por aquí?

Max: El café es un lujo muy caro, y me dedico a la taberna, mientras llega la muerte.

Rubén: Max, amemos la vida, y mientras podamos, olvidemos a la Dama de Luto.

Max: ¿Por qué?

Rubén: ¡No hablemos de Ella!

Max: ¡Tú la temes y yo la cortejo! ¡Rubén, te llevaré el mensaje que te plazca darme para la otra ribera de la Estigia! (10).

Rubén está fielmente retratado por su afición al alcohol y su fascinación por el esoterismo y el pitagorismo, la Gnosis y la Magia: “Yo también estudio las matemáticas celestes” (p. 106); “Yo he sentido que los elementos son conciencias... Mar y Tierra, Fuego y Viento, divinos monstruos. Posiblemente Divinos porque son Eternidades” (p. 107).

Pero junto a este fervor por el ocultismo, Rubén confiesa su fe religiosa y trascendente, testimonio real del fabuloso sincretismo de creencias presente en su obra y en la del mismo Valle Inclán:

Max: ¿Tú eres creyente, Rubén?

Rubén: ¡Yo creo!

Max: ¿En Dios?

Rubén: ¡Y en Cristo!

Max: ¿Y en las llamas del infierno?

Rubén: ¡Y más todavía en las músicas del Cielo! (...)

Max: Para mí no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo.

Rubén: Calla, Max, no quebrantemos los humanos sellos!

Max: Rubén, acuérdate de esta cena. Y ahora, mezclemos el vino con las rosas de tus versos. (p. 108-109).

Juntos celebran por último el regreso a su aldea del marqués de Bradomín, presente en los versos del poema que recita Darío, y beben a la salud “de un exquisito pecador”:

La ruta tocaba a su fin,
en el rincón de un quicio oscuro,
nos repartimos pan duro
con el marqués de Bradomín! (p. 111-112).

Señala Zamora Vicente que estos versos “pertenecen efectivamente a un apartado de la obra del poeta llamado *Peregrinaciones*. Y es una a Composte-

la. Y son, como recuerda el joven del café, el final de la composición (“¿Hacia qué vaga Compostela/ iba yo en peregrinación? Con Valle Inclán o con San Roque?/ ¿adónde íbamos, Señor?”). En el fin hay alguna diferencia con el texto de *Luces de bohemia*. Los versos, aparecidos en *Lira póstuma*, dicen así: “La ruta tenía su fin,/ y dividimos un pan duro,/ en el rincón de un quicio oscuro/ con el Marqués de Bradomín” (11).

En la misma obra, parte de la escena decimocuarta va a “literaturizar” una vez más a Darío, poniéndolo en el mismo nivel estético que al marqués de Bradomín, confirmando una amistad repetidamente poetizada (como vimos en los poemas de Darío dedicados al personaje). En un escenario lúgubre de cementerio, Rubén y Bradomín acompañan el cortejo fúnebre de su amigo Max. Si la vida encontró a Valle y a Darío separados ante la muerte de Sawa, Valle Inclán recupera aquí esa circunstancia dolorosa, reuniéndose con su amigo Rubén a través de la piel de su personaje, para dar el último adiós al amigo común. El diálogo obligado será la muerte, tema predilecto de ambos:

Rubén: ¡Es pavorosamente significativo que al cabo de tantos años nos hayamos encontrado en un cementerio!

Max: En el Camposanto. Bajo ese nombre adquiere una significación distinta nuestro encuentro, querido Rubén. (p. 155).

Ambos personajes juegan con la evocación y música de las palabras: “Camposanto tiene una lámpara (...) Tiene una cúpula dorada” (p. 155). Evocan el horror existencial ante lo desconocido: “... la muerte muchas veces sería amable si no existiese el terror de lo incierto” (p. 156); la complacencia en el pecado: “Yo espero ser eterno por mis pecados” (p. 156); la estetización de la muerte como misterio anhelado: “...nosotros divinizamos la muerte. No es más que un instante la vida; la única verdad es la muerte...” (p. 156); el conocido culto al amor y la mujer: “Todas las niñas son Ofelias” (p. 158). Por último aluden a la depuración formal de la tarea poética, típicamente modernista: “Max: ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere Ud. leérmelos? Rubén: Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo”. (p. 162).

Todas estas afirmaciones representan el ideario modernista común, las preocupaciones, inquietudes y anhelos de ambos personajes y poetas. Darío como personaje representa en esta obra la coronación de la bohemia modernista hispánica. Como señala Zamora Vicente “aparece envuelto en el clima ausente de su personalidad soñadora, y repitiendo infatigablemente el “admirable” que tanto circuló como palabra alta del modernismo literario. Con esas palabras empieza su aparición y con esas termina” (12).

