CLAVES LÍRICAS DE VALLE-INCLÁN: COMPOSICIÓN Y SIGNIFICADO

A José Mª Capote Benot, in Memoriam

Seguramente a Valle-Inclán le cuadre mejor que a ningún otro escritor español contemporáneo aquello que Borges dijo de Quevedo: "es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura".[1] Dentro de ese universo, como tal variado y unitario, la poesía ocupa un lugar más importante de lo que a primera vista pudiera parecer. Bien es cierto que el Valle-Inclán poeta no es ni el más abundante ni el más excelso, pero resulta evidente que los libros de versos constituyen hitos esenciales de su evolución estética, cosa que él mismo quiso subrayar al reunirlos en 1930 con el significativo título de *Claves líricas*.

Vayamos a los datos bibliográficos. Tres son los libros líricos publicados por Valle como obras sueltas: *Aromas de leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño*,[2] *La pipa de kif*.

---

[1] **Borges, Jorge L.** *Quevedo. Otras Inquisiciones*. Madrid : Alianza, 1976, p. 51.

[2] Madrid : Villavicencio. Tip. de la "Rev. de Arch. Bibl. y Mus." 1907. Reimpresiones: Madrid : Perlado, Páez y Cía., Imp. de José Izquierdo, 1913 (*Opera omnia*, IX); Madrid : Sociedad General de Librería Española, Tip. Europa, 1920. Hay traducción italiana: *Aromi di leggenda. Il Passeggero* / Trad. y ed. bilingüe de Giovanni Allegra. Palermo : Novecento, 1987. En adelante lo nombraré *AL*.

[3] Madrid : Sociedad General Española de Librería, Imprenta Clásica Española, 1919. Hay dos emisiones del libro, una que trae en la cubierta el dibujo de un gran pelícano por Ángel Vivanco y otra que carece de él. En adelante lo nombraré *PK*. En el mismo año de 1919 apareció, como tomo

Versos[3] y *El Pasajero. Claves líricas.*[4] En 1930 los tres libros se integraron en *Claves líricas*, tomo IX de la serie *Opera omnia* que el escritor venía publicando.[5] Ahora bien, la producción poética de Valle no se limita exclusivamente a *CL*. Para empezar, el teatro en verso es un apartado de la obra valleinclaniana que, si bien distinto, resulta concomitante —como en su día señaló Pedro Salinas— con el estrictamente lírico.[6]

XI, núm. 2 de la revista o colección *Cultura*, una antología titulada *Cuentos, estética y poemas*. México : Editorial México Moderno, Tip. Murguía, 1919, con nota preliminar y selección de Guillermo Jiménez. Recoge nueve poemas de *AL* (claves III, IV y VI-XII) y uno de *PK* (clave XVII). Agradezco a Luis A. de Cuenca, poseedor de un ejemplar en su biblioteca, que me haya comunicado estos datos.

4 Madrid : Sociedad General Española de Librería, Imp. Yagües, 1920. También ha sido traducido por Giovanni Allegra para la edición bilingüe citada en nota 2.

5 Madrid : Pueyo, Imp. Rivadeneyra, 1930 (*Opera omnia*, IX); hay otra emisión en la que no figura editor alguno, pero sí una nota que anuncia la venta en exclusiva del volumen en las librerías de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones. En adelante lo nombraré *CL*. Reimpresiones independientes: Madrid - Buenos Aires : Espasa-Calpe, 1946 (Austral, 621) y varias más; ed. José-Carlos Mainer, Barcelona : Círculo de Lectores, 1991; (*Biblioteca Valle-Inclán*, 14); ed. José Servera Baño, Madrid : Espasa-Calpe, 1995 (Nueva Austral, 362). Reimpresiones en series o volúmenes de obras completas o antologías generales de Valle-Inclán: Madrid : Rúa Nova, Rivadeneyra, 1943 (*Opera omnia* XVI); en *Obras completas*. Madrid : Rivadeneyra, 1944 y Madrid : Plenitud, 1952 y 1954; en *Obras escogidas*. Madrid : Aguilar, 1958 y varias más. Entre las antologías citaré una: **José Servera Baño.** *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Júcar, 1983, p. 123-193. El texto presenta numerosas divergencias, sobre todo de puntuación, en las diversas ediciones. Aquí citaré, aunque con eventuales retoques, por la reciente de Servera Baño para Nueva Austral.

Alguna que otra vez anunció Valle-Inclán la publicación en sus obras completas de un volumen titulado *Opera lírica*; quizá estaba destinado a abarcar tanto *CL* como la poesía dispersa; cf. **Valle-Inclán, Joaquín y Javier del.** *Bibliografía de Don Ramón María del Valle-Inclán (1888-1936)*. Valencia: Pre-Textos, 1995, p. 14-15.

6 "No habrá antología completa de la poesía de Valle-Inclán que no adopte algunos de estos poemitas que no están en sus libros líricos y que hay que espigar por las obras teatrales" (*Significación del esperpento o*

Por otro lado, Valle es autor de un número considerable de colaboraciones poéticas en diarios y revistas a lo largo de un período que va desde 1888 a 1935. La suerte de ese conjunto de textos ha sido desigual. Algunos pasaron a integrarse en un libro, ya sea sin modificaciones, ya sea tras conocer un proceso de revisión. Otros quedaron definitivamente como poemas sueltos, que la crítica ha ido recuperando poco a poco.[7] Todavía cabe añadir a la actividad poética de Valle un tercer bloque mal conocido hasta hoy: los poemas desperdigados en su obra prosística.

La corrección de textos ya publicados, práctica habitual en Valle, no afecta sólo a determinados poemas en su paso del periódico al libro, sino también a cada uno de los libros en sus sucesivas impresiones. De esta manera, *AL* ha sido revisado en 1913, 1920 y 1930: supresiones de algunas estrofas, retoques léxicos y cambios en la disposición tipográfica son las modificaciones introducidas. Similares son también las innovaciones que presenta *PK* en *CL* con respecto a la edición suelta. *EP*, por su parte, es el libro más corregido en 1930, pues tanto su organización interna como el número de poemas han sido modificados y buen número de textos han

---

Valle-Inclán, hijo pródigo del 98. Literatura Española Siglo XX. Madrid : Alianza, 1979, p. 93). Fragmentos dramáticos de Valle aparecen, por ejemplo, en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* / F. de Onís. Madrid : Centro de Estudios Históricos, 1934. En *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* / G. Diego. Madrid : Signo, 1934. Y en la *Antología de la poesía española contemporánea* / Juan J. Domenchina. México : Atlante, 1941.

[7] Los conocidos hasta la fecha han sido reunidos en **Ramón del Valle-Inclán.** *Cronología. Escritos dispersos. Epistolario* / Ed. Juan A. Hormigón. Madrid : Fundación Banco Exterior, 1987, p. 231-265; y en **Ramón del Valle-Inclán.** *Artículos completos y otras páginas olvidadas* / ed. Javier Serrano Alonso. Madrid : Istmo, 1987, p. 392-423. El repertorio de las publicaciones poéticas de Valle en periódicos y revistas ha sido elaborado recientemente por **Joaquín y Javier del Valle-Inclán**, *op. cit.*, y por **Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer.** *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán.* Santiago de Compostela : Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995, p. 179-184.

conocido desde retoques hasta auténticas recreaciones.[8] A la vista de estos datos, cabe establecer una primera conclusión, todavía de carácter negativo, que oriente nuestro acercamiento a *CL*: este volumen no constituye ni las poesías completas de Valle ni una mera recopilación editorial de los libros precedentes. De ahí que sea, no ya posible sino necesario plantearse el problema de su composición y significado.

Como puede comprobarse en los apartados correspondientes de la *Bibliografía general* recientemente publicada, la crítica sobre Valle-Inclán poeta cuenta hoy día con varias monografías de cierta entidad, al tiempo que son relativamente abundantes los trabajos que se ocupan de aspectos parciales o específicos.[9] Se han estudiado sobre todo las preferencias temáti-

---

[8] Una ojeada de conjunto al problema la ha realizado **Ángel Martínez Blasco.** *Poeta y censor de su propia obra (Observaciones a* Claves Líricas) // *Cuadernos Hispanoamericanos* 438 (1986) 31-43.

