VALLE-INCLÁN: ENTRE MODERNISMO Y POSMODERNISMO

Ramón Espejo-Saavedra
LOYOLA COLLEGE IN MARYLAND

Se ha dicho que modernismo y posmodernismo son distintas maneras de enfrentarse al problema central de la literatura en la época moderna: el de la relación entre el tiempo y la palabra.[1] En el caso de Valle-Inclán, la crítica reciente ha percibido una semejanza fundamental entre el uso irónico por parte del autor de textos y contextos anteriores y cierta tendencia carnavalesca presente en la literatura y la teoría posmodernas,[2] hasta tal punto que se ha considerado como uno de los principales antecedentes de la «metaficción historiográfica» que caracteriza a mucha de la narrativa contemporánea.[3] Sin embargo, la influencia de toda una tradición crítica ha hecho difícil ver cómo el conflicto entre el esteticismo y la conciencia histórica sirven como una forma de autocuestionamiento que acerca al autor a la conciencia posmoderna de la relatividad del saber histórico y del peligro que conlleva cualquier intento de controlar el desarrollo del tiempo.

Matei Calinescu resume las conclusiones de varios críticos anteriores cuando sugiere que si el modernismo se rebelaba en contra de la concepción burguesa de la historia al fragmentar y manipular la percepción de la realidad, la literatura posmoderna pone en tela de juicio la posibilidad misma del conocimiento estable e inicia un proceso de autocrítica acerca de los motivos y propósitos de su propio discurso.[4] Linda Hutcheon ha dicho que, como consecuencia, el posmodernismo «ironiza tanto la fe modernista de la metaficción en el poder imaginativo y las estructuras cerradas del arte como su opuesto, la supuesta correspondencia histórica entre la narración y el acontecimiento, entre la palabra y la cosa».[5] Como extensión y desarrollo del modernismo, el posmodernismo enton-

---

[1] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987, pág. 312.

[2] Iris Zavala, *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Madrid: Orígenes, 1990.

[3] Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmoderna*, Madrid: Fundamentos, pág. 210.

[4] *Op. cit.*, págs. 309-19.

[5] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge,

ces extiende la voluntad de cuestionamiento a la naturaleza de la relación entre la obra de arte como estructura fija y el fluir del tiempo que desmiente sus conclusiones y demuestra su relatividad. De ahí precisamente la fascinación de los escritores posmodernos por la novela histórica, género idóneo para explorar la incapacidad de la palabra, incluso de la palabra pulida y meditada por el autor mismo, para definir o delimitar el fluir del tiempo.

La tendencia principal en la crítica de la narrativa histórica de Valle-Inclán se ha basado en la estética desarrollada por el autor en *La lámpara maravillosa* para demostrar la manera en que intenta triunfar sobre el concepto lineal, cronológico y burgués del tiempo en un gesto de rebeldía típicamente modernista.[6] En palabras del mismo autor: «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 significados».[7] El mensaje y la forma de *La lámpara maravillosa* han servido además como clave de la motivación de los textos narrativos del escritor. Tanto la «liberación del tiempo» como la «intencionalidad estética» o la «ilusión de objetividad» de los que habla la crítica repiten la afirmación del mismo autor de que «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».[8] De ahí el impresionante despliegue de recursos estructurales que utiliza para negar la secuencia temporal y la perspectiva única a lo largo de su obra narrativa.

Sin embargo, es esta misma voluntad de control sobre la palabra y la percepción del tiempo lo que ayuda a ver la existencia en la obra de Valle-Inclán de una corriente opuesta que pone en duda su autoridad y le acerca al cuestionamiento más generalizado del posmodernismo. En «El milagro musical», la sec-

---

1988, pág. 56.

[6] *Vid.* en particular el estudio de Peggy Lynne Tucker, *Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and Tirano Banderas*, Valencia: Albatros Hispanófila, 1980, el cap. sobre Valle-Inclán en Biruté Ciplijauskaité, *Los noventayochistas y la historia* , Madrid: Porrúa, 1981 y el artículo de Adelaida López de Martínez, «*La guerra carlista*: consecuencias, técnicas y significado literario de su estructura molecular», *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. ed. de John P. Gabriele, Madrid: Orígenes, 1987, págs. 71-78. Los tres aplican las intuiciones de la estética de Valle-Inclán al estudio de la trilogía carlista. Uno de los primeros ejemplos de esta tendencia crítica se encuentra en Jean Franco, «The Concept of Time in *El ruedo ibérico*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962), págs. 185-87.