Estos testimonios de la amistad estética de Rubén y Valle no hacen más que corroborar la difundida opinión de la contaminación de vida y arte en los estetas modernistas. Bradomín y Valle Inclán no son más que dos facetas de una misma realidad espiritual; Rubén ingresa como personaje al mundo literario de Valle Inclán, sin perder sus contornos reales y biográficos. Arte y vida se fusionan y fluyen en un mismo cauce, y este postulado esencial permite comprender las profundas coincidencias espirituales y artísticas de ambos poetas.

Darío y Valle Inclán: Claves de una poética común

Ya varios críticos han intentado un acercamiento a esta relación peculiar a través del concepto de fuentes e influencias (13). Ambos poetas y ambos teóricos del arte manifiestan coincidencias espirituales y artísticas que superan y exceden tal aproximación (más interesada en advertir préstamos textuales, que en definir los modos coincidentes de producción literaria), y ambas obras pueden ser estudiadas con productividad y sin detrimento alguno de la originalidad respectiva, dentro del marco de una estética de la recepción. La comunidad espiritual entre ambos poetas autoriza un análisis detenido de las claves poéticas comunes, pues estas manifiestan una idéntica cosmovisión —la del modernismo—, y un mismo sistema de representación de la realidad.

Así como en la vida, también en la obra Darío funcionará como modelo hegemónico, y el proceso de recepción establecerá una vía que parte de su obra hacia la producción de Valle Inclán (sin ignorar la vía inversa que ya varios críticos han advertido en “Los motivos del lobo” del último Darío). La cosmovisión común se apoyará en numerosos elementos que trataré de sintetizar alrededor de tres ejes o claves de significación. Para ejemplificarlos me detendré en algunos textos de *El pasajero* y *La lámpara maravillosa*, que reiteran tópicos presentes en la producción dariana. Las coincidencias pueden agruparse en torno a tres ejes, que a su vez incluyen numerosas características relevantes:

1— La concepción de la realidad supone una actitud de tensión o anhelo hacia un ideal o absoluto superior cuya marca esencial es el misterio. Este culto al misterio implica la conjunción de diversas doctrinas y corrientes de pensamiento filosófico, religioso y estético: el pitagorismo y platonismo, la Gnosis y el ocultismo, la teosofía, el cristianismo, el simbolismo y la teoría de las correspondencias baudelerianas, etc.

2— La concepción del hombre se apoya en un dualismo agónico entre cuerpo y alma (carne y espíritu, satanismo e idealismo) e incorpora tópicos obligados como el de la pasión erótica y la exaltación sensorial de la belleza femenina; el anhelo de evasión de la realidad material hacia mundos de ensueño, exotismo, fantasía, decadentismo; el paso del tiempo y la ambigua fascinación por la muerte, etc.

3— La concepción del arte que el modernismo desarrolla está en el centro mismo de la producción de ambos poetas y es una de las preocupaciones esenciales: la obra es un objeto de creación autónoma que sustituye a la realidad, y es a la vez, vía de conocimiento del misterio y del absoluto. Ser artista supone una consagración quasimística, equiparable a un verdadero “sacerdocio del arte”, que implica a la vez dolor y sufrimiento (con frecuencia equiparado a la Pasión cristiana). El proceso de creación parte de una atención y cuidado extremo a la música y sonoridad de las palabras. Se trata pues de una “estética de la palabra”, que supone un intento gnoseológico y exige una “consagración” extrema. Esto explica el creciente interés modernista por definir teórica y metapoéticamente el quehacer artístico, y su permanente afán por “literaturizar” la vida histórica (14).

El pasajero, publicado en 1920, sorprende a la crítica tradicional que intenta diferenciar con claridad en la trayectoria valleinclanesca una prime-

ra etapa modernista (en vías de extinción hacia 1920) de una segunda etapa posterior esperpéntica. Sin embargo, no hay tal ruptura, sino un proceso de transición fluida desde un estadio de estilización positiva (idealización) hacia su opuesto (deformación grotesca); la “estética de lo feo” no es, en principio, más que una estilización de signo contrario (plenamente anticipada además en ciertos tópicos decadentistas y en el demonismo de la más pura tradición modernista).

Ma. Esther Pérez, por ejemplo, al analizar las correspondencias entre Rubén y Valle, concluye afirmando el carácter ambiguo del modernismo de este último, y, desde el punto de vista de su trayectoria poética, define a *El pasajero* como un “retorno al modernismo”, después de publicar en 1919 *La pipa de Kif* “que corresponde a la literatura desencajada de posguerra” (15). Esta supuesta “ambigüedad” no es tal si vemos la obra de Valle Inclán como una unidad de la cual prácticamente nunca están ausentes los postulados esenciales del programa modernista, en cuanto a los modos de representación de la realidad y a la concepción del instrumento poético y del arte en relación al hombre (16).

No hay duda de que, de la obra lírica de Valle Inclán, *El pasajero*, se ofrece como el mejor ejemplo para desentrañar esta comunidad de espíritu con Rubén y la visión modernista.