[9] Remito al respecto a la citada *Bibliografía General,* p. 407-413. Las monografías publicadas hasta ahora son, por orden cronológico, las siguientes: **Catherine M. Borelli.** *Valle-Inclán as poet.* Tesis doctoral resumida // *Dissertations Abstracts* XV (1955) 1067-1088; **Mary Borelli.** *Sulla poesia di Valle-Inclán.* Turín : Palatine, 1961; **Mariateresa Cattaneo.** *I´logaritmi poetici' di Valle-Inclán. M. J. Quintana e R. del Valle-Inclán.* Milán : Cisalpino-Goliardica, 1971, p. 77-144 (seguramente el acercamiento mejor planteado y más receptivo); **Emilio González López.** *La poesía de Valle-Inclán: del simbolismo al expresionismo.* Puerto Rico : Editorial Universitaria, 1973; **Gisbert Kaal.** *Vom Modernismo zur Groteske. Untersuchung zur Lyrik von Ramón del Valle-Inclán.* Frankfurt a. M. : Peter D. Lang, 1979; **José Servera Baño.** *La poesía de Ramón Mª del Valle-Inclán.* Palma de Mallorca : Universidad, 1981 (resumen de Tesis doctoral). Junto a éstos, tienen especial relieve los estudios que acompañan las ediciones, citadas en nota 5, de José-Carlos Mainer y de José Servera Baño. Entre los artículos de alcance general destacaré dos, que tienen el interés de plantear una lectura unitaria del *Claves líricas:* **Rafael Gutiérrez Girardot.** *Bemerkungen über die Lyrik von Ramón del Valle-Inclán. Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag.* Frankfurt: Vittorio Klosfermann, 1975, p. 204-219 (que he podido leer gracias a la inestimable ayuda de mi colega y amiga Mercedes Comellas); y **Carol S. Maier.** *The image and the Empty Center : Toward a Re-evaluation of Ramón del Valle-Inclán´s* Claves líricas // *Symposium* XLI (1987) 110-126. En el primero, la lectura unitaria se hace en torno a la idea de la infancia como Paraíso

cas, métricas y léxicas; los recursos musicales, cromáticos y pictóricos; y en menor medida las estructuras poemáticas (tanto de las composiciones aisladas como de los libros). Se ha analizado la conexión de la poesía de Valle con las corrientes de la época y con la obra total del escritor. Por esta vía se ha llegado a formular una trayectoria evolutiva desde el modernismo al esperpentismo (algunos trabajos matizan: desde el simbolismo al expresionismo), lo que equivale a decir: desde los orígenes modernistas y rubenianos a posiciones filo-vanguardistas. Como tareas inmediatas, sería deseable contar con una edición crítica de *CL*, que, además de las variantes redaccionales, podría incluir, al menos en el caso de *EP*, aquellos poemas vinculados al libro en su fase de gestación o publicación independiente, pero no recogidos en *CL*. Asimismo sería útil profundizar por diversas vías (fuentes, modelos estilísticos, criterios de composición textual, etc.) en el análisis de los textos, a fin de lograr una apreciación más matizada tanto de su naturaleza y valía estéticas como de su significación histórico-literaria. A este objetivo quisieran contribuir las páginas que siguen, consagradas a estudiar la organización interna de cada uno de los tres libos que componen *CL*, así como la de la propia colección entendida como un todo.

CLAVES LÍRICAS

En un primer acercamiento, meramente externo, *CL* se nos presenta como un volumen que reúne sesenta y seis poemas, distribuidos como sigue. Abre el libro, a manera de pórtico, el célebre "Soneto iconográfico..." de Rubén Darío, que anteriormente había cumplido esa misma función en las edi-

vivido (*AL*), perdido y recuperado (*EP*) y finalmente reconquistado (*PK*). En el segundo, la lectura unitaria tiene como hilo conductor la trayectoria que sigue el poeta a la búsqueda de un espacio estético interno, búsqueda que va cifrada y contrapunteada por un par de imágenes recurrentes a lo largo de *CL*: la de un pájaro enjaulado y la de un pájaro en vuelo.

ciones separadas de *AL*.Tras el soneto da inicio el primer libro, *AL*, que comprende catorce poemas numerados correlativamente —en las ediciones sueltas, la primera composición, "Ave", iba sin numerar, a modo de prólogo. Viene luego un segundo libro, *EP*, que consta de treinta y tres poemas, también numerados correlativamente; la edición de 1920, en cambio, contenía treinta y seis, repartidos en cuatro secciones de nueve poemas cada una, tituladas respectivamente "El Pasajero", "Laureles", "Tentaciones" y "Talismán". Para *CL* Valle ha suprimido tres composiciones y modificado profundamente otras.[10] Cierra el volumen el tercer libro, *PK*, formado por dieciocho poemas, numerados también de forma correlativa. Algunos tienen, además, secciones internas numeradas y otros forman una serie.

La consideración de estos datos bibliográficos deja ya percibir la concepción unitaria de *CL*. Destaca, ante todo, el que la ordenación de los tres libros dentro del volumen no responda a un criterio meramente cronológico. Debe de haber, por tanto, una razón de tipo estético y estructural que la justifique —eso es lo que pretenden mostrar estas páginas. Desde este punto de vista, la colocación de *EP* en el centro de *CL* se convierte en una insoslayable indicación de lectura. No cabe olvidar, por otra parte, que ese mismo procedimiento lo utiliza Valle en otros volúmenes recopilatorios —llamémoslos así— como las *Comedias Barbaras*, el *Tablado de Mario-netas*, el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, o *Martes de Carnaval*. Junto a la

[10] Las composiciones suprimidas son: "Rosa venturera" (clave IX de la sección "El Pasajero"), "Gozos de las rosas" (clave VIII de la sección "Laureles") y "Rosa salomónica" (clave I de la sección "Talismán"). Entre las transformaciones destacan la de "Rosa del suspiro" (clave VI de "Laureles", convertida en "Rosa métrica", clave XIV de *CL*) y la de "En un libro guardada está" (clave III de "Talismán", convertida en "Rosa de Zoroastro", clave XXVII de *CL*). Como ha mostrado Mariateresa Cattaneo, los poemas más corregidos entre 1920 y 1930 son los de tema ocultista y simbólico; ver *Il viandante nel labirinto. Varianti e invarianti in Valle-Inclán // Studi Ispanici*, 1979, p. 105-129.

ordenación, *CL* presenta como novedad de primer rango el de su propio título, que previamente no era más que el subtítulo de *EP*. Quizá haya que ver en el cambio la aceptación por parte de Valle de una sugerencia formulada por Díez-Canedo en 1923:

> No tenemos, de fijo, por lo más importante que Valle-Inclán haya impreso los tres tomos puramente líricos (...). Ciertamente por sí solos tienen indudable valor. Pero hay que leerlos situándolos en la obra, dándoles su puesto en la serie: *Aromas de Leyenda* después de *Flor de Santidad, La pipa de kif* con los esperpentos, *El pasajero* al margen de *La lámpara maravillosa*. El subtítulo de *EP*, —*Claves líricas*—, conviene a la colección completa de los versos de Valle-Inclán. En todos hay, no una alusión, pero sí una resonancia íntima de las obras mayores.[11]

Sea como fuere, el caso es que Valle no se limitó a utilizar el término *clave* en el título del volumen. Además, lo puso como antetítulo de todos y cada uno de los poemas que lo integran (salvo el soneto prólogo). Como queriendo decir con ello que no sólo están ahí ciertas claves de su obra, sino que también cada texto individual constituye una cifra, musical y poética, que el lector ha de poner en relación con el conjunto.

El "Soneto iconográfico"

Entre los diversos retratos líricos, en verso y prosa, que suscitó la personalísima imagen de Valle-Inclán, este soneto rubeniano (recogido en *El canto errante*, de 1907) es sin duda uno de los más conseguidos. Se citan por doquier algunos de sus alejandrinos, desde el brioso arranque, "Este gran don Ramón de las barbas de chivo", hasta la admirativa recapitulación final: "¡Yo le he visto arrancarse del pecho, la saeta / que le lanzan los siete pecados capitales!". En síntesis, Rubén

[11] **Enrique Díez-Canedo.** *Valle-Inclán, lírico // La Pluma* 32 (1923) 16-17.

nos da una imagen del escritor amigo en tensión, vital y artística, entre paganismo y ascetismo, belicosidad y beatitud, fragmentación y contemplación. ¿Tendrá que ver esa imagen conflictiva con el tema global de *CL*? A lo largo de estas páginas se irá viendo que sí, y mucho. Queda dicho, por tanto, que el soneto prólogo no constituye un mero adorno o un simple testimonio de la archisabida admiración mutua entre ambos escritores. Más que eso, es una cita integrada de pleno derecho en *CL*, y como tal contribuye al sentido de la obra. Buena prueba de ello nos da el hecho de que —como ha observado A. Martínez Blasco— el soneto aparezca en *CL* retocado por su destinatario. Así, en el v. 10 ha corregido "mis versos actuales" (de Rubén), sustituyéndolo por "sus versos actuales" (de don Ramón), con lo que el pasaje puede leerse como una reflexión del propio Valle sobre su creación poética:

> Este gran don Ramón del Valle-Inclán me inquieta,
> y a través del zodiaco de sus versos actuales
> se me esfuma en radiosas visiones de poeta,
>
> o se me rompe en un fracaso de cristales. (*CL*, 59).

Otra modificación afecta al título, que de ser originariamente "Soneto iconográfico para el Señor Don Ramón del Valle-Inclán", pasó a ser "Soneto iconográfico para el Señor Marqués de Bradomín, de Rubén Darío, su amigo". De un plumazo, el poeta nos sugiere que debemos referir los textos de *CL* no tanto al hombre como a la persona, en sentido etimológico, esto es, a la máscara a través de la cual modula su voz el poeta. No es cuestión de restarle entidad biográfica (la entidad biográfica que cabe conceder a un texto literario) a los poemas de *CL*, sino de reconocer el marco de la enunciación poética en su exacta naturaleza. La máscara bradominesca de *CL* se integra en un sostenido juego de literatización que busca, precisamente, hacer difusas las fronteras entre arte y vida y, de este modo, formular una vida artística, ficticia pero más verdadera que la otra, por esencial y mítica.

AROMAS DE LEYENDA

Este libro nos ofrece una visión del mundo rural galaico, poetizada desde la óptica del primitivismo, una de esas *direcciones* que se suelen decir estetizantes y evasivas del modernismo, puesta en boga entre nosotros a raíz de la edición aumentada de *Prosas profanas* (París, 1901). De esa poetización surge la imagen utópica (de gusto prerrafaelita) de una comunidad pre-industrial instalada en un espacio geórgico; ahí la vida discurre según el ritmo natural de las horas, escandido por el canto de los pájaros, el tañer de la campana en la aldea, las faenas rurales y caseras, las romerías y celebraciones. La adscripción al pasado de ese mundo queda sugerida desde el mismo título mediante el sustantivo *leyenda*, que a la par indica el entronque o integración del libro en un decurso textual más amplio: la leyenda por él evocada. Resulta, así, que los poemas de *AL* son ecos, aires musicales y rítmicos que, por una sinestesia de gusto simbolista, se convierten en *aromas* de la leyenda. El libro nace, en definitiva, de la evocación y el recuerdo.