[7] Ramón María del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa:ejercicios espirituales*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pág. 82.

[8] *Ibid.* pág. 84. La frase «liberación del tiempo» viene del título del cap. de Ciplijauskaité anteriormente citado. La «ilusión de objetividad» es la frase que Adelaida López de Martínez utiliza para caracterizar el punto de vista del narrador de la trilogía carlista (art.cit. pág.72). La «intencionalidad estética» es, según Antonio Risco, la motivación única de la trilogía carlista . Antonio Risco, *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid: Gredos, pág. 207.

ción de *La lámpara maravillosa* que trata específicamente del lenguaje, se nota desde el principio el énfasis que se pone en la naturaleza individual del esfuerzo artístico: «Aquello que me hace distinto de todos los hombres[...]fatalmente ha de permanecer hermético. Yo lo sé y, sin embargo, aspiro a exprimirlo dando a las palabras sobre el valor que todos le conceden, y sin contradecirlo, un valor emotivo engendrado por mí».[9] Las palabras, «pobres ánforas de barro» que expresan solo «la cárcel de los sentidos»,[10] según el autor, pueden ser transformadas por el poeta para producir una nueva visión de la realidad que, no obstante, resulta ser la expresión de una voluntad poética individual. Como ha señalado Carol Maier, la visión poética de Valle-Inclán, creada mediante una retórica del amor y de la unidad, refleja un claro deseo de dominio: «A pesar de la desconfianza hacia las epifanías que Valle expresa a menudo y de la estructura rigurosamente fragmentaria y panorámica de tantas de sus obras encontramos como fundamento de su obra la presencia e una postura autorial dominante e incluso anuladora».[11] La universalidad de la visión cíclica del tiempo propuesta por *La lámpara maravillosa* se revela en estos momentos como una realidad contingente impuesta por la voluntad de un hombre.

Es el mismo propósito revolucionario de la obra lo que la amarra irremediablemente a la visión cronológica del tiempo que intenta combatir. Aludiendo al poder del poeta para transformar la realidad, Valle-Inclán escribe: «Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima. Los idiomas nos hacen, y nosotros los deshacemos».[12] Perfectamente consciente de la capacidad de cualquier uso de lenguaje para encadenar la conciencia, al final de la misma sección habla de la necesidad de una revolución perpetua en términos muy significativos dentro del presente contexto: «Tristes vosotros [...] si vuestras liras no quebrantan todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del Habla. ¡Y más triste el destino de vuestros nietos, si en lo por venir no engendran dialectos suyos, ciclos de una nueva conciencia en la lengua de los conquistadores!».[13] Desde este punto de vista, los ciclos de conciencia creados por la lira del poeta se inscriben dentro de una historia de revoluciones y encadenamientos que se extiende hacia el infinito. Sólo el movimiento hacia adelante asegura la posibilidad de que los seres humanos creen de nuevo las circunstancias de su propia libertad. De esta manera, la «liberación del tiempo» se convierte en una liberación mediante o a través del tiempo. Es precisamente el desajuste entre la palabra y la cir-

---

[9] *Op. cit.* pág. 88.

[10] *La lámpara maravillosa,op. cit.*, pág. 88.

[11] Carol Maier, «¿Palabras de armonía?: reflexiones sobre la lectura, los límitesy la estética de Valle-Inclán», trad. de Ana Dotras, *Estelas, laberintos. nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, Barcelona: Anthropos, pág. 165.

[12] Ramón María del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, op. cit,* pág. 97.

[13] Ramón María del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, op. cit,* pág. 98.

cunstancia histórica lo que indica la necesidad de una nueva revolución de la conciencia.[14]