En cuanto a la concepción de la realidad, Valle suscribe el máximo postulado rubendariano y modernista: el culto del misterio. Lo real no reside en la manifestación fenoménica y aparential de las cosas, sino en sus correlatos ideales. La teoría de las correspondencias de Baudelaire, la concepción analógica del mundo, la postulación de Ideas eternas del platonismo, se conjugan aquí en su concepción de una realidad superior y enigmática.

El segundo poema del libro, “Clave II”, constituye un compendio de las diversas corrientes de pensamiento que cruzan su ideario modernista, pero a la vez es un poema metapoético que describe la relación entre el poeta y la realidad. Se trata de un verdadero rito de iniciación —el del arte—, por el cual el artista “penetra” la selva nocturna” (la realidad simbólica detrás de la aparential), devela las claves secretas e ingresa a un estado de éxtasis y comunión con el “Todo” o absoluto.

El canto le es comunicado al poeta por la naturaleza: “Cuando iba por la selva nocturna, sin destino,/ escuché una esperanza cantar sobre el camino,/ en la alborada de oro. Yo pasaba...” (17).

Las rosas, símbolo de la belleza y de la vida, serán el emblema de la realidad ideal anhelada: “Conversé con las rosas, y, como un amuleto,/ recogí de las rosas el sideral secreto”.

De acuerdo a la teoría analógica existe un ritmo musical en la naturaleza que se corresponde armónicamente con el ritmo de las esferas cósmicas, el pitagorismo nutre esta concepción con su teoría de los números: “Los números dorados / de sus selladas cláusulas me fueron revelados”.

Finalmente el poema culmina con el éxtasis de la revelación, una vez develado el misterio:

Mi alma se daba,
dándose gozaba,
y trascendía

su esencia en goce.
Se consumía
en la alegría
del que conoce.

Numerosos poemas de *El pasajero* y pasajes de *La lámpara maravillosa*, contienen alusiones a estas diversas doctrinas que conforman el sincretismo religioso y filosófico típico del modernismo:

a— la concepción simbólica del mundo y la teoría de las correspondencias: “Un símbolo eran las cosas más bellas / para mí: la rosa, la niña, el acanto” (Clave XII, p. 60); “Aprendamos a descubrir en cada forma y en cada vida aquel estigma sagrado que las define y las contiene” (18).

b— el ideario pitagórico: “¡Número celeste! ¡Geometría dorada! ¡Verso Pitagórico! ¡Clave de Cristal!” (Clave XIV, p. 63); “Canta el Pitagórico / Yámbico, Dorado Número del Sol.” (Clave X, p. 58).

c— el pensamiento platónico y neoplatónico “El Sol es la ardiente fuente que provoca/ las Ideas Eternas en vaso mortal”. (Clave X, p. 58); la concepción del acorde y del ritmo analógico: “Con el ritmo que vuelan las estrellas/ acordaba su ritmo la resaca” (Clave VIII, p. 56); “Viéndola, se entiende mejor la doctrina / de Platón. La bella busca en las figuras,/ falsas de la luz, claridades puras...” (Clave XXIII, p. 77).

d— las concepciones gnósticas, esotéricas y ocultistas: “¡Encendidos ritos de celestes lares! ¡Sellados destinos del humano coro! Soles que las normas guardan del Tesoro/ demiúrgico...” (Clave IX, p. 57). Y en sus meditaciones: “En este amanecer de mi vocación literaria hallé una extrema dificultad para expresar el secreto de las cosas, para fijar en palabras su sentido esotérico...” (p. 25).

e— la magia y la cábala, el culto al demonio: “Es la hora del alma en pena:/ una bruja en la encrucijada,/ con la oración excomulgada/ le pide al muerto su cadena”. (Clave XX, p. 73); “Cortesana de Alejandrina” (Clave XXII) es un poema dedicado a los fabulosos “secretos de la abracadabra”, a “la ciencia de magos” y “a los signos dispersos” (p. 76); “Ciencia cabalística dicta sus posturas” (Clave XXIII, p. 77). Las invocaciones al demonio (Luzbel, Satán, el Anticristo) son permanentes: “...la mano suspensa para obrar el mal,/ sobre la consola invoca a Belial” (p. 77); “El pecado enrama/ mi testa. El laurel/ del mundo es mi llama,/ soy luz de Luzbel”. (Clave XXIV, p. 78).

f— las alusiones mitológicas: “Me daba Epicuro sus ánforas llenas,/ un fauno me daba su agreste alegría” (Clave XII, p. 60); “El dionisíaco don de los molinos/ enciende las divinas represalias, / y junta ramos celtas y latinos/ en trocaicos cantares de faunalias”. (Clave V, p. 47).