El núcleo temático del libro es la leyenda que cuenta cómo un monje premaneció en éxtasis durante trescientos años escuchando el canto, inspirado por la Virgen María, de un ave celestial. El profesor Filgueira Valverde, que estudia el milagro en el contexto de las narraciones escatológicas del medievo, ha mostrado su gran difusión en las letras y en las artes plásticas peninsulares, y más concretamente en el dominio galaico-portugués. Así, Alfonso el Sabio lo recreó en su cantiga CIII; y por otras vías (leyenda del abad San Ero de Armenteira) el milagro alcanzó estado folclórico en ciertas comarcas, como la tierra de Salnés.[12] La versión de *AL* destaca entre las modernas por su

[12] **José Filgueira Valverde.** *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval* [1935], Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1982; sobre Valle-Inclán tratan las p. 116-118. También se ocupa del tema **Juan Millé y Giménez.** *Valle-Inclán y el milagro del monje de Heisterbach. Religión y Cultura*, XXIII (1933), p. 235-249. Antonio Risco ha destacado, por su parte, que la leyenda aparece en el libro contaminada con otros motivos hagiográficos (San Francisco de Asís, San

desarrollo y calidad poética. De hecho, contituye en el libro el centro de una estructura tripartita dispuesta como sigue. A la clave I, "Ave", invocación o salutación que abre el libro, le siguen cinco poemas (claves II-VI) que constituyen otras tantas escenas de ambiente. Vienen luego tres poemas (claves VII-IX) dedicados expresamente a la leyenda del monje, nombrado San Gundián en la versión de Valle. La clave VIII, "Ave Serafín", situada en el centro de la estructura ternaria, es la que cuenta el milagro, mientras que a la VII, "Prosas de dos ermitaños", y a la IX, "Estela de prodigio", corresponden respectivamente los prolegómenos y el desenlace del mismo. Las claves restantes (X-XIV), por último, plasman otra serie de escenas de ambiente. Para mayor exactitud, cabe indicar que la transición entre las escenas y el milagro va cuidadosamente preparada, ya que las claves VI y X son precisamente sendas estampas de la ermita donde, en otro tiempo, tuvo lugar el milagro de la leyenda.

Esta ordenación a modo de tríptico se traduce, en el plano formal, por una escrupulosa disposición simétrica de los poemas en torno al centro temático del libro. En efecto, desde la clave II a la VII cada poema se empareja con uno de los comprendidos entre la clave IX y la XIV, de tal manera que uno y otro presentan idéntica configuración métrica (un mismo esquema estrófico y un mismo número de versos). Concretamente: claves II y XIV, seis tercetos heptasílabos de rima A—A B—B, etc.; claves III y XIII, cuatro tercetos de versos monorrimos de arte mayor (desde eneasílabos a dodecasílabos): AAA BBB, etc.; claves IV y XII, cuatro estrofas de seis versos alejandrinos de rima AABBCC, etc.; claves V y XI, seis estrofas de siete versos heptasílabos de rima ABCCBDB,

---

Antonio Abad); ver *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid : Gredos, 1977, p. 141-150. La importancia del milagro para la composición y el significado de *AL* ha sido subrayado por José-Carlos Mainer: "El lector de *AL* encontrará el meollo del tomo en el poema 'Ave Serafín' (...). Pero todo el libro está en función de aquella revelación a san Gundián y en ese sentido es un volumen unitario" (**Ramón del Valle-Inclán.** *Claves líricas*, ed. cit., p. 27).

etc.; claves VI y X, cuatro estrofas de seis versos dodecasílabos de rima AAB' CCB', etc.; claves VII y IX, diez estrofas de seis versos eneasílabos de rima -á en los pares.[13]

Lo importante es que semejante simetría va acompañada —como apunta ahora Dominique Martínez— de una relación de sentido entre los textos emparejados, relación que consiste en una especie de contrapeso semántico a manera de armonía de contrarios. Así, mientras la clave VI, "Flor de la tarde", es una estampa de aire pagano-céltico, la clave X, "Página de misal", cristianiza del todo el escenario del milagro. La clave V, "No digas de dolor", pinta las miserias de los pordioseros; en cambio, la clave XI, "Lirio franciscano", les promete las glorias del Paraíso. La clave IV, "Geórgica", describe el ajetreo matutino de la aldea; la clave XII, "Sol de la tarde", la serenidad vespertina. La clave III, "Los pobres de Dios", es otra estampa del sufrimiento de los desvalidos; la clave XIII; "Son de muñeira", es una estampa de regocijo festivo. La clave II, "Milagro de la mañana", es una invitación matutina a la fe; la clave XIV, "En el camino", es el reencuentro del peregrino (figura de la que se hablará más abajo)

[13] El sistema de correspondencias métricas ha sido descrito ahora por **Dominique Martínez.** *Aromas de leyenda : un mundo estigmatizado. Valle-Inclán y su obra // Actas del Primer congreso Internacional sobre Valle-Inclán. (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)* / Eds. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Sant Cugat del Vallés : Cop d´Idees-Taller d´Investigacions Valleinclanianes, 1995, p. 419-427. De la métrica del libro, cuyo medievalismo galleguizante destaca **González López,** *op. cit.*, p. 19-23, se ocupa **Emilio Miró.** *Valle-Inclán, poeta // Ínsula* 236-237 (julio-agosto 1966) 12 y 33; y **Ángel J. Battistessa.** *Un aspecto de la evocación poética en Valle-Inclán. Poetas y prosistas españoles.* Buenos Aires : Institución Cultural Hispánica, 1943, p. 33-51 (trabajo refundido, junto con *Son de muñeira. Notas sobre la lírica de Valle-Inclán* [1936]. *Valle-Inclán: dos aspectos de su comportamiento expresivo // Ramón Mª del Valle-Inclán 1866-1966.* La Plata : Universidad Nacional, 1967, p. 327-354). Partiendo de la métrica, proporciona atinadas observaciones estilísticas **Claude Poullain.** *Del quietismo estético al esperpentismo : aproximación a los problemas de tiempo y de ritmo en la obra de Valle-Inclán // Iris* (1991) 98-103.

con la fe gracias a la intervención de Santa María. En resumidas cuentas, mediante la disposición simétrica de los poemas se difunde por todo el libro el efecto beatífico del éxtasis milagroso, propiciando la abolición de los conflictos y limitaciones ligados a la temporalidad y la Historia.

Todavía presenta *AL* una importante particularidad literaria y estructural no mencionada hasta aquí. Ocurre que de los catorce poemas que componen el libro, once van rematados por un cantar, de tres o cuatro versos, en gallego. Son, en concreto, las claves II-VI, VIII y X-XIV. El profesor Filgueira Valverde ha llamado expresivamente a esos cantares *jarchas* galaicas, dando a entender así que Valle sigue en *AL* un procedimiento creativo similar al del moaxajero, ya que combina dos idiomas diferentes en el mismo texto y toma como fuente de inspiración el elemento lírico-popular del idioma vernáculo, en este caso el gallego. De hecho, parece que cuatro de los cantares son plenamente populares —los que rematan las claves III, V, XII y XII—, mientras que los restantes son creaciones del propio Valle sobre modelos tradicionales.[14] Se trata, a todas luces, de una singular aportación a la recuperación modernista de las formas poéticas primitivas de la tradición literaria peninsular.

La integración de los cantares galaicos en la estructura de *AL* constituye una prueba más de la meticulosa elaboración del libro. Para empezar, es bastante probable —como se ha apuntado alguna vez— que de la trabazón de algunas de

[14] **José Filgueira Valverde.** *Las 'jarchas' gallegas de Valle-Inclán // Cuadernos de Estudios Gallegos* XXI (1966) 281-291; del mismo autor, *La lírica de Valle-Inclán : Cantigas en gallego // Revista de Occidente* 56 (1986) 9-28; y *La poesía gallega de Valle-Inclán : iniciación al neopopulismo. Quimera, Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán* / ed. Juan A. Hormigón. Madrid : Ministerio de Cultura, 1989, p. 21-230. José Amor y Vázquez, por su lado, ha estudiado dichos cantares enmarcándolos en un conjunto más amplio, disperso por diversas obras valleinclanescas: *Canciones gallegas en obras de Valle-Inclán, a la luz de la* Lámpara Maravillosa // *Anuario de Letras* XXV (1987) 225-242; este investigador no considera estrictamente tradicional la copla que remata la clave V.

esas cancioncillas surja un poema unitario.[15] Personalmente, me inclino a pensar que lo conforman las cantigas que acompañan las claves VI, VIII y X:

Sobre sol e lúa,
voa un paxariño,
que leva unha rosa
a Jesús Meniño.

Paxariño louro,
gaiteriño lindo,
cántame n´o peito
c´o teño ferido.

