

LA ESTETICA DE VALLE-INCLAN EN LA MEDIA NOCHE Y EN LA LUZ DEL DIA

En la primavera del mismo año en que se publicó *La lámpara maravillosa* (1916), Valle-Inclán visitó el frente aliado de la Guerra Europea como corresponsal de la Prensa Latina de América y *El Imparcial*.¹ Según Verity Smith, la mayor parte de sus observaciones en las regiones de Alsacia y Champaña las relató primero en cuadernos donde apuntó sus impresiones y en cartas dirigidas a un amigo en España.² Smith no nombra a esta persona pero debe de haber sido Estaliso Pérez Artime, viejo amigo de Valle-Inclán y padrino de uno de sus hijos. Don Ramón le mandó una carta fechada en París, el 3 de julio de 1916, en la cual, después de describir Reims en ruinas y las trincheras de Champaña, dice: “Yo he volado sobre las trincheras alemanas, y jamás he sentido una impresión que iguale a éstas en fuerza y belleza...”³ Cuando Valle volvió a Cambados⁴ ensanchó estas notas y comentarios en una serie de folletos titulada “Un día de guerra (Visión estelar), Parte primera: La media noche”, que apareció en *El Imparcial* (11 octubre-18 diciembre 1916).⁵ Esta versión periodística, como la de *La lámpara maravillosa*, sufrió varias modificaciones al salir en un tomo el año siguiente con el título cambiado de *La media noche: Visión estelar de un mundo de guerra*,⁶ y encabezada por una “Breve noticia” sobre la estética.

También se publicó en el mismo diario madrileño (8 enero-26 febrero 1917) una segunda parte, “En la luz del día”, que no fue terminada ni editada en volumen por su autor y sólo ha sido comentada brevemente, que sepamos, por Salper en su catálogo de los artículos de Don Ramón en *El Imparcial*.⁷ Debemos considerarla para la comprensión global de esta obra sobre la guerra que sigue muy de cerca los preceptos de *La lámpara maravillosa*.

Corpus Barga mantiene que el vuelo de noche sobre las trincheras que tanto impresionó a Valle-Inclán, como vimos en su carta, es lo que inspiró la perspectiva que adopta en *La media noche*,⁸ pero, según su entrevista de despedida con Rivas Cheriff, antes de dejar Madrid, Valle había declarado a los de El Gato Negro que iba al frente con un concepto prefijado de como iba a documentar lo que vería.⁹ Este concepto está ya delineado en *La lámpara maravillosa*, y las palabras preliminares de ambas versiones de *La media noche* parecen referirse a aquel tratado donde se puede deletrear “las palabras con que se desencarna el alma que quiere mirar el mundo fuera de la geometría”,¹⁰ es decir, donde se da la fórmula para la visión estelar. Esto explica la adopción de la pose, en el preámbulo, de que *La media noche* fue escrito por el siracusano Artephius¹¹ quien, como astrólogo, hubiera sido

perito en visiones estelares, y, además, capaz de ver por sus vasos nigrománticos los tres tiempos a la vez.¹² Aclara también la razón por la cual dice que el nombre latino de esta supuesta obra de Artephius es **Clavis maiores sapientiae**, porque **La media noche** se radica en el concepto de la visión astral que es, en verdad, una de las mayores claves para la comprensión del arte valleinclanesco.

El autor resume este concepto en la “Breve noticia” expresando su propósito de escribir **La media noche** con palabras que parecen sacadas directamente de **La lámpara maravillosa**: “Quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de la geometría y de la cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella” (p. 102). Recalcando la intención esotérica, dice que este punto de vista es el que tenían los fakires y el mago Cagliostro, que podían estar en diversos lugares a la vez. Lo compara a la visión de suma del general que sigue la batalla encorvado sobre un plano y a la visión suprema de los viejos poemas primitivos que juntan en su círculo lo que ven los ojos de muchos. Parece que, como en **La lámpara maravillosa**, un concepto místico-ocultista le proporciona el método para tratar la guerra como un objeto de arte y de cifrar en una visión colectiva la experiencia de los individuos afectados por la Gran Guerra, y así hacerse centro de una visión cíclica, convirtiéndose en el adivino del Gran Todo de un momento histórico.