En “Rosa gnóstica” (Clave XXVIII) Valle conjuga todas estas doctrinas bajo la concepción común del tiempo circular, la existencia del pecado y la caída original del hombre, el poder del demonio y la conciencia de culpa:

Nada será que no haya sido antes.
Nada será para no ser mañana.

Eternidad son todos los instantes
que mide el grano que el reloj desgrana.

Eternidad la gracia de la rosa,
y la alondra primera que abre el día,
y la oruga, y su flor la mariposa.
¡Eterna en culpa la conciencia mía!

Al borde del camino, recostado
como gusano que germina en lodo,
siento la negra angustia del pecado,
con la divina aspiración al Todo.

El gnóstico misterio está presente
en el quieto volar de la paloma,
y el pecado del mundo en la serpiente
que muerde el pie del Angel que la doma. (p. 87)

Este poema nos permite advertir además la concepción valleinclanesca del hombre: la profunda escisión entre “la aspiración al Todo” y la sed espiritual de absoluto, coexistiendo con “la negra angustia del pecado”, paloma y gusano, Angel y serpiente.

Otra profunda coincidencia con el credo dariano es la utilización emblemática de figuras que simbolizan el ideal, el ensueño, la aspiración del hombre a trascender sus límites materiales. El ideal anhelado tiene diferentes nombres. Una de las asociaciones claves y recurrentes es la del color azul: “Y toda azul, la hora...” (p. 50); “azules espejos/ del sol a lo lejos...” (p. 51); “y en los laureles que enciende el día/ daba mi alma su grito azul”. (p. 70). Es también frecuente la identificación del ideal con figuras aladas y aéreas (pájaros) o con el cisne, que reúne la cualidad aérea y acuática, dos de los elementos preferidos en la poética dariana: “Enlazan sus trinos/ sobre los caminos/ mirlo y ruiseñor” (p. 52); “Como el cisne de la laguna/ iba mi barca de marfil/ en el plenilunio de Abril/ sobre la estela de la Luna” (p. 67).

Este acceso a una realidad superior entraña el escape de la realidad prosaica e implica además la creación de mundos exóticos por la vía de la imaginación. En Valle como en Rubén el mítico mundo indígena y el legendario Oriente son los universos preferidos: “Era el jinete/ de cobre —un indio que nació en Tlaxcala—...” (p. 59); Era una reina de raza maya...” (p. 68); el poema “Rosa de Oriente” (Clave XIX): “Cortó su mano en un jardín de Oriente...” (p. 71); las alusiones a las Mil y Una Noches (Clave XXVII). Y en *La lámpara maravillosa* define el exotismo como actitud estética, ya que las palabras “nos parecen más bellas cuando guardan huesos o cenizas (...). Yo para mi ordenación tengo como precepto, no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir”. (p. 86-87).

En cuanto a la concepción del hombre ya hemos visto que la realidad humana está traspasada por una tensión agónica entre cuerpo y alma, carne y espíritu, que se duplican sucesivamente en satanismo y angelismo, pecados y virtudes, arrebató erótico y anhelo místico, goce del presente y horror del futuro, vida y muerte (la repetida dupla dariana de Pan y Apolo, flauta y lira, etc.).

“Alma mía, que gimes por asomarte fuera de la cárcel oscura, enlaza en un acorde tus emociones, perpetúalas en un círculo y tendrás la clave de los enigmas. Descubre la norma de amor o de quietud que te haga centro, y tocarás con las alas el Infinito. (...) Para romper tu cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos, y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento”. (p. 49-20).
Era el alma, libertada de los vínculos carnales, la que amaba y lloraba (...). El alma, amaba su cárcel de tierra porque era un don recibido del Señor”. (p. 233-235).

El presente vital es el reino del cuerpo y del afán erótico. La mujer representa la faz luminosa y apetecible de la vida, el triunfo de la carne y el reinado del pecado y de lo demoníaco. La lascivia del hombre lo emparenta con Luzbel: “La casa profané con mi lascivia. (...)/ La encendida furia / de eros me pasó con su saeta / y mi melancolía fue lujuria”. (Clave XXV, p. 81).

El erotismo impregna gran parte del modernismo valleinclanesco y la seducción del pecado ahonda el contraste agónico del hombre, quien, en su delirio, se animaliza:

¡El gato que runfla! ¡La puerta que cruje!
¡La gotera glo-glo-glo!
¡Solos en la casa! A la puerta ruge
la bestia abortada cuando nació yo.

.....
La bestia a la puerta brama estremecida,
en sus ojos queda la noche otoñal
y lejana, aquella noche de mi vida,
con sus dos caminos. Y seguí el del mal!