Cántame n´o peito,
paxariño lindo,
que con Jesús falas
n´o teu asobío.[16]

Además de la coherencia de tema (canción navideña) y composición (cuartetas hexasílabas con asonancia compartida, conexiones textuales interestróficas), esta propuesta tiene a su favor que encaja plenamente con la estructura más arriba

[15] **José Filgueira Valverde.** *Las 'jarchas' gallegas de Valle-Inclán, cit.*, p. 286-289, apunta que los siete cantares que son obra del propio Valle-Inclán podrían formar un poema unitario alusivo a la leyenda de San Gundián. **Rey Romero** había formulado la hipótesis de que el poema unitario está formado por los cantares de las claves VI, VIII, X, XI y XIV (*apud* **José Amor y Vázquez.** *Canciones gallegas en obras de Valle-Inclán*, p. 238). **Giovanni Allegra**, por su parte, señala: "Los versos que cierran los poemas II-VI, VIII y X-XII son fragmentos de una cantiga navideña con el *leitmotiv* del pájaro"; *La poesía de Valle-Inclán :* Claves líricas // *Ínsula* 531 (marzo 1991) 14.

[16] Los tres cantares fueron objeto de algunos retoques después de la edición de 1907. Los más importantes afectan al que va en la clave VII, cuya versión primitiva era: "¡Ruiseñol! ¡Cotovía! / ¡Paxariño lindo! / Cántame n´o peito / qu´o teño ferido. An que sea ben baixo / canta paxariño." Está claro que la nueva versión de los vv. 5-6 contribuye a la uniformidad métrica de la secuencia, aunque hubiera cabido otra solución: la repetición de esos versos —como un estribillo— al final del cantar que va en la clave X. Valle-Inclán optó por la simplicidad.

descrita. En efecto, esos tres cantares se sitúan en el cento de un juego de simetrías que discurre paralelamente al que presentan los textos en castellano. Al menos en el plano métrico resulta bastante perceptible, aunque no perfecto: hexasílabos de rima consonante (claves II / XIV),[17] cuartetas octosilábicas (claves III / XIII y IV / XII), cuartetas hexasílabas asonantadas (claves V / XI). Lo relevante del caso reside, con todo, en la funcionalidad poética del juego, destinado a realzar las tres cancioncillas centrales, las que forman el poema unitario. Éstas delimitan, por un lado, las claves relativas al milagro de San Gundián; pero, por otro, constituyen su germen o raíz. La escena del ave celestial que canta ante Jesús niño y le confiere (o mejor, reconoce) el don del amor taumatúrgico, simbolizado en la rosa, es evidentemente, analógica con la del ave cuyo canto transporta al ermitaño. Los cantares gallegos encierran el anuncio consolador de la Redención; el texto castellano ilustra esa idea, hecha realidad en el milagro de San Gundián. De los cantares gallegos se desprende, pues, la emoción lírica (el deseo) que se actualiza en el texto castellano. De esta imbricación de estructuras literarias e idiomáticas se deduce, en definitiva, que la vibración lírica de la lengua galaica funciona en *AL* como origen de la poesía castellana.[18]

A esta luz cobra pleno sentido la clave I, "Ave", que es una invocación a la tierra nativa identificada con el genio de su idioma:

> ¡Oh tierra de la fabla antigua, hija de Roma,
> que tiene campesinos arrullos de paloma!

[17] En 1907 el cantar de la clave II era, sin embargo, una estrofa de cuatro versos del tipo de la seguidilla: "Campana, campaniña / Do Pico Sacro, / Toca por que florezca / A rosa do milagro".

[18] En relación con esto importa consignar la observación de Giovanni Allegra, quien percibe "una musicalidad toda gallega" en el libro (art. cit., p. 14). En cuanto a la disposición de los poemas y los cantares gallegos, cabe recordar que en los *ejercicios espirituales* de *La lámpara maravillosa* ocurre algo parecido: cada meditación estética concluye en una máxima o sentencia que es a la vez principio y fin de aquélla.

El lago de mi alma yo lo siento ondular,
como la seda verde de un naciente linar,
cuando tú pasas, vieja alma de mi lugar,
en la música de algún viejo cantar. (*CL*, 63).

La clave I a la vez que nos aclara las fuentes de inspiración de *AL*, también nos informa de la posición del sujeto lírico, quien, lejos de la tierra natal, siente la llamada de sus raíces y el halago evocador del idioma vernáculo. De ahí arranca una trayectoria de retorno a los orígenes que se desarrolla en un doble plano, por un lado el plano evocativo de la memoria, por otro el de la peregrinación material (cargada, desde luego, de repercusiones espirituales). Esa trayectoria es la que recorren los restantes poemas de *AL*, engarzados entre sí por el hilo de la evocación y la peregrinación. La proyección explícita del sujeto lírico en la figura de un peregrino se produce ya avanzado el libro. La primera alusión al tema está en la clave V:

¡Hermano peregrino
que vas por mi camino,
a los labios en flor
detrás de unos cristales,
no digas de dolor! (*CL*, 71).

En la clave XII el peregrino —nuevo hijo pródigo— recuerda el inicio de su periplo:

Sol de la tarde, que ponías el reflejo
de tu lumbre, lejana como un reír de viejo,
en la torre de aquella casa, nido de hidalgos,
con aroma de mosto en el zaguan y galgos
atados en la puerta. La casa que fue mía,
de donde, peregrino y pobre, salí un día. (*CL*, 87-88).

En la clave XIV, por fin, el peregrino que retorna reconoce definitivamente su condición de tal, tras tener la milagrosa visión de una especie de doble espiritual:

Madre, Santa María,
¿en dónde canta el ave
de la esperanza mía?...

Y vi que un peregrino,
bello como Santiago,
iba por mi camino.

Me detuve en la senda,
y respiré el ingenuo
aire de la leyenda. (*CL*, 90).

El reencuentro, por obra y gracia de Santa María, con la fe perdida coincide, pues, con la comprensión del sentido de la propia vida y, en general, la recuperación de los orígenes por parte del sujeto lírico. De manera que, como en el milagro del monje, es Santa María, inspiradora del ave celestial, quien opera el beneficio. La meticulosa estructura de *AL* sólo revela su clave última cuando comprendemos que entre el éxtasis de San Gundián y el retorno del peregrino existe una relación analógica que los equipara: uno y otro constituyen sendas estrategias de anulación de la temporalidad. Por el éxtasis logra San Gundián una visión de la gloria ultramundana. Por el retorno a las raíces logra el peregrino recuperar el paraíso perdido de la infancia. Si, como afirma la clave VIII, v. 50: "El pecado es el tiempo" (*CL*, 78), está claro que la superación de las leyes de la temporalidad abre las puertas a la aprehensión intuitiva de la esencial unidad del mundo. La afirmación del v. 50 tiene su correlato en las del v. 14 de la misma clave VIII: "Toda vida es amor. El mal es el Enigma" (*CL*, 77). Tiempo y Enigma —o sea, ansia de conocimiento intelectual— son los obstáculos de la revelación. El éxtasis de San Gundián y el periplo del peregrino descubren, por debajo de las apariencias, la armonía de la creación. En el plano artístico, la simetría formal y semántica antes descrita indica la anulación de las contradicciones humanas. El libro concluye, así, en un final que es también un retorno al punto de partida, pues deja al peregrino (y con él al lector) en un amanecer sin horizonte de terminación:

Seguí adelante... Luego
se hizo luz en la senda,
y volví a quedar ciego.

¡Ciego de luz de aurora,
que en su rueca de plata
hila Nuestra Señora![19]

Si hubiera que resumir en dos palabras el tema y la composición de *AL*, quizá las más adecuadas sean las de retablo primitivista o prerrafaelita.[20] Ese es un rasgo relevante a la hora

[19] *CL*, 9. Cf., en parecidos términos: "*AL* (...) es el primer ejemplo en la moderna literatura española del principio de la infracción de las leyes del tiempo, de supresión de los opuestos, de reconquista de la conciencia auroral del hombre y del mundo" (**Giovanni Allegra**: *art. cit.*, p. 14). Tales rasgos vinculan el poemario con algunas de las reflexiones desarrolladas luego por Valle en *La lámpara maravillosa;* véase al respecto **Luisa Capecchi.** Aromas de Leyenda *y* La pipa de Kif : *el quietismo estético en la poesía de Valle-Inclán* // *Ínsula* 478 (sep. 1986) 5-6; y **Dolores Romero López.** Aromas de leyenda *a la luz de* La lámpara maravillosa // *Valle-Inclán y su obra, cit.*, p. 407-417.