La perspectiva astral le sacará de la limitación geográfica, porque podrá abarcar las doscientas leguas del frente a la vez y le permitirá salir del tiempo, pues, como indica el título, podrá ver las acciones simultáneamente, en un momento de medianoche. Desde tal elevación, éstas tendrán la forma de estampas en vez de ser episodios desarrollados, y sus personajes aparecerán como siluetas, anónimas en gran parte, que pasan por un instante delante de la luz estelar del narrado del mismo modo que Artephius delante de su lámpara: “Filo de media noche encendí la lámpara. Me puse delante y mi sombra cubría el muro” (p. 103). Todos serán más sombra que cuerpo en el juego de luz y oscuridad que será uno de los recursos más importantes del libro cuya acción tiene lugar desde la noche cerrada hasta el amanecer.

“Artephius” también nos dice que: “Después apagué mi lámpara y me acosté sobre la tierra con los brazos en cruz como el libro previene” (p. 101). Si este libro es **La lámpara maravillosa**, ¿cómo previene esta postura de iniciados? La forma de la cruz que representa el cruce de luz y oscuridad, los dos sexos, los atributos de Jehová, es otra manifestación del círculo y como tal subraya otra vez la totalidad unitiva de la visión astral.¹³ El apagar la lámpara puede referirse al cegar necesario para purificar la visión, como en el caso de la ciega de “Quietismo estético”, para que la obra de arte trascienda la imitación directa.

Este proceso de purificación o re-estructuración ideal puede verse en la evolución de **La media noche** desde la versión periodística de **El Imparcial** hasta la de 1917, lo cual sería aún más claro si fuera posible seguir su desarrollo total desde los primeros documentos. Los cambios se dan en la transposición de capítulos, el desdoblamiento de unos y la supresión de otros. El número de capítulos crece de 34 en **El Imparcial** a 40 en la versión de 1917 aunque sólo se suprimen tres de los capítulos del periódico (VI, VII, VIII) y se añade sólo tres nuevos (xxv, xxvi, xxvii).¹⁴ Los seis adicionales resultan de la división de los capítulos originales,

quizá, para ser igualmente breves todas las estampas. Estos cambios, junto a la reestructuración de algunas partes, parece tender hacia un esquema triádico.

El primer capítulo de ambas versiones da una visión de conjunto del frente representado por las tres regiones resumidas en el último capítulo bajo los nombres geográficos de Ypres y Arrás, Verdun y Reims, y Thann y Metzeral. Cada una de estas regiones tiene su cielo: uno con estrellas, otro azul y el tercero nublado, todos navegados por la misma luna. Esta ilumina los escenarios de la lucha: las trincheras (capítulo ii) y los convoyes (capítulo iii). La construcción del capítulo iv con partes de los antiguos Capítulos IV y V completa la triada con un tercer escenario: el aeródromo.

La mayoría de los capítulos siguientes se agrupan en tres, enfocados en una de las tres regiones mencionadas con un capítulo de transición entre cada grupo. El primer grupo se orienta en Thann y Metzeral. El antiguo capítulo IX está dividido en dos. El nuevo capítulo v establece el lugar (las trincheras en las montañas nevadas) y la hora (el segundo canto del gallo). El nuevo capítulo vi empieza el relato de una ruptura de la línea aliada en el cual el teniente Breal, luchando casi solo, envía una parte con un perro mensajero que llega a su destino en el capítulo vii. Los tres nuevos capítulos (xxv-xxvii) que se intercalan cerca del final del libro de 1917 sirven para completar este incidente con la llegada de 16 voluntarios guiados por el perro. Ellos entierran a los muertos y empiezan a reparar la línea en los últimos momentos antes del amanecer.