¡Me llamó tu carne, rosa del pecado!
Solos en la noche, desvelado yo,
la Noche de Octubre, el mar levantado...
¡La gotera glo-glo-glo!” (Clave XXI, p. 74-75)

La mujer, como en Darío, es la vía por la cual se cumple esta “condena del pecado”, es la encarnación de la tentación demoníaca: “...enroscada a sus senos, la Serpiente / decora la lujuria de un sentido / sagrado” (p. 71), “rojo pecado sus labios son (...)/ Con roja llama / pintó su boca la tentación”. (p. 70), “¡Sierpe! ¡Rosa! ¡Fuego! (p. 76) definen emblemáticamente el eros femenino y reafirman su carácter diabólico: “Quieta y sibilina, mirando el cristal, / la mano suspensa para obrar el mal...” (p. 77).

Venus, como en *Azul* de Darío, es el máximo nombre simbólico que lo femenino adquiere en este proceso de deificación: “Por tu enigma reminiscente / para el recuerdo venusino/ del beso ardiente/ como el vino” (Clave XIII, p. 62). Al trazar su trayectoria estética en *La lámpara maravillosa* dirá:

“Son tres las rosas estéticas, y cada una tuvo amanecer distinto. (...) Fue la primera la rosa erótica, rosa de sangre que se abre en el corazón del mundo guardadora del enigma panida, plena de amor y plena de posibilidades (...). El erotismo anima como un numen las normas de aquel momento estético donde la voz del sexo es la voz del futuro. (...) Apolo y Venus representan el ansia religiosa del instinto genitor por hacer divino el ideal humano”. (p. 135-137).

La contraparte de esta exaltación erótica será la presencia cada vez más angustiada de la muerte, la amenaza del término del goce y de la vida, la conciencia del tiempo. El sentimiento que actúa como mediador en este tránsito espiritual es, como en Darío, la melancolía.

Era yo otro tiempo un pastor de estrellas,
y la vida como luminoso canto.
.....
Me daba Epicuro sus ánforas llenas,
un fauno me daba su agreste alegría,
un pastor de Arcadía, miel de sus colmenas.

Pero hacia el ensueño navegando un día,
escuché lejano canto de sirenas
y enfermó mi alma de Melancolía. (Clave XII, p. 60).

El tiempo es también una de las figuras para aludir al misterio y al enigma, en "La rosa del reloj" este funciona simbólicamente como clave del enigma humano: "Es la hora de los enigmas / cuando la tarde del verano / de las nubes mandó un milano / sobre las palomas benignas". (Clave XX, p. 72).

Aves agoreras, como el cuervo, son mensajeras de la muerte. En la Clave XXIX titulada "La trae un cuervo" vemos concentrarse este sentimiento fatalista: "¡Tengo rota la vida! En el combate / de tantos años ya mi aliento cede, / y al orgulloso pensamiento abate / la idea de la muerte, que lo obsede". (p. 89). Valle Inclán reconoce esta recepción de elementos macabros y tétricos y en el poema "Aleluya" de *La pipa de Kif* (1919) explicita sus antecedentes poéticos, reconociendo la función mediadora fundamental de Darío: "Darío me alarga en la sombra / una mano, y a Poe me nombra" (19).

Esta proximidad de la muerte provoca un sentimiento de culpa y la consecuente necesidad de redención, así aparecen en la poesía de Valle figuras mediadoras como la de Cristo, y alusiones sacramentales como la del "místico pan", el "dolor" de la Pasión, etc. En "La trae un cuervo" la conciencia del tiempo y de la muerte provocan en el poeta un afán de arrepentimiento que lo impulsa a asemejarse a Cristo:

Quisiera entrar en mí, vivir conmigo,
poder hacer la cruz sobre mi frente,
y sin saber de amigo ni enemigo,
apartado, vivir devotamente.
.....

¿Dónde gozar de la visión tan pura

que hace hermanas las almas y las flores?
¿Dónde cavar en paz la sepultura
y hacer místico pan con mis dolores?

En "La trae una paloma" este proceso de culpa y necesidad de redención se extrema y la imaginería es definitivamente bíblica. Este código religioso, tan caro a Darío y al modernismo por sus virtudes estéticas, completa esta dualidad agónica que recorre la obra de Valle Inclán: lo sacro y lo profano, el cuervo y la paloma, el pecado y la redención purificadora. El do-

lor es la vía por la cual el hombre se redime de su esencia perversa, rompe sus ataduras con la carne y el demonio y salva su espíritu por su identificación con Cristo:

Corazón, melifica en tí el acimo
fruto del mundo, y de dolor llagado,
aprende a ser humilde en el racimo
que es de los pies en el lagar pisado.

Por tu gracia de lágrimas el limo
de mi forma será vaso sagrado,
Verbo de luz la cárcel donde gimo
con la sierpe del tiempo encadenado.

¡Alma lisiada, negra arrepentida,
arde como el zarzal ardió en la cumbre!
¡Espina del dolor, rasga mi vida

en una herida de encendida lumbre!
¡Dolor, eres la clara amanecida,
y pan sacramental es tu acedumbre! (Clave XXXI, p. 92).