[20] Como un "... polittico di quatordici scomparsi" define el libro Mariateresa Cattaneo y lo pone en relación con "una iconografía medievale, che si rifà da un lato alla tradizione pittorica e miniaturistica del tempo e dall´altro al Medioevo rivisitato dei preraffaelliti" (*I 'Logaritmi poetici' di Valle-Inclán, op. cit.*, p. 88 y 86 respectivamente). Con orientación similar, Luis A. de Villena propone otro correlato igualmente válido para explicar la composición del libro: "*AL* está concebido como un devocionario miniado, como un libro de oraciones o de lectura piadosa. Y el colofón en gallego viene a ser, dentro de esa estructura, como la sentencia final con que la oración termina, o como la leyenda que puede leerse al pie de la estampa". (*Introducción a una lectura* : Aromas de leyenda // **Luis A. de Villena.** *Máscaras y formas del fin de siglo.* Madrid : Ediciones del Dragón, 1988, p. 239-240). Devocionario o retablo (que no es sino un libro desplegado), la composición de *AL* (apoyada en una métrica de aire medievalizante) coincide perfectamente con otros rasgos del poemario adscribibles al gusto prerrafaelita, como es la *paleta* cromática a la manera de los primitivos italianos (verdes, azules, dorados, rojos) o el franciscanismo explícito de algunos poemas (claves VIII y XI, por ejemplo); merece la pena, al respecto, cotejar las reflexiones que figuran en *La lámpara maravillosa, ed. cit.*, p. 115-117.

de caracterizar el modernismo del libro, dentro de una línea similar a la de Pérez de Ayala en su primera entrega poética, *La paz del sendero*.[21] Pero su orientación estética puede matizarse tomando en cuenta otras factores. Algunos críticos han hablado, más o menos explícitamente, de *AL* como libro simbolista.[22] Y la verdad es que el análisis aquí planteado no hace sino reforzar esa opinión: la estructura cerrada, la creación del mundo por la memoria, la fe en el poder evocador y musical de la palabra, el anhelo religioso entre místico y esotérico, el sincretismo de artes diversas (poesía, pintura, música), el recurso a motivos arquetípicos y a la analogía como medio de significación, son otros tantos rasgos que permiten situar este libro en el ámbito del simbolismo. El dato decisivo pudiera estar en la correspondencia que se da en *AL* entre el retorno a las fuentes de la poesía vernácula (la *leyenda)* como fuente de inspiración y el retorno del peregrino a sus orígenes, es decir, en la analogía entre el texto del arte y el texto de la vida como realizaciones de un Texto Universal en que todos los contrarios se armonizan.[23]

De aceptarse este punto de vista, habrá que ver en *AL* un libro que al publicarse por vez primera en 1907 sintonizó a su manera con la orientación simbolista que por esas fechas están marcando en la poesía españolas ciertos nombres fundamenta-

---

[21] Ya no lo notó Juan J. Domenchina en un artículo de 1936: *Gloria, genio y estilo (Valle-Inclán, prosista y hombre)* // **José Esteban.** *Valle-Inclán visto por...*, Madrid : El Espejo, 1973, p. 202-203. Diversas alusiones a Valle-Inclán figuran en el análisis de *La paz del sendero* que hace **Víctor G. de la Concha** // *Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala.* Oviedo : Universidad, 1970, p. 87-174.

[22] Díez-Canedo llega a considerar a Valle "...uno de los más sutiles representantes del simbolismo, más que el propio Rubén Darío, porque lo es de manera más constante" (*art. cit.*, p. 18). Esta pista la sigue **Ángel J. Battistessa.** *Son de muñeira... Poetas y prosistas..., cit.*, p. 23 y ss. La consideración de *AL* como libro simbolista ha sido defendida por **Emilio González López,** *op. cit.*, pasim, y por **José Servera Baño.** *Ramón del Valle-Inclán, cit.* p. 56-59.

[23] Sigo la terminología y el planteamiento de **Z. G. Minc.** *El concepto de texto y la estética simbolista.* **Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu.** *Semiótica de la cultura.* Madrid : Cátedra, 1979, p. 137-144.

les (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado), como vía de superación de la fase inicial, más bien externa y mimética, del modernismo poético.[24] También desde la perspectiva de la propia obra de Valle-Inclán la posición de *AL* resulta significativa. No en balde viene a coincidir con los años de gestación de las primeras *Comedias bárbaras*, que marcan un giro estético dentro de su primera época, confirmado inmediatamente por la trilogía de *La guerra carlista*. Por eso parece insuficiente incluir sin más este libro en un denominado ciclo galaico, emparejándolo con *Flor de santidad*, la historia milenaria de 1904.[25] Hace años Federico de Onís quiso ser más preciso y vio en *AL* el bro-

[24] En 1907 se dan algunos hechos significativos para lo que Ignacio Prat llamó "la brotherhood simbolista española" (*Poesía modernista española*. Madrid : Cupsa, 1978, p. XXXIX-XL), como son la aparición de la revista *Renacimiento* y la publicación del poemario *La casa de la primavera* de Gregorio Martínez Sierra, al que contribuyeron con versos propios Juan R. Jiménez, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa y Enrique Díez Canedo. No está de más recordar que también salieron en ese año, además de *El canto errante* de Darío, las *Poesías* de Unamuno y *Soledades. Galerías. Otros poemas* de A. Machado. Previamente, se había publicado la antología de **Emilio Carrere.** *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*. Madrid, 1906, en la que sesenta y siete poetas de España y América (entre los que no se encontraba don Ramón) "forman la brillante cruzada del Ideal contra la mula burguesa", según reza la "Nota preliminar" (*apud* **Ramón de Garciasol.** *Unamuno: al hilo de* Poesías *1907*. Madrid: SGEL, 1970, p. 40); ver **José Mª Martínez Cachero.** *Noticia de la primera antología del modernismo hispánico // Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Asociación Internacional de Hispanistas/Consejo General de Castilla y León. Universidad de Salamanca, 1982, II, p. 229-236.

[25] Las similitudes entre ambas obras son notables, en verdad. Recuérdese que Antonio Machado se refirió en un soneto de 1904 a *Flor de Santidad* como "leyenda en sabio romance campesino", palabras que pueden aplicarse también a *AL*. De esas similitudes se ocupa **Mª Antonia Sanz Cuadrado.** Flor de santidad *y* Aromas de Leyenda. *Estudio comparativo // Cuadernos de Literatura Contemporánea* 18 (1946) 503-538. Por su parte, **Eliane Lavaud-Fage.** *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. La Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa, 1991, p. 361-368, ha mostrado que en *Flor de santidad* también opera un sistema de simetría compositiva similar al de *AL*.

che de la fase puramente modernista del arte valleinclanesco, juicio que, a mi modo de ver, sigue siendo válido.[26] Parece, en efecto, que Valle, tras sus fundamentales aportaciones a la prosa modernista, hubiera querido contribuir también al desarrollo del género en que se gestaron muchas de las innovaciones literarias del movimiento, precisamente cuando corría el riesgo de transformarse en simple manera poética de moda.

EL PASAJERO

El segundo libro que integra *CL* conoció un largo y complejo proceso de elaboración, documentable en diversos periódicos y revistas (principalmente *Los Lunes de El Imparcial)* que, entre 1911 y 1920, fueron publicando poemas pertenecientes o relacionados con el libro.[27] Ese perío-

[26] **Federico de Onís,** *op. cit.*, p. 323. Mi posicionamiento no me impide reconocer, con todo, que el terreno de la periodización es sumamente resbaladizo, no sólo por la reconocida complejidad que caracteriza la unidad evolutiva de la obra valleinclanesca, sino también porque —como ha señalado José-Carlos Mainer— "...todavía tenemos por levantar una completa e imaginativa topografía y evaluación de las estéticas contemporáneas en España que vaya más allá de la paráfrasis de los textos más conocidos"; en *Valle-Inclán y el fin de siglo : los compromisos del hijo pródigo // Bulletin hispanique* 96 (1994) 512.

[27] Para la gestación de *EP* son útiles, además de los repertorios citados en nota 7, los datos que proporciona **Roberta l. Salper de Tornella.** *Valle-Inclán en* El Imparcial *// Modern Language Notes* 83 (1968) 278-309; y las consideraciones de **Mariateresa Cattaneo.** *Il viandante nel labirinto...*, p. 108-109. Varias de esas entregas salieron bajo el lema común de "Poemas de las rosas", mientras que en una de ellas Valle-Inclán anunció un libro titulado *Talismán metafórico* (ver. **R. L. Salper de Tortella,** *art. cit.*, p. 292-293). Un dato relevante del proceso es que por los años de 1918 y 1919 aparecen entremezclados poemas que luego pasarían a *EP* con otros que se integraron en *PK*, lo que indica que ambas obras tuvieron hasta cierto punto una gestación simultánea. Cuatro de los poemas aparecidos en periódicos los recogió **José Brissa.** *Parnaso español contemporáneo.* Barcelona : Maucci, 1914, p. 467-470. Se trata de "Versos de Job" (que pasó a *EP*), "Paisaje" (parcialmente recogido en "Rosa vespertina" de *EP),* "Mi perro", y "Nigromancia".

do coincide, como bien se sabe, con una larga crisis ideológica, artística y personal del escritor, reiteradamente puesta de relieve por la crítica. No es del caso explicitar ahora todos y cada uno de los aspectos de dicha crisis. Hay en ella elementos personales, políticos e ideológicos, y literarios. Entre éstos cabe destacar las dificultades de Valle en su carrera dramática y la incertidumbre creadora, que le lleva a recapitular su actividad precedente (inicio de una primera serie de *Opera omnia* en 1913), a reflexionar sobre los fundamentos de su estética (*La lámpara maravillosa*, 1916), a empeñarse a fondo en un proyecto ocasional rematado en un setimiento, seguramente excesivo, de fracaso (*La media noche*, 1917). El cuadro puede completarse con la difusión de algunas críticas adversas de distinto signo, asunto sobre el que volveré más abajo. Por encima de todo, interesa, sin embargo, resaltar lo que hay en las dos últimas obras citadas de tanteo e intuición de nuevos caminos estéticos. *La lámpara maravillosa*, en concreto, aporta, entre otros elementos significativos, unos vislumbres teóricos acerca de las posibilidades artísticas de lo grotesco, el planteamiento del alcance ético (en relación polémica con la tradición literaria del idioma) de la actividad estética, y una clara toma de conciencia acerca de la importancia del punto de vista y la perspectiva en el arte. *La media noche*, por su lado, importa, tanto por sus conocidas implicaciones ideológicas, como por ser un arriesgado ejercicio de estilo en el que hace su aparición de manera sistemática lo que el escritor llama *visión astral*.[28]

[28] Tanto *La lámpara maravillosa* como *La media noche* han despertado últimamente notable interés entre los estudiosos. Para la primera de ellas remito a la reciente edición: **Ramón del Valle-Inclán.** *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* / ed. Francisco J. Blasco Pascual. Madrid : Espasa-Calpe 1995. (Nueva Austral, 368). En cuanto a la segunda, destacan singularmente las aportaciones de **Darío Villanueva.** *Valle-Inclán renovador de la novela. Quimera, Cántico, cit.*, p. 35-50; y La media noche *de Valle-Inclán : análisis y suerte de su técnica narrativa // Suma valleinclanesca, cit.*, p. 415-444.