A la que debe ser la misma hora pues tiene lugar también el segundo canto de gallo, sucede en la costa del mar el incidente grotesco de los pescadores británicos que ponen vela a los cadáveres alemanes según una tradición celta.¹⁵ A esto se dedican otros tres capítulos. Los tres capítulos xiv-xvi tienen lugar en la región de Ypres y Arrás donde un carro lleva al hospital a tres mujeres, una viuda y sus dos hijas quienes han sido violadas por los alemanes. En el grupo de capítulos xvii-xxi, las mujeres llegan al hospital de San Dionisio adonde viene también un convoy de heridos.

La división del Capítulo XXI en xx y xxi parece romper la estructura triádica pero el capítulo xxi sirve de transición a otro grupo de tres capítulos que enfocan un bombardeo en Flandes y Picardía: "Tres hogueras, tres grandes hogueras, rojean sobre la llanura: Tres aldeas que los alemanes al retirarse han puesto en llamas" (p. 138). Hemos mencionado que algunas líneas del nuevo capítulo iv fueron tomadas del antiguo Capítulo IV. El resto de este capítulo da el xxix y el xxx que forman un grupo con el capítulo xxvii (antes XXII). Estos reiteran la visión de conjunto en anticipación de la revelación que traerá la luz al amanecer. El capítulo xxviii había venido cerca del final en la versión de 1916, donde anunciaba la segunda parte de la obra, "En la luz del día", pero, quizá, cuando Valle decidió no publicar de nuevo esa sección, adelantó el anuncio del alba para hacer de los capítulos restantes, no variados de la primera versión, "el día" que reemplaza la segunda parte.

Después de una noche de derrotas, al filo del amanecer, los aliados llevan la ventaja en la Batalla del Marne. Los tres capítulos xxxii-xxxiv atestiguan el asalto francés y los tres siguientes, el de las tropas inglesas. Estos triunfos se culminan en el momento ápice de día y noche por la ceremonia de la imposición de la **Légion d'Honneur**. En la luz del día que comienza, se ve "una sucesión de imágenes

desoladas”, y cierra el libro diciendo que “La tierra, mutilada, por la guerra, tiene una expresión dolorosa, reconcentrada y terrible” (p. 163).

Hemos visto, pues, unos cambios que parecen reforzar una estructura triádica. Ellos revelan también una posible intención de yuxtaponer las escenas para señalar el sufrimiento paralelo de los soldados y el pueblo. Por ejemplo, los capítulos que relatan la lucha del teniente Breal se siguen por los que describen la consternación de una familia que mira el incendio de su casa. La muerte del teniente tiene lugar al mismo tiempo que la del bebé de la familia. Los capítulos que traen a las mujeres encinta al hospital aparecen al lado de los que describen a los soldados heridos que llegan al mismo lugar.

Debemos hablar de la supresión de los Capítulos V-VIII de la versión original. El Capítulo V describe brevemente el campo de aviación de Verzy para introducir tres capítulos que tienen que ver con los aviadores franceses. El capitán Adolfo Creac y sus oficiales celebran con una cena el ascenso de Creac y también la orden del día de bombardear Luxemburgo. Son interrumpidos por la llegada estrepitosa de dos *mesdemoiselles* del Café Verde, devotas de Creac, quien lleva a una de ellas de paseo en un avión antes de partir en su misión. Se suprime este episodio por varias razones posibles. No combina bien con el resto de la obra porque es mucho más largo que las otras partes; introduce a varias personas con nombres y personalidades mientras que la mayoría de las otras figuras en el libro son anónimas y unidimensionales, y la nota frívola de las *daifas* desentona con el ambiente sobrio, trágico y a veces grotesco de los otros momentos de *La media noche*. Sin embargo, se esbozan en esta versión variaciones de conceptos importantes que se relacionan con la teoría de la guerra dada en el Capítulo XXVII de 1916 y xxxii de 1917.