También así se explica la incorporación de la mujer como la intermediaria entre el hombre y Dios, operando de acuerdo a la difundida imagen mariana, como intercesora en el proceso de redención y salvación (como aquel "Francisca Sánchez, acompáñame..." del último Darío):

En el espejo vi la sombra mía
negra, sobre los pasos de la muerte,
y el ánima llorosa que vencía
con su oración el sino de mi muerte.

Aquel amor lejano, ahora vestido
de niebla sideral, su ardiente Idea
abre como un arcángel, y el sentido
inmortal de la vida, en mi alma atea. (C. XXVII, p. 86).

Resuenan ecos quevedescos en este sentimiento casi existencialista del paso del tiempo y la cercanía de la muerte:

¡Todo hacia la muerte avanza
de concierto,
toda la vida es mudanza
hasta ser muerto!

.....

¡Pide a la muerte posada,
peregrino,
como espiga que granada
va al molino!

¡La vida!... Polvo en el viento
volador.
¡Sólo no muda el cimientto
del dolor! (Clave XXX, p. 90-91)

De este mismo tono es su poema final "Karma", donde en una efusión de su eclecticismo religioso, el poeta afirma su aspiración final a una paz duradera edificada sobre el aquietamiento de las pasiones, íntimamente vinculado a la concepción del quietismo presente en *La lámpara maravillosa* (20):

Quiero una casa edificar
como el sentido de mi vida,
quiero en piedra mi alma dejar
erigida. (p. 95-96)

La imagen del artista carismático presente ya en la Clave II, del poeta vidente capaz de descifrar los secretos de la realidad (el "bosque de símbolos" de Rubén) es herencia directa del difundido credo romántico-simbolista que Valle comparte con apasionamiento, como queda expresado en sus meditaciones:

"En este mundo de las evocaciones sólo penetran los poetas, porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa, más próxima a la significación única. Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significaciones" (p. 48-49).

Pero esta concepción del arte, a diferencia del romanticismo, implica una actitud de clara autoconciencia con respecto al lugar privilegiado del poeta ante los hombres y su misión de esteta capaz de crear un mundo alternativo por la palabra. El culto a la música convierte a los poemas en "claves sonoras" como los denomina Valle en *El Pasajero*; la proclama dariana de una palabra con "cuerpo y alma" obedece al mandato estético de cincelamiento formal, y la lúcida tarea de someter el verbo a la inspiración poética convierte al poeta en artífice y escultor riguroso del poema, que se transforma en joya o rosa cultivada cuidadosamente: "...para purificar mi Disciplina Estética (...) me impuse normas luminosas y firmes como un cerco de espadas". (p. 23) "...algo semejante acontece con las palabras (...), el poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos. El suyo. Logra así despertar emociones dormidas..." (p. 60); "El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras, todo el secreto de esas alusiones que están más allá del sentido humano" (pp. 61-62).

Esta poética basada en la palabra atribuye al poeta poderes quasi-mágicos, pues puede transfigurarlas y dotarlas de sentidos esenciales, continuando la vertiente programática de Darío acerca de la "virtud demiúrgica" del verbo (expuesta con amplitud en sus prólogos):

"Las palabras son humildes como la vida. Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes cotidianos, nunca lo inefable de las alusiones eternas. El hombre que consigue romper una vez la cárcel de los sentidos, reviste las palabras de un nuevo significado como de una túnica de luz. Entonces su lenguaje se hace sibilino. (...) Han de ser las palabras del inspirado como las estrellas en el fondo cenagoso de una cisterna: un punto de luz y un halo tembloroso sobre el agua espejante, sombría, muerta (...). El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de

las palabras. Así el poeta, cuando más obscuro, más divino!" (p. 62-63).

El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas, su esencia es el milagro musical" (p. 67).

Aún así las palabras son precarias y apenas pueden sugerir la inefabilidad de la belleza. Recordamos aquel soneto de Darío "Yo persigo una forma", en muchas de las afirmaciones metaestéticas de Valle acerca de los límites de la experiencia poética: "Hay algo que será eternamente hermético e imposible para las palabras" (p. 29). Pero esta conciencia de los límites verbales convive con la certeza de la capacidad ilimitada del poeta para percibir el absoluto, como Darío lo expresara en "Dilucidaciones" (*El canto errante*), adjudicando al poeta el poder de la "visión y supervisión"; en este sentido Valle afirmará: "El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna" (p. 51).

Esta exaltación constante del arte conduce a románticos, simbolistas y modernistas a identificar la poesía con la creación divina, con la encarnación del Verbo cristiano en una "religión del arte". Valle, como Darío, no está exento de esta tentación: "La obra de belleza, creación de poetas y profetas, se acerca a la creación de Dios (...). El alma demiurga está en nosotros, y el verso y el ritmo vuelven a ser creados" (p. 91).