Volviendo a *EP*, conviene plantearse ante todo una cuestión previa a su estudio propiamente dicho: ¿por qué Valle-Inclán publicó antes (en 1919) *PK* que *EP*, siendo así que este segundo libro refleja un momento cronológico y estético anterior al del otro? La respuesta hay que buscarla seguramente en el marco de una estrategia literaria diseñada como reacción a ciertas críticas adversas dirigidas a Valle por aquellos años. Me refiero a las que vertió Julio Casares en *Crítica profana* (Madrid, 1916), y especialmente a las de Rafael Cansinos-Assens en el tomo I (*Los Hermes*) de *La nueva literatura* (Madrid, 1917). Curiosamente, el sumo sacerdote de la nueva literatura expone (¿repite?) apreciaciones muy parecidas a las de Casares en algún punto. Merece la pena citar por extenso (tratándose de Cansinos es difícil que sea de otro modo) la conclusión de su ensayo:

> Él ha enseñado a escribir a casi todos nuestros jóvenes (...). Su arte (...) es el de un primitivo o el de un decadente: escribe a la manera de los antiguos monjes, faltos de inspiración si sobrados de arte (...). Su obra está formada de ninguna idea y de elementos ajenos, preciosos en verdad, que él ha sabido acoplar con arte exquisito y con larga paciencia (...). Lo mejor de su obra total son los libros como *Romance de lobos*, en que describe cosas o paisajes que él ha visto; y estos libros reducen su figura a las proporciones de un buen escritor regional de auténtica vena nativa (...). Valle-Inclán, más que un creador es un maestro de estética, un poseedor de normas. Ahora, en la cátedra en la que lo ha sentado un ministro, una cátedra que debiera ser de pórfido y jaspe, el altivo condottiere de antaño, tan dado a las definiciones dogmáticas, docto en todas las sutilezas del arte, pagano a lo D´Annunzio, cristiano por la belleza a lo Huysmans, parecerá elevado a una alegoría póstuma.[29]

[29] Cito por la segunda edición: **Rafael Cansinos-Assens.** *La nueva literatura, I, Los Hermes*. Madrid: Páez, 1925, p. 122-123. La cátedra a la que se alude en el texto es la de Estética de las Bellas Artes que Valle-Inclán ocupó durante algunos meses de 1916 en La Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Como se recordará, la valoración de Valle-Inclán como un escritor regionalista la había realizado previamente Julio Casares en *Crítica profana*.

El veredicto no puede estar más claro: para Cansinos, Valle-Inclán es a la altura de 1916 un cadáver literario del modernismo —que él llama novecentismo. Nada tiene de extraño, por eso, que el enjuiciado sintiera cierta urgencia en desmentir tal dictamen, mostrando su vitalidad creadora, capacidad de renovación y voluntad de ponerse a la altura de las nuevas promociones poéticas, entre cuyas filas contaba con algún admirador.[30] De ahí que hiciera preceder la publicación de una obra filo-vanguardista como es *PK* a otra tardíamente modernista como *EP*. Una vez pasada esa urgencia, Valle respetó el orden cronológico y artístico de creación colocando *EP* en el centro de *CL*.

EP se caracteriza, ante todo, por su planteamiento explícitamente autobiográfico. A lo largo del libro asistimos a la reconstrucción por parte del sujeto lírico de su propia andadura vital. Los poemas son fragmentos, dispuestos en serie temporal, de una trayectoria cuyo pleno sentido sólo se alcanza al final de la misma. *EP* se presenta, en principio, como un recorrido material por lugares y paisajes diversos (Galicia, Oriente, Hispanoamérica), pero es ante todo un recorrido espiritual y literario por una serie de *topoi* provenientes de diversas direcciones del modernismo: decadentismo y satanismo, ocultismo y pitagorismo, indigenismo y exotismo. Si a esto sumamos algunos temas especialmente gratos a la sensibilidad modernista, como la rebeldía del héroe individual (identificado con el artista), la tensión entre ascetismo y pecado, la angustia ante la temporalidad... tendremos una imagen

---

Para una reconsideración del galaicismo de Valle-Inclán, vid. **José Amor y Vázquez.** *De regionalismo y literatura : Yeats y Valle-Inclán // Suma valleinclaniana* / Ed. John P. Gabriel. Barcelona : Anthropos, 1992, p. 269-280.

30 Se sabe, por ejemplo que José Moreno Villa (entre cuyos libros hay, por cierto, uno titulado *El pasajero* de 1914) dedicó un humorístico homenaje a Valle en su primer libro (*Garba*. Madrid, 1913). También es conocida la temprana (desde 1914) y admirativa relación con el escritor de Mauricio Bacarisse, que él mismo recuerda en su prólogo a *Mitos* (Madrid, 1930).

bastante completa del mundo poético de *EP*. En la tesitura de destacar alguno de los aspectos enumerados, la elección debería recaer sobre el lado ocultista del libro, que lo acerca no sólo a *La lámpara maravillosa* —como la crítica ha señalado con reiteración—, sino tambien a otros poemarios coetáneos de inspiración semejante, por ejemplo, *Los senderos ocultos* (1911) del mexicano Enrique González Martínez o *El sendero innumerable* (1916) de Ramón Pérez de Ayala.

El itinerario espiritual de *EP* obedece, pues, a una configuración de orden esotérico y hasta místico,[31] que condiciona la concepción del libro en todos sus aspectos, desde el léxico hasta la composición general, pasando por los temas y símbolos. Entre estos últimos destaca por su omnipresencia el de la rosa, rasgo que hace pensar en *rosarios* poéticos como el de Unamuno (*Rosario de sonetos líricos*, 1911). De los treinta y tres poemas de *EP*, ventiséis contienen ya en el título el término *rosa* y otros lo llevan implícito, "La trae un cuervo" (clave XXIX) y "La trae una paloma" (clave XXXI). La virtualidad simbólica de la rosa (carnal y espiritual) está aquí orientada hacia una doble dimensión, que en el fondo constituye el haz y el envés de una misma realidad. La rosa representa tanto el ideal de misteriosa perfección al que aspira el personaje lírico como el poema que le sirve de molde literario. Por su mediación se

[31] Afirma **Gonzalo Sobejano**: "Téngase presente que después del Siglo de Oro de la mística española, cuya última voz fue la de Miguel Molinos, en España sólo se han escrito dos libros místicos: *La lámpara maravillosa* y *El Pasajero*"; *Valle-Inclán frente al realismo español // Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works* / Ed. Anthony N. Zahareas. Nueva York : Las Américas, 1968, p. 161. Una lectura de *EP* a la luz de *La lámpara maravillosa* ofrece **Antonio Risco**, *op. cit.*, p. 117-136 y **Javier Gómez Montero.** *Valle-Inclán y la alquimia del recuerdo. Poética y representación de la memoria en* La lámpara maravillosa *y* El pasajero // *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela* / Ed. Nicasio Salvador Miguel. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 171-183.

produce, pues, en *EP* el encuentro entre los dos textos analógicos de la vida y del arte.[32]

De lo dicho hasta aquí se desprende que *EP* es un libro profundamente arraigado en el modernismo —cabría precisar: de estirpe rubeniana—,[33] cuya concepción global obedece a la estética tardo-simbolista de *La lámpara maravillosa*. Dentro de ese carácter, llama la atención en *EP* la diversidad de registros poéticos puestos en juego por Valle. Hay, en efecto, poemas orientados hacia la consecución de una belleza rotunda y externa de gusto parnasiano, poemas que tienden hacia un simbolismo intimista, vetas de poesía meditativa con resonancias clásicas o medieales, e incluso momentos de poesía narrativa que recuerdan fórmulas decimonónicas. De esta diversidad se ha derivado una consideración de *EP* como libro poco unitario.[34] Cuesta, con todo, aceptar que un artis-

---

[32] Vid. supra nota 23. Sobre el simbolismo de la rosa en *EP* hay observaciones de interés en **Mariateresa Cattaneo.** *Il viandante nel labirinto...*, cit., especialmente p. 115 y ss., donde se comparan las dos versiones de la clave II ("Rosaleda") y se analizan las relaciones entre la figura de la rosa y el laberinto. También Gisbert Kaal se acerca a *EP* mediante la imagen del laberinto; el capítulo V de su libro se titula *Die Welt als labyrinth // El Pasajero* (*Op. cit.*, p. 76-123).

[33] Domenchina llega a afirmar: "... en *EP*, la supeditación al misteriosos canon de Darío es absoluta" (*loc. cit.*, p. 203). **Laura R. Scarano.** *Valle-Inclán y su recepción de la poética dariana // Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 9 (1988) 11-26, analiza *EP* como el libro en el que mejor se reflejan las conexiones entre ambos escritores. Sobre las relaciones literarias entre Rubén y Valle, ver asimismo **Allen W. Phillips.** *Rubén Darío y Valle-Inclán : historia de una amistad literaria // Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid : Gredos, 1974, p. 159-207; y **Raimundo Lida.** *Darío, Lugones, Valle-Inclán // Appraisal, cit.*, p. 424-441.