En aquel apartado, mientras se contempla el asalto de las trincheras, “la gran batalla se quiebra y disloca en acciones parciales, en marchas, en flanqueos, en sorpresa hasta desvanecer por completo su visión estelar...” (p. 151). Pero el narrador declara que esto es sólo ilusorio porque siempre opera una ley inmutable que tiene un diseño matemático superior a las vidas y muertes individuales. Esta ley, cuya arquitectura ideal es sólo visible a los ojos del iniciado, enlaza todas las acciones en un acorde armonioso. Es la ley de antagonismos que vemos en *La lámpara maravillosa* en las columnas de Salomón cuyo movimiento circular sostiene al cosmos. Aquí se revela la lucha entre la vida y la muerte en la creación humana llamada la guerra. Por medio de la guerra, el alma de los pueblos se eterniza porque ella revive la lujuria creadora, el ciego impulso de la vida que en la *Lámpara maravillosa* se llamaba la Voluntad o el Logos Espermático. La amenaza de la muerte perpetúa las formas terrenales. La muerte hace divino al mundo porque lo hace eterno forzándolo a reproducirse para sobrevivir. Esto se ilustra con varios ejemplos. El cristal no engendra hijos porque da la ilusión de la eternidad. Asimismo, los monstruos gigantes que amenazaban a los primeros hombres perecieron porque eran tan fuertes que no temían a la muerte y, por eso, la lujuria reproductora se enfrió en ellos. Las entrañas de las mujeres, en cambio, son fecundadas porque son mortales. La muerte sostiene al mundo porque estimula la voluntad vital. Esta verdad vieja se revela en la guerra como una iniciación mística. La guerra aviva la misma ciega voluntad genesíaca que arrastraba a los héroes de la tragedia antigua según “Exégesis trina”.

Esta teoría de la guerra es una extensión del concepto de Logos Espermático de **La lámpara maravillosa**. La lujuria creadora estimulada por la amenaza de la futura muerte natural creó la primera rosa estética de la tragedia. La misma fuerza avivada por la muerte más eminente y horrible de la guerra inspira una extraña pasión de lucha en que se combina el misticismo y el erotismo que, como la voluntad schopenhauereana, tiene sólo un fin, la continuación de la raza sin hacer caso del amor y de la felicidad del individuo. Esto puede ser ejemplificado por las mujeres preñadas por el enemigo.

La guerra es otra tragedia cuyas rosas son las de los cohetes¹⁶ y cuyos actos se asocian con una especie de terrible éxtasis místico. Los cañones tienen una resonancia religiosa y los artilleros regulan su tiro “con el sentido matemático y devoto de artífices que labrasen las piedras de un templo” consagrado a la religión de la guerra (p. 136). La contemplación del incendio resultante inspira “la misma expresión radiante que las santas apariciones ponían en el rostro de los místicos” (p. 136). Las siluetas de los soldados están llenas “de una armonía bélica como figuras en un friso” (p. 57). El General Goureaud que revisa las tropas y condecora las banderas con la **Legión d’Honneur** tiene “una mirada exaltada y mística con una luz azul de audacia sagrada” (p. 161). Alrededor de él y de sus soldados, “una emoción religiosa cubre la vasta plana, y las sombras antiguas ofrecen sus laureles a los héroes jóvenes de la divina Francia” (p.161).