La revelación de la belleza es a la vez revelación del sumo Bien y Verdad, ya que son los constituyentes indivisibles del absoluto desde el platonismo hasta el cristianismo, por eso Valle funde en su concepción estética las máximas virtudes teológicas y el poeta, en tanto es capaz de develar la belleza, accede al conocimiento de Dios y del amor:

"Amor es un círculo estético y teologal, y el arte una disciplina para transmigrar en la esencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios" (p. 112).

"Toda la doctrina estética es una enseñanza para amar el bien" (p. 114).

"¡Busca en todas las cosas un ingenuo conocimiento y procura amarlas en el bien ajeno, olvidada para siempre de tus fines mundanos, alma peregrina del mundo! Si tal alcanzas, te será revelada la íntima belleza de todas las cosas, y sin ciencia de sabios, cubierta de luz, entenderás la palabra campesina y enigmática del Hijo" (p. 122-123).

Por último, como en Darío, el poeta lleva "la corona del crucificado por el arte", y su destino está signado por la fatalidad y el dolor. Su misión se vuelve redentora: "Di mi palabra con mi alma al viento, / como una espada llevo mi cruz". (p. 45).

El pensamiento estético y modernista de Valle culmina con la misma profesión de fe de Darío: a pesar de la certidumbre de la muerte, el poeta es capaz de sobrevivir en su arte ya que la poesía es una de las formas de vencer el tiempo y el espacio: "Todo se halla sometido al círculo de las vidas y de las muertes, todo menos la creación estética, verbo espiritual que se perpetúa ... La creación estética es una larva angélica" (p. 225).

No hay duda de las profundas correspondencias estéticas entre las dos obras aquí analizadas. Algunos críticos se han preguntado por qué Valle "vuelve" al modernismo en 1920 con *El pasajero* y si *La lámpara maravillosa* sintetiza en realidad "toda" su doctrina estética. Creo que ambas preguntas

sólo pueden responderse a partir de la recepción y reelaboración que Valle hace de Darío y del modernismo. La profunda renovación espiritual y formal que supusieron ambos no pasan inadvertidos para Valle Inclán y su evolución posterior hacia nuevas formas estéticas aparentemente muy alejadas del modernismo (más en cuanto a contenidos que a formas) no surge de una negación absoluta de lo anterior, sino que supone aquel ideario y reelabora sus aristas más profundamente renovadoras. No olvidemos que el modernismo supone la más radical reacción estética y espiritual hispánica a un arte y a una concepción del mundo realista, utilitaria y pragmática. El sentir existencial y el ácido fatalismo del último Darío, como la visión deformadora y crítica de Valle Inclán son fórmulas herederas de ese espíritu de cambio y reacción (21). Pero no ha sido el propósito primordial de este trabajo mostrar la continuidad de ambas expresiones, sino advertir la común cosmovisión de ambos poetas que, en una misma época y en una misma lengua, coinciden en sus modos de representación de la realidad a través del arte. Este consenso epocal, esta profunda afinidad espiritual, y los ecos poéticos de Darío en la poesía valleinclanesca son los testimonios más tangibles de un circuito de recepción y producción del arte que excede las fronteras de los países particulares, pero que sin embargo, reconoce en una lengua común el fundamento más firme de su íntimo parentesco.

NOTAS

- (1) Ramón del Valle Inclán, *Sonatas*. Est. preliminar de Allen W. Phillips (México: Ed. Porrúa, 1969) XV.
- (2) Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle Inclán* (Madrid: Espasa-Calpe, 1959) 43.
- (3) Dictino Alvarez Hernández (ed.), *Cartas de Rubén Darío* (Madrid: Taurus, 1963) 70-71.
- (4) Rubén Darío, *Autobiografía*. V. XV (Madrid: Ed. Mundo Latino, 1918) 175.
- (5) Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle Inclán* (Madrid: Taurus, 1966) 56.
- (6) José Esteban, *Valle Inclán visto por...* (Madrid: Ed. del Espejo, 1973) 37.
- (7) Ramón del Valle Inclán, *Claves líricas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1964) 9.
- (8) D. Alvarez Hernández, *ob. cit.*, p. 187.
- (9) Rubén Darío, *Poesía*. Ed. de Ernesto Mejía Sánchez (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977) 459.
- (10) Ramón del Valle Inclán, *Luces de bohemia*. Notas y prólogo de Alonso Zamora Vicente (Madrid: Espasa-Calpe, 1973) 103-104.
- (11) R. del Valle Inclán (1973), *ob. cit.*, p. 111.
- (12) R. del Valle Inclán (1973), *ob. cit.*, p. LIV-LV.