[34] Una excelente conocedora de la poesía de Valle-Inclán, como es Mariateresa Cattaneo, ha podido afirmar, así: "... a differenza della raccolta precedente e della *Pipa de Kif, Il Pasajero* non riesce a raggiungere una sua unità: i deversi motivi che vi confluiscono non quagliano in un insieme omogeneo e anche i modi stilistici attestano un ricercare indeciso in diverse direzioni" *(I 'logaritmi poetici' di Valle-Inclán*, p. 117); opinión reiterada en *Il viandante nel labirinto*, cit., p. 105-106. El problema de la unidad de

ta tan meticuloso como Valle no haya hecho lo posible por darle un mínimo diseño unitario al conjunto. El análisis de las correcciones operadas en *EP* entre 1920 y 1930 muestra que las mismas persiguen, entre otras cosas, hacer más coherente su estructura. Así se explica, por ejemplo, la eliminación de las cuatro secciones que tenía antes y el cambio (de treinta y seis a treinta a tres) en el número de poemas. Sin llegar al carácter plenamente cerrado de *AL*, *EP* cuenta también con un hilo narrativo que sirve de engarce a la totalidad del libro. Lo integran cinco poemas: la clave I ("Rosa de llamas"), VIII ("Rosa del paraíso"), XVI ("Rosa de Saulo"), XXV ("Rosa de bronce") y XXXIII ("Karma"). Esto es, el primer y último poema del libro, uno que viene a caer hacia su centro matemático y dos equidistantes del centro y los extremos. Nótese, además, que tanto la clave XVI como la XXV cerraban sección ("Laureles" y "Tentaciones" respectivamente) en la edición suelta; la clave VIII era penúltima en su sección ("El pasajero"), pero "Rosa venturera", poema que la seguía, ha desaparecido en *CL*. De manera que en su versión definitiva *EP* no hace sino aprovechar y perfilar la organización que tenía el libro en 1920.

La secuencia que forman los cinco poemas citados traza esquemáticamente la trayectoria vital del sujeto lírico -por cierto, en términos muy similares a la que se bosqueja en "Auto-retrato", un poema suelto de 1907-1908.[35] La clave I

EP se lo había planteado previamente Mary Borelli, quien encontraba reflejados en el libro ciertos rasgos de *La lámpara maravillosa:* "... quella certa discontinuità, quei pasaggi improvisi dalla contemplazione alla memoria, dall'universale all'autobiografico..." *Op. cit.*, p. 71-72).

[35] El poema se publicó en el tomo VII, correspondiente a 1907-1908, de la revista bogotana *El Nuevo Tiempo Literario;* lo rescató **Donald MacGrady**. *Una poesía desconocida de Valle-Inclán* // *Ínsula* 334 (sept. 1974) 4. El texto ofrece el retrato de un poeta marcado por la dualidad ("—un ala de anarquista y otra ala de santo—"), lo que se traduce en una trayectoria vital que va de la rebeldía al ascetismo: "Mas tengo la virtud de la renunciación / y supe ser asceta después de ser león".

marca el momento inicial de rebeldía —pecado satánico por excelencia— y la disposición del protagonista lírico, un caminante indiferenciado, a un combate (el Individuo contra el Estado de las cosas), que tiene más de mítico que de histórico —de ahí la supresión en 1930 de las alusiones al anarquista Mateo Morral que había en la versión de 1920. La clave VIII rememora, por su parte, la pérdida infantil de la inocencia ("... con el dedo quise tocar la claridad sagrada", *CL*, 108) en términos que conjugan ecos del mito bíblico de la *cacciata* con reminiscencias pitagóricas e hinduistas.[36] La clave XVI, por su lado, señala el momento crucial en la trayectoria, el de la conversión. En la figura emblemática de Saulo encarna Valle la superación del paganismo y del hombre prometeico, esclavo de su propia rebeldía contra los dioses. En la clave XXV el sujeto lírico acomete, a modo de examen de conciencia, un repaso de sus pecados (orgullo, lujuria, soberbia...). La clave XXXVI, por último, expone un proyecto de vida nueva basado en una especie de recogimiento ascético, devoto y patriarcal:

Quiero una casa edificar
como el sentido de mi vida,
quiero en piedra mi alma dejar
erigida.

Quiero labrar mi eremitorio
en medio de un huerto latino,
latín horaciano y grimorio
bizantino.

Quiero mi honesta varonía
transmitir al hijo y al nieto,

[36] Las alusiones bíblicas eran mucho más notorias en la versión de 1920, recogida por Gerardo Diego en su *Poesía española* y muy modificada por Valle para *CL*. Las resonancias orientales se condensan en el mito de la vaca sagrada, símbolo de una deidad lunar sustentadora del universo; a él se refiere también "Cleopompo y Heliodemo" de Rubén, en *Cantos de Vida y esperanza*. Ver ahora el análisis del poema que ofrece **Javier Gómez Montero.** *Valle-Inclán y la alquimia del recuerdo...*, p. 176-179.

renovar en la vara mía
el respeto. (*CL*, 146).

En definitiva, el hilo argumental de *EP*, representado por los cinco poemas citados, consiste en una actualización del tópico *homo viator*, de manera que la experiencia individual del sujeto lírico se perfila como un correlato analógico del peregrinar de la humanidad hacia su destino último. Los restantes poemas del libro se integran en esa secuencia formando bloques que se vinculan (por vía de glosa o contraste) con el hilo central.[37] Así, las claves situadas ente la I y la VIII desarrollan el tema de la rebeldía, estética (clave II: "Rosaleda") o aventurera (clave III: "Rosa hiperbólica"); el conformismo empobrecedor (clave IV: "Rosa del caminante", que describe ambientes de las tierras leonesas); la nostalgia de la Galicia mítica y céltico-pagana (claves V-VII: "Rosa matinal", "Rosa vespertina", "Rosa de mi romería"). Este primer bloque plantea, por tanto, la incertidumbre del sujeto lírico entre el combate por la utopía futura o el retorno al paraíso natal, anticipando implícitamente la preferencia por la segunda opción. El siguiente bloque, situado entre las claves VIII y XVI, se corresponde con una fase de exaltación vitalista, originada en un impulso pagano (pasado por Nietszche). El sujeto lírico ensaya ahí la aprehensión del Todo, simbolizado en imágenes solares, por la vía apolínea de la gnosis intelectiva y los sortilegios rítmicos del verso. Por contraste, la clave XII, "Rosa de melancolía", presiente el fracaso de la Arcadia epicúrea, amenazada por la inquietud erótica. El siguiente bloque, desplegado

[37] **Giovanni Allegra**, *art. cit.*, p. 15, propone leer *EP* conforme a una organización en cuatro bloques que no coinciden con los aquí propuestos: claves I-IV / V-XII / XIII-XXVI / XXVII-XXXIII. Su interpretación de la trayectoria espiritual no difiere, sin embargo, de la que acabo de hacer: "...el 'pasajero' es el hombre de la gnosis, el 'extranjero', que estando en un mundo hostil, obra del Demiurgo, busca su camino. Primero procede por las sendas satánicas de la acción, luego por las de las ambiciones mundanas ('laureles'), del eros carnal ('tentaciones'), finalmente, gracias a la doctrina gnóstico-molinista a la cual atribuye una prodigiosa Virtud salvadora ('talismán'), entra en el camino que le llevará al cumplimiento de su propio Karma".

entre las claves XVI y XXV, se centra precisamente en el erotismo como vía dionisíaca, oscura (crepuscular y nocturna en la cronología poética) para la aprehensión del mundo.[38] Desfilan ahí diversas imágenes femeninas, encarnaciones de la arquetípica (y tan fin de siglo) mujer fatal: la reina maya (clave XVIII: "Rosa de Túrbulos"), la danzarina oriental (clave XIX: "Rosa de oriente"), la celestina hechicera y prostibularia (clave XX: "La rosa del reloj"), la cortesana cabalista (clave XXII: "Cortesana de Alejandría"), la *bella* adoradora de Satán (clave XXIII: "Asterisco").[39] En la clave XXIV, "Rosa de Belial", el protagonista lírico acaba por asumir complacidamente su posesión por el Espíritu del Mal: "¡Soy el que no soy!" (*CL*, 131). En medio, y nuevamente a modo de contraste, la clave XXI ("Rosa del pecado") presenta en una ambientación de gusto baudelairiano el careo entre el sujeto lírico y la bestia que se ha adueñado de su voluntad. La gotera, degradación de la clepsidra modernista, marca obsesivamente el paso de los segundos, evidenciando así que la caída en las redes de Satán implica la caída en el tiempo como fugacidad irrecuperable:

> ¡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 nací yo. (*CL*,126).

El último bloque, situado entre las claves XXV y XXXIII, representa la recuperación por parte del protagonista lírico del control sobre su identidad. El reencuentro

[38] La presencia de la conocida dualidad nietzscheana constituye otro lazo de unión entre *EP* y *La lámpara maravillosa*, donde esa pareja desempeña una función importante, como señala **Gonzalo Sobejano.** *Nietzsche en España*. Madrid : Gredos, 1967, p. 225-227.