Todo esto aclara lo que inevitablemente hacer Valle-Inclán en los primeros capítulos de 1916. Creac, “pastor montañés, de ojos claros, boca riente, rostro dorado del sol”,¹⁷ buscado por las mujeres, es una figura que representa la voluntad guerrera. Su compañero, Montigny, reúne en sí reminiscencias de cardenales y mosqueteros, combinando lo religioso y lo guerrero. La descripción de los soldados en la ventana, comparada a una apostolada antigua, descubre en uno la frente estrecha de los gladiadores del tiempo antiguo., en otro, al místico y, en todavía otro, al enamorado de la voluntad potente, y en todos los corazones arde “con el mismo divino temblor, la llama de los altos hechos y las glorias militares, la llama de Francia”.¹⁸ En esta descripción de los héroes de mística voluntad guerrera, se oyen ecos de la admiración entusiasta que Valle-Inclán expresó en “Anillo de Giges” I (p. 13):

*De niño, y aún de mozo, la historia de los capitanes aventureros, violenta y fiera, me había dado una emoción más honda que la lunaria tristeza de los poetas: Era el estremecimiento y el fervor con que debe anunciarse la vocación religiosa. Yo no admiraba tanto los hechos hazañosos como el temple de los olmos...*¹⁹

La presencia de las mujeres que son vistas por unos como “palomas de la verde esperanza” y por el Moro valenciano como cuervos de mala suerte, convirtiéndolas, como observa Montigny, de simples estrellas en cometas, en el contexto de la lujuria creadora, apunta al lugar del erotismo en la ley de antagonismos que gobierna la guerra. El hecho de que las mujeres aparezcan en esta noche importante y que una suba en un avión, el cual es también paloma o cuervo según se mire, refuerza su conexión con la voluntad.

Pero, como queda indicado en el capítulo xxxii, un excesivo énfasis en lo individual amenaza la visión astral, y el tono panegírico de la descripción de los héroes en esta parte choca con el deseo más fuerte del autor de recalcar el poder deshumanizante de la guerra. Así, se entiende que este episodio, con todo lo revelador que es, esté reducido en el nuevo capítulo iv a la descripción más abstracta de unos oficiales franceses e ingleses que vuelan en una misión no especificada. Están locos de vértigo erótico y en vez de hallarse envueltos en holgados gabanes de piel de borrego y enmascarados con antiparras como en 1916, los aviadores van vestidos de pieles con grandes gafas **redondas** y **redondos** cascos de cuero (p. 108). La palabra “redondo” puede recalcar lo circular para apuntar a la naturaleza de la ley de antagonismos que opera en la guerra.

La evolución de los primeros capítulos de 1916 a estas líneas sintéticas de 1917, a la luz de la teoría de la guerra de Valle-Inclán, es un ejemplo excelente del poder que tiene la visión estelar de abstraer las cosas y elevarlas a un plano trascendental. La ley de antagonismos resumida en esta visión unificadora puede apuntar hacia la razón para el uso de la estructura triádica pues el número tres es símbolo del Gran Todo. El antagonismo que ilustra esta ley explica el pintar las dos fuerzas enemigas como los poderes universales del bien y el mal. Los alemanes son bárbaros de la selva tenebrosa que odian el mundo ordenado de los aliados. El alma francesa alumbrada por el sentimiento de la dignidad humana es armoniosa y clásica.

La teoría de la guerra también da base filosófica para el juego entre la oscuridad y la luz, recurso principal del libro. La luz de la luna, las estrellas, las linternas, los cohetes, etc., además de hacer resaltar los personajes y el escenario del combate, ilumina el poder que la guerra tiene de deshumanizar al hombre y destruir su mundo. Los dos centinelas que se acercan a la trinchera del teniente Breal tocan los alambres electrificados y en la luz de su ropa encendida los dos caen simulando peleles (p. 111). Bajo la luna se ve alinearse el falucho de los cadáveres alemanes inflados y tumefactos (p. 120). La luz de la linterna descubre la cabeza trunca que había rodado de su lugar sobre un cadáver zuavo (p. 126). Una de las descripciones mejores aparece cerca del principio del libro:

Los cohetes de las trincheras abren sus rosas en el aire, los reflectores exploran la compañía y la aclarecen hasta el confín lejano de bosques y montes. Se muestra de pronto el espectro de un pueblo en ruinas, quemado y saqueado, mientras por la carretera, en el lóstrego del reflector, corre cojeando algún perro sin dueño (p. 107).