(13) Cabe destacar entre los abundantes estudios críticos, la postura de Fernández Almagro quien afirma que *Femeninas* y *Epitalamio* son miembros de "una misma genealogía", proveniente del gusto dieciochesco y de la tradición galante y erótica renacentista de Darío (ob. cit., p. 52-53). O Francisco Umbral quien insiste que "hasta las *Sonatas* la influencia literaria de Rubén en Valle está muy clara", por su estilo cuidado y aristocraticismo, y respecto a su obra lírica rescata "como el más serio intento a *El pasajero*", pero luego lo descalifica diciendo que "suena demasiado —ay— a Rubén Darío", (en su libro *Valle Inclán*. Madrid: Unión Editores, 1968; p. 67). Esta crítica es sin duda reductiva, porque se apoya en una comparación sistemática de dos universos poéticos únicos en sí mismos, si bien edificados sobre una cosmovisión común. Y este acercamiento inadecuado lo lleva a conclusiones arriesgadas y categóricas como: "La obra de Rubén se pierde salvándose, porque nos niega al hombre hondo y trágico que en él había. La obra de Valle se salva perdiéndose, llega a ser un todo con la vida y la verdad del escritor y tiene hoy plena vigencia crítica y artística". (p. 55), o bien "En la poesía de Valle se ven demasiadas cosas para que pueda ser buena poesía" (p. 67).

(14) La concepción estética de Darío expuesta programática y metapoéticamente en su obra de ficción y no ficción, la he desarrollado extensamente en mis artículos: "Los prólogos de Darío a sus obras en verso: Una poética explícita" *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 14 (1986); "La función de la poesía en *Los raros* de Darío", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 23 (1986); "La función de la poesía en *Prosas Profanas* y otros poemas", *Hispanic Journal*, v.8, No. 2 (1986); "La concepción metapoética de Darío en *Cantos de Vida y Esperanza*", *Revista de Estudios Hispánicos*, v. 12 (1987).

(15) María Esther Pérez, *Valle Inclán: su ambigüedad modernista* (Madrid: Nova Scholar, 1977) 150.

(16) Dada la profunda revisión que la crítica más reciente ha ido haciendo del modernismo, gran parte de la visión crítica y ácida del esperpentismo no entra en conflicto con la aspiración clave de la poética modernista: la sustitución de la realidad por un mundo alternativo creado a partir de la palabra. Si bien los mecanismos de sustitución pueden ser diferentes (evasión decadentista, ensueño, exotismo, concepción analógica del mundo, etc. por un lado; deformación grotesca de la realidad, mostración de los vicios y lacras sociales, ironía, por otro lado), el objetivo es esencialmente el mismo y la concepción de la palabra como instrumento privilegiado para operar sobre la realidad, permanece intacto.

(17) R. del Valle Inclán, *El pasajero*, en: *Claves líricas* (ob. cit., p. 43).

(18) R. del Valle Inclán, *La lámpara maravillosa* (Madrid: Imprenta Helénica, 1916) 197. Con respecto a esta obra, cabe señalar el extenso estudio de Humberto A. Maldonado Macías, *Valle Inclán, gnóstico y vanguardista. (La lámpara maravillosa)* (México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1980) y Ciriaco Morón Arroyo, "La lámpara maravillosa y la creación estética" en *Ramón del Valle Inclán: An appraisal of his life and works*. Ed. A. N. Zahareas (New York: Las Américas, 1968) 443 y ss.

(19) R. del Valle Inclán, *La pipa de Kif* en *Claves líricas* (ob. cit., p. 101).

(20) "El quietismo al que se refiere Valle Inclán es el de Miguel de Molinos (1627-1696). Este movimiento viene a ser como la continuación de esa otra actitud, también quietista, de los iluminados y dejados del siglo XVI en España, entre los cuales se cuenta Juan de Valdés" (Ma. Esther Pérez, ob. cit., p. 163).

(21) Guillermo Díaz Plaja en su libro *Las estéticas de Valle Inclán* (Madrid: Gredos, 1965) sostiene esta postura de la continuidad del modernismo en la producción total de Valle, y en un apéndice final muy breve ilumina este proceso de contacto con Darío (p. 259 a 270). A pesar de no compartir sus juicios sobre la "vaguedad" de las afirmaciones teóricas de Darío, caracterizando a los prólogos de sus obras capitales como "páginas bastante inconcretas", Díaz Plaja advierte con razón el carácter programático de *La lámpara maravillosa*, a la cual considera "el más importante libro de estética que el modernismo ha producido" (p. 262). Cabe mencionar además dos breves estudios sobre las relaciones de Darío y Valle y la contribución del primero a la prosa del segundo, ambos artículos enmarcados dentro de una concepción amplia y acertada del modernismo como movimiento epocal hispánico: el de Ildefonso Manuel Gil, "Rubén Darío en la prosa de Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 212-213 (1967) 472-480; y el de Obdulia Guerrero, "Valle Inclán y su vinculación con el modernismo rubeniano", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 212-213 (1967) 551-555.