La posibilidad sugerida por esta lectura de *La lámpara maravillosa* de que la visión de libertad producida por la palabra se pueda convertir en una cárcel para la conciencia individual y colectiva, ayuda en una reconsideración de algunos aspectos de la narrativa histórica de Valle-Inclán. Como todas las obras históricas de Valle-Inclán, *Gerifaltes de antaño*, el tercer volumen de la trilogía carlista, ha sido explicada según la compleja teoría del tiempo circular de *La lámpara maravillosa* que opone el tiempo «satánico» de los hombres construido a base del egoísmo y la ambición al tiempo circular adivinado por el poeta y «más próximo a la significación única».[15] En el caso del cura Santa Cruz, la estructura circular y fragmentaria de la novela parece servir como contraste a la ambición vana del cabecilla, expresión dramática de una obsesión con la pérdida de un mundo idílico que anhela recuperar. Como señala Carol Maier: «Santa Cruz parece comprender además que su deseo de poder individual y su negación frente a la posibilidad de participar en la guerra como un soldado [o jefe], son elementos de una muerte espiritual».[16] Sin embargo, la relación entre Santa Cruz y la visión quietista del tiempo indicada por la estructura y el estilo que emplea el narrador resulta demasiado compleja como para caber dentro de este esquema binario y así reproduce la ambigüedad que ya se ha notado en *La lámpara maravillosa*.

El capítulo ocho de *Gerifaltes de antaño* es particularmente significativo en el presente contexto porque está dedicado enteramente a explorar los motivos que Santa Cruz tiene para actuar de manera cruel y despiadada en la guerra. El principio del capítulo parece confirmar un contraste fuerte entre la percepción quietista que tiene el narrador de la realidad y la que domina la conciencia de su personaje Santa Cruz:

> El ladrido de los perros, el paso de las patrullas, el agua del río en las presas, eran voces religiosas y misteriosas, como esos anhelos ignotos que estremecen a las almas en su noche oscura [...]Y todas las cosas decían una verdad que los hombres aún no saben entender. Las sombras y los rumores, las estrellas que se encienden y se apagan, las aguas de plata que las llevan en su fondo, los pasos

---

[14] El cambio de enfoque evidente el los artículos de Carol Maier sobre *La lámpara maravillosa* constituye el mejor ejemplo de la manera en que los lectores de la obra de Valle-Inclán tienen que aprender a luchar en contra de ciertos aspectos de la estética del autor mientras acepta el reto que supone la lectura de sus textos. Ver sobre todo Carol Maier, «¿Palabras de armonía?: reflexiones sobre la lectura, los límites y la estética de Valle-Inclán» y Carol Maier, «De cifras, descriframiento, y una lectura literal de *La lámpara maravillosa*», *Suma valleinclaniana*, Barcelona: Anthropos, 1992, págs. 223-49.

[15] Ramón María del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, *op. cit.*, pág. 82.

[16] Carol Maier, «Acercando la conciencia a la muerte: hacia una definición ampliada de la estética de Valle-Inclán», *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, ed. Clara Luisa Barbeito, Barcelona, PPU, 1988, págs. 125-36.

> que resuenan sobre la tierra, todo tenía una eternidad y una eficacia en el gran ritmo del mundo, donde nada se pierde, porque todo es la obra de Dios[17]

Sólo el narrador y el lector son capaces de oír en los sonidos de la noche la música de las esferas, esos «luminisos enlaces de armonía» de los que habla el poeta-narrador de *La lámpara maravillosa* con un lenguaje que reproduce el de la poesía mística. Santa Cruz, obsesionado con su meta inmediata de ganar la guerra, permanece atrapado dentro del tiempo cronológico que sostiene sus ambiciones: «Pero aquel cabecilla que había dejado su iglesia para hacer la guerra a sangre y fuego, sólo veía en la noche la oscuridad propicia para sus sueños de batallas».[18] La escena central del capítulo demuestra la unión entre acción, tiempo cronológico y violencia implicada por la separación de esferas al principio del capítulo. Santa Cruz castiga cruelmente a tres viejos borrachos que juzgaron y condenaron a la marquesa de Redín sin su permiso. Al mandarles luchar en la próxima batalla, donde seguramente morirán, la justicia sangrienta del cura es respaldada por los gritos de sus soldados: «¡Que castigue Don Manuel! ¡Que castigue Don Manuel!».[19]

El final del capítulo, sin embargo, complica de manera muy significativa la separación entre tiempo circular y tiempo cronológico y violento que ha explicado la crítica. El movimiento del principio del capítulo desde una visión mística de la unidad del universo a una exploración del tiempo cronológico se invierte. Después de dictar su sentencia sobre los tres viejos, Santa Cruz vuelve otra vez a sus planes de guerra, esta vez relacionados explícitamente con lo que se llama en *La lámpara maravillosa* «el vano saber cronológico»: «Era su pensamiento constante el de la guerra. Sentía a su paso nacer el amor y el odio, pero se miraba en el abismo del alma, y veía todas sus acciones iguales, eslabones de una misma cadena».[20] De repente, sus meditaciones se interrumpen por una visión mística de paz y tranquilidad:

> Con ternura memoriosa de aldeano, sentía dentro de sí ondular los caminos en el amanecer, cuando bajaba a otras aldeas para cantar en las fiestas de los viejos Patronos Gloriosos: Santiago, San Clemente, San Frutos. La noche serena acrecentaba aquel ensueño, y al pasar bajo los hayedos oscuros,que apenas dejaban ver la luna, toda su alma temblaba y abría las alas en la niebla luminosa de las procesiones, entre el humo del incienso y el oro de las vestiduras. Anhelaba volver a sentir aquella gracia que le hacía amar el presbiterio y su casa frugal y campesina.[21]

Detrás de la crítica a una religiosidad demasiado preocupada por las formas y los ritos, este pasaje revela un profundo sentimiento de comunión perdida que se

---

[17] Ramón María del Valle-Inclán, *Gerifaltes de antaño*, en *La guerra carlista II*, ed. María José Alonso Seoane, Madrid: Espasa-Calpe, 1993, pág. 160.
[18] *Ibid.*, pág. 160.
[19] *Ibid.*, pág. 161.
[20] *Ibid.*, pág. 162.
[21] Ramón María del Valle-Inclán, *Gerifaltes de antaño*, *op. cit.*, pág. 163.

expresa mediante imágenes que reproducen las de la visión mística del principio del capítulo. La repetición de la «noche serena», del «alma alada» y de la gracia del amor obliga al lector a una identificación de los dos momentos de iluminación mística al principio y al final del capítulo. De esta manera la estructura del capítulo reproduce a escala menor la circularidad evidente en la obra en total, una circularidad que enmarca la violencia de este mundo dentro de una visión quietista del universo.

La última frase del capítulo rompe de repente esta perspectiva. Como único comentario a los sueños de paz y tranquilidad del cura Santa Cruz, aparece una frase cargada de ironía: «El cuervo tenía el benigno volar de una paloma».[22] La visión mística del cura, tan parecida a la que da el mismo narrador al principio del capítulo, hasta en el uso de las mismas imágenes, sigue siendo una fantasía que sirve en cierto modo para justificar la violencia de la guerra. La semejanza entre la visión supuestamente objetiva de unión mística detrás de las apariencias, y el deseo de esa comunión que le sirve al cabecilla como justificación de la crueldad, pone de manifiesto la imposibilidad de distinguir entre la experiencia de una verdad absoluta y la creación de esa verdad mediante el deseo individual. Solo al apreciar el paralelo entre el deseo de unión de Santa Cruz y la visión de unidad que expresa la estructura de la obra en total, se puede llegar a entender el significado verdaderamente trágico del fracaso del cabecilla, destinado a destrozarse a si mismo al cumplir la intuición fundamental de *La lámpara maravillosa* de que cualquier búsqueda de una verdad absoluta, si no cuestiona los motivos y los términos de su misma expresión, se convierte irremediablemente en lo que Valle-Inclán llama «la cárcel de los sentidos».[23] Al mismo tiempo, sin reconocer el valor de los deseos de paz de Santa Cruz es imposible entender el atractivo para Valle-Inclán del carlismo y de un cabecilla del cual pudo decir: «Su alma se comunicaba en el silencio con el alma de todos [...] Jamás hubo capitán que más reuniese el alma colectiva de sus soldados en el alma suya».[24]

Señalar la existencia de una desconfianza irónica en la obra y la teoría de Valle-Inclán acerca de su propia empresa modernista no significa la negación de ese esfuerzo y de la crítica que se ha esforzado en aclarar sus intenciones explícitas. Más bien, significa reconocer la manera en que el autor, al plasmar un deseo de rebelión en contra de la concepción temporal de la sociedad de su época, reconoció, aunque fuera momentáneamente, el peligro de crear nuevos esquemas de control para sus lectores de futuras generaciones. Al indicar la ambigüedad del sueño modernista, Valle-Inclán tendió un puente hacia la posmodernidad con su más radical cuestionamiento de cualquier forma de control social y lingüístico, y se convirtió en verdadero precursor de la literatura contemporánea.

---

[22] *ibid.* pág. 163.
[23] Ramón María del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, op. cit., pág. 88.
[24] Ramón María del Valle-Inclán, *Gerifaltes de antaño, op. cit., pág.* 167.