La segunda parte, **En la luz del día**, al mismo tiempo que cambia de hora, cambia de perspectiva. En vez de ser una visión de arriba abajo, como en **La media noche**, ahora, al revés, adopta el punto de vista de abajo arriba. En lugar de ser narrado por alguien que puede ver muchos lugares a la vez y que tiene el juicio de suma, las observaciones se oyen en forma de diálogo entre unos franceses que no recorren todo el frente sino que están en y alrededor de Reims, una ciudad que ejercía atracción sobre Valle-Inclán quien, como otros devotos del arte, se sentía ultrajado por el bombardeo de su gran catedral. El foco de esta parte es el cielo de donde vienen las malditas bombas de los “pájaros negros” cuya presencia sirve para

vincular los capítulos.

Aunque **En la luz del día** no fue terminada, se puede ver en ella, aún más claramente que en **La media noche**, una estructura simétrica. En seis de los siete capítulos, hablan tres personas, y en el Capítulo IV, que está en el centro de la parte terminada, hablan cuatro. La gente representa el pueblo y los militares. Los representantes del pueblo son el Abate Baudin, el profesor Janín y los mercaderes, y los del ejército son oficiales y peludos, entre quienes se incluyen estudiantes, aldeanos y veteranos.

En el primer capítulo, “el sol del alba da su luz en los horrores de la guerra” (p. 169), produciendo otra visión de conjunto ahora en un momento de calma de la guerra sin tropel y furia pero todavía regida por esa “matemática cruel que tiene la ciega voluntad de los astros” (p. 169). Se levanta en el aire un vasto rumor de voces, un afán de corazones más puro que la luz que se erige como un arco de alianza, de conciencias religadas en el milagro de una nueva Fe.

El capítulo siguiente comienza con una misa de esta fe. Tiene lugar durante el bombardeo de la catedral de Reims en una iglesia cercana ya en ruinas. En su conversación con dos tenientes, el Abate Baudin emplea palabras que no son familiares cuando dice que “la conciencia es el fruto de edad” y como “Alemania es un pueblo que nace, tiene la furia vital, erótica de destruir y crear de todas las juventudes. Camina ciega, llena de la idea del futuro (como los paganos de **La lámpara maravillosa**), ciega de instintos, sin saber del pasado...” (p. 173). El capítulo termina cuando aparece un avión en el cielo que cierra la curva de su vuelo y deja caer dos bombas. Esto hace que el Abate dé el grito de la nueva fe: el odio a los alemanes.

En el Capítulo III, vemos el bombardeo de la catedral de Reims por los ojos de uno que sí tiene conciencia del pasado, un profesor de lenguas antiguas. Para el M. Janín, el rumor de la guerra adquiere un sentido sacrílego y bárbaro y él explica a sus dos hijas que ve en los prisioneros alemanes que van pasando algo de bestial y de inhumano. En el Capítulo IV, tres comerciantes lamentan la gran pérdida de hombres y se divierten con la locura del pañero viejo que fantasea que tiene dos hijos muertos en Verdún. Los imagina aviadores que él mismo enseñó a volar desde el techo de la catedral. El pañero, en remedo patético de la proyección astral, proclama que todavía vuela sobre las líneas alemanas para echarle escupitinas al Kronprinz.

Ya hemos visto tres escenas del pueblo; las tres siguientes se trasladan a las trincheras. En el Capítulo V, dos antiguos estudiantes de París y un poeta debaten el papel de Inglaterra en la guerra: Sully defiende a los ingleses frente a Bournaselle y Nolan. Enterado de la ley matemática de la guerra, el poeta declara que esta lucha fue fatal. Mientras tanto se oyen volar muy alto los aviones.