[39] José Servera Baño anuncia la inminente aparición de un estudio sobre *La mujer fatal en la poesía de Valle-Inclán*. **José Amor y Vázquez** *Valle-Inclán y las Musas : Terpsícore. Homenaje a Wiliam L. Fichter*. Valencia : Castalia, 1971, p. 11-33, estudia los avatares textuales y el significado de la clave XIX, "Rosa de oriente".

en la memoria con el primer y puro amor adolescente (claves XXVI y XXVII: "Rosa de mi abril" y "Rosa de Zoroastro") es lo que abre la vía a la reflexión sobre el propio pasado. El sujeto lírico descubre así (clave XXVIII: "Rosa gnóstica") la conciencia gnóstica del tiempo cíclico y la perduración infinita de cada instante:

> 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. (...)
>
> Mientras hilan las Parcas mi mortaja,
> una cruz de ceniza hago en la frente;
> el tiempo es la carcoma que trabaja
> por Satanás. ¡Y Dios es el presente!
> (*CL*, 138 y 139)

Tras la clave XXIX ("La trae un cuervo", un soneto que a Juan Ramón le sonaba a Fray Luis), la orientación hacia la divinidad se impone definitivamente: la clave XXX, "Rosa de Job", entona, con ecos de Sem Tob y Manrique, un contrito desprecio del mundo. La clave XXXI, "La trae una paloma", ahonda en el sentimiento de contrición y arrepentimiento. La XXXII, "Rosa deshojada", sella el fin de las ilusiones mundanas y la predisposición a darle un nuevo sentido a la existencia.

El programa de la vida nueva se expone, como ya se dijo, en la clave XXXIII "Karma", término procedente del hinduismo que indica cómo el destino de un ser vivo y consciente está determinado por la totalidad de sus vidas anteriores. En "Karma" se inventa Valle un linaje culturalista que conlleva un amplio sincretismo religioso: desde el antiguo Egipto hasta la mitología céltica, pasando por el estoicismo grecolatino y el monacato cristiano. Todos esos elementos, más un componente de orden patriarcal y señorial, cristalizan en la adopción de una actitud quietista y el abandono definitivo de la rebeldía trashumante con que se inició el libro:

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

Y sea, labrada de piedra,
mi casa Karma de mi clan;
y un día decore la hiedra
sobre el dolmen de Valle-Inclán.[40]

En la última estrofa, el poeta se identifica explícitamente con el protagonista lírico al autonombrarse -por su pseudónimo literario, no se olvide. De este modo subraya Valle la identificación del sujeto lírico de *EP* con la figura del Poeta y la equiparación de su experiencia con la trayectoria ideal de un héroe modernista. Merece la pena, a este respecto, recordar algunos versos de un sentido poema ruberiano, "Peregrinaciones":

En un momento crepuscular
pensé cantar una canción
en que toda la esencia mía
se exprimiría por mi voz:
predicaciones de San Pablo
o lamentaciones de Job,
y versículos evangélicos
o preceptos de Salomón.
¡Oh, Dios!

[40] *CL*, 146-147. Algunas ediciones acentúan *dolmén*, quizá por motivos rítmicos. José Rubia Barcia ve en ese dolmen un recuerdo de Eduardo Pondal, el bardo gallego. *Valle-Inclán y la literatura gallega // Revista Hispanica Moderna* XXI (1955) 105. Del poema se ocupa **José Mª Souvirón.** *Una clave lírica de Valle-Inclán // Cuadernos Hispanoamericanos* 199-200 (1966) 316-321. Recuérdese que también la peregrinación espiritual de *La lámpara maravillosa* acaba en un capítulo titulado "La piedra del sabio"; ver **Virginia M. Garlitz.** *El concepto de karma en dos magos españoles : don Ramón del Valle-Inclán y Mario Roso de Luna //* **Ángel G. Loureiro.** *Estelas. Laberintos. Nuevas sendas.* Barcelona : Anthropos, 1987, p. 137-149.

¿Hacia qué vaga Compostela
iba yo en peregrinación?
Con Valle-Inclán o con San Roque,
¿adónde íbamos, Señor? (...)

Por la calle de los difuntos
vi a Nietzsche y Heine en sangre tintos;
parecía que estaban juntos
e iban por caminos distintos.

La ruta tenía su fin
y dividimos un pan duro
en el rincón de un quicio obscuro
con el marqués de Bradomín.[41]

Junto a un excelente ejemplo de literatización, "Peregrinaciones" nos ofrece un diseño del periplo del héroe modernista muy similar en tono y contenido al que hay en *EP:* el vitalismo finisecular (Nietzsche) de raíz romántica (Heine) desemboca, con el correr de los años, en un ansia de reconciliación espiritual, que se materializa en la peregrinación hacia una vaga y mística Compostela. A esta luz, *EP* se nos presenta como una especie de meditación retrospectiva sobre el significado filosófico y artístico del modernismo. A la vez constituye, desde el punto de vista estético, un homenaje póstumo y una despedida del movimiento. El carácter de homenaje se hace explícito en la vinculación rubeniana del libro, de la que dependen algunas de sus vetas más fructíferas: los poemas del misterio cósmico, como "Rosa del paraíso"; los que, como "Rosa de melancolía", conjugan airosamente culturalismo, sentimiento lírico y encanto musical; los que logran plasmar idiomáticamente una visión intensamente exótica, como es el caso de "Rosa de Túrbulos " o "Rosa de oriente"; los que dan cauce al desengaño mundano y

[41] **Rubén Darío.** *Poesías completas* / ed. de A. Méndez Plancarte, aumentada por A. Oliver Belmás. Madrid : Aguilar, 1967, p. 1101-1103. Los últimos cuatro versos son recordados por Rubén en la escena IX de *Luces de Bohemia* / Ed. de Alonso Zamora Vicente. Madrid : Espasa-Calpe, 1979, p. 111.

la inquietud religiosa, como "La trae un cuervo" (cf. "Spes" de Rubén, en *Cantos de vida y esperanza*) o "Rosa de Job". La despedida, que en ocasiones roza el distanciamiento, del modernismo se produce, paradójicamente, por la vía de la exageración (¿paródica?) de algunos de sus rasgos, en especial el gusto por la sonoridad lingüística. Esto se hace palpable, sobre todo, en aquellas composiciones más pertinaces en usar "el lenguaje misterioso de la magia agorera y abracadabrante".[42] Buenos ejemplos son claves como la IX ("Rosas astrales"), la X ("La rosa del sol") o la XIV ("Rosa métrica"), con su entonación de letanía esotérica. La clave X presenta, además, una combinación de rimas esdrújulas y agudas cuyo efecto no puede ser otro que el de una chusca solemnidad. En definitiva: el modernismo recociéndose en su misma salsa.

La pipa de Kif

En opinión unánime de la crítica, este es el libro que materializa el salto de Valle desde el modernismo a lo que se ha dado en llamar esperpentismo. Pedro Salinas, por ejemplo, señala que, si en rigor el esperpento empieza en 1920 con *Luces de bohemia*,

> ... el principio activo de esa estética, lo esperpéntico, lo encuentro yo formulado literariamente antes, y en verso, en *La pipa de kif*, salida en 1919.[43]

Manuel Durán, por su parte, define el libro como bifronte, haciendo notar su amalgama de elementos modernistas y

[42] Son palabras de **Federico de Onís**, *op. cit.*, p. 324. Mariateresa Cattaneo, percibe, por su lado un "distacco ironico" en algunos poemas de tema erótico o exótico; en "Rosa de Túrbulos", por ejemplo, "La squisiteza della musicalità modernista è interrotta e franza da bizzarre cesure" *(I 'logaritmi poetici' di Valle-Inclán, cit.*, p. 118-119).

[43] **Pedro Salinas**, *op. cit.*, p. 95; en la misma línea, **Patricio Esteve.** *Introducción al esperpento (*La pipa de Kif *de Ramón María del Valle-Inclán) // Ramón del Valle-Inclán 1866-1936, cit.*, p. 282-297.

no modernistas en aspectos como el léxico, la métrica y la temática.[44] El propio Valle se encargó de hacer explícita su nueva orientación estética en la clave II del libro, "Aleluya", que arrancaba así en la edición suelta:

Por la divina primavera
me ha venido la ventolera

de hacer versos funambulescos
—un purista diría grotescos—,

con el punto de extravagancia
que Banville ha tenido en Francia.

Para las gentes respetables
son cabriolas espantables.[45]

---

[44] **Manuel Durán.** La pipa de Kif : *del modernismo al esperpento // Appraisal, cit.*, p. 467-478 (artículo ampliado en *Valle-Inclán en 1913-1918 : el gran viraje // De Valle-Inclán a León Felipe.* México : Finisterre, 1974, p. 51-71). Opinión similar sostienen **Benito Varela Jácome.** *Análisis de La pipa de Kif // Cuadernos de Estudios Gallegos* 75 (1970) 101-118; **Edmundo García-Girón**. *Valle-Inclán, modernist poet // Appraisal, cit.*, p. 417-423; y **Carmen Barbosa-Torralbo**. La pipa de Kif *: entre el modernismo y la vanguardia // Suma valleinclaniana, cit.*, p. 321-331. En esa tesis profundizan con matizaciones **Allen W. Phillips.** *Notas para un estudio comparativo de Lugones y Valle-Inclán* (Lunario sentimental y La pipa de Kif *// Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LVI (1980) 315-345; **Iris M. Zavala.** *La poética de Valle-Inclán : la entonación como práctica textual // Quimera, Cántico, cit.*, I, p. 233-246 (texto ligeramente revisado en *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán.* Madrid : Orígenes, 1990, p. 95-116); y el propio **Manuel Durán.** *Notas sobre la poesía de