En el Capítulo VI, en la primera línea, tres peludos hablan de los méritos de la vida en el hospital y si irán o no a Verdún mientras “los pájaros de hierro” van ahora avizorando la línea. En el capítulo VII, en la retroguardia de la primera línea, otros peludos disparan el cañón contra esos aviones y miran el combate de los aires entre los alemanes y los franceses. Cae un “gerifalte” que al principio creen un “boche”. Luego se descubre que es francés y el grito de victoria se convierte en ¡Mala suerte! En otra visión de conjunto el avión caído sigue ardiendo, cerrándose así este día de

guerra en una nota pesimista.

La comparación del punto de vista de las dos partes muestra que Valle-Inclán se concentra en la misma situación logrando una visión de suma de dos modos: uno por los ojos de un narrador omnipresente y otro por la visión colectiva de varios observadores. En esto el autor pone en práctica el concepto que expresó en "Quietismo estético" VII (pp. 179-80): "Es preciso haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos, para que alumbre en la memoria la ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el Tiempo".

Además de seguir la perspectiva recetada por *La lámpara maravillosa*, como ella, *La media noche* es una obra concebida desde una posición ocultista que dicta la estructura simétrica y la conversión del tiempo, el espacio y el juego de luz y sombra en categorías simbólicas. La fragmentación episódica por medio de la visión del autor demiurgo o la voz del pueblo apunta a un Todo. Los monstruos bizantinos alabados en *La lámpara maravillosa* toman la forma en la primera parte de una franca deshumanización que será cada vez más importante en la obra de Don Ramón. Como ha señalado Alfredo Matilla, *La media noche* también tiene una especial importancia como obra de transición entre el enfoque primero en un tiempo pasado hasta la orientación en el presente que caracterizará el esperpento.²⁰

En las líneas finales de la "Breve noticia", Valle-Inclán declara que su intento de ver la guerra astralmente no había resultado: "He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso. Estas páginas que ahora salen a la luz no son más que un balbuceo del ideal soñado" (p. 102). Puede ser que el pleno impacto de la impresión del frente guerrero no cupiera en ningún libro, pero sí creo que *La media noche* es mucho más que un simple reportaje de corresponsal. Muestra el poder de la visión formulada en *La lámpara maravillosa* de convertir una serie de acciones dispares de un momento histórico en una visión de conjunto de la tragedia de la guerra y un comentario universal sobre la vida humana.

Virginia Milner Garlitz

University System of New Hampshire

Notas

¹ Juan Antonio Hormigón, **Ramón Valle-Inclán: la política la cultura, el realismo y el pueblo.** (Madrid: Alberto Corazón, Editor, 1972), p. 167.

² **Ramón Valle-Inclán.** Twayne's World Authors Series, No. 160. (New York: Twayne Publishers, 1973), p. 59.

³ "Tres cartas de don Ramón", **Índice 9** (abr.-mayo 1954): 20.

⁴ Juan Caamaño Bournacell confirma este punto debatido en "Los dos escenarios de **La media noche.**" **PSA 43** (1966): 137.

⁵ El anuncio (**El Imparcial**, 10 oct. 1916) de esta serie ya indica que no será el típico reportaje corresponsal:

"Don Ramón Valle-Inclán, el ilustre autor de **Flor de Santidad**, de **Romance de Lobos** y de tantas obras maestras, regresó del frente francés para escribir en su retiro de Cambados, las emociones de la guerra. La labor está hecha y llega a **El Imparcial**, quien recibe con alegría que se apresura a transmitir al público.

"Mañana comenzaremos a publicar en folletón "Un día de guerra". Valle-Inclán agrega al título de estas palabras: 'Visión estelar'. Un plan singular, originalísimo, le permite fundir innumerables impresiones en una narración libre, llena de interés y de vigor. No se trata del paso de un corresponsal por las trincheras, sino de la convivencia de un alto espíritu de poeta con el pueblo que lucha desde el mar del Norte hasta los montes alsacianos. De la fortuna con que ha llevado a cabo Valle-Inclán su gigantesca concepción el lector ha de juzgar por sí mismo. El arte maravilloso del gran estilista en presencia de la lucha más heroica y más científica que vieron los siglos cristaliza en páginas llamadas a vivir a través de los tiempos como un eco de dolor de Europa en el corazón de España".

⁶ (Madrid: Clásica española, 1917)

⁷ "Valle-Inclán in **El Imparcial**", **MLN 83** (mar. 1968): 284-86.

⁸ "Valle-Inclán en la más alta ocasión", **RO 15** (nov.-dic. 1966): 297.

⁹ Salper, "Valle-Inclán in **El Imparcial**", p. 168.

¹⁰ **El Imparcial**, 11 oct. 1916, p. 2; **Flor de santidad; La media noche** (incluye **En la luz del día**). 4a. ed., Colección Austral. no. 302 (Madrid: Espasa-Calpe, 1970, p. 102). Incluiremos las páginas de esta edición en nuestro texto.

¹¹ "Artephius fue un hermetista que murió en el S. XII d. de C. después de vivir mil años y de quien se dijo era Apolonio de Tyana en persona. Elogiado por Mme. Blavatsky, otros lo consideraban un bromista redomado que jugó con la credibilidad de sus lectores. Se le atribuye un libro en que habla de cómo ver en sueños el pasado, el presente y el futuro y otro sobre el arte de prolongar la vida pero no se puede verificar que escribió un libro con el título de **Claves mayores sapientiae**". Emma Speratti-Piñero, **El ocultismo en Valle-Inclán**, (London: Tamesis Books, 1968), pp. 153-54.

¹² Grillot de Givry, **Witchcraft, Magic and Alchemy.** Traducido por Courtney Locke (New York: Dover Publishing Co., p. 308.

¹³ Esta es una noción común entre los ocultistas del día. Por ejemplo, Eliphas Lévi, **Dogme et rituel de la Haute Magic** (1856) (París: Editorial Niclaus, 1967), p. 64; Helena Blavatsky en **The Secret Doctrine** (London y Benares: Theosophical Publishing Society, 1893), 1:321, y **Papus** en Bill Butler,

Dictionary of the Tarot (New York: Shocken Books, 1975), p. 34. La descripción que hace Valle se parece a un rito de los iluministas de Pasqually. Christopher McIntosh, *Eliphas Lévi and the French Occult Revival* (London: Rider, 1972), p. 23.

¹⁴ Nos referimos a los capítulos de la edición periodística con números romanos mayúsculos y a los de la edición de 1917 con minúsculos.

¹⁵ Se creía que el paraíso de los muertos se situaba en las islas del mar y para que los difuntos pudieran llegar, debían ser embarcados. Speratti, *Ocultismo*, p. 49.

¹⁶ Hay muchas descripciones de los cohetes como rosas, por ejemplo pp. 107, 108, 110, etc.

¹⁷ *El Imparcial*, 11 oct. 1916, p. 2.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ En otros lugares, referencias a la gran Revolución francesa recuerdan las palabras del viejo Soulinake "Milagro Musical" IV, pp. 65-67:

"Para los franceses el sentimiento de la dignidad humana se enraíza con el odio a las jerarquías: La Marsellesa les conmueve hasta las lágrimas, y tienen de sus viejas revoluciones la idea sentimental de un melodrama casi olvidado, donde son siempre los traidores, príncipes y reyes" (p.141).

"En alguna casamata, a la redonda de la estufa donde hierve el agua del café, los oficiales conversan de guerra y de mujeres. Son jóvenes, y para la vida y para la muerte tienen una sonrisa llena de gracia inconsciente, como en el tiempo de la gran Revolución" (p. 146).

²⁰ "La media noche: Visión estelar de un momento de guerra", en Zahareas, Cardona y Greenfield, *Appraisal*, p. 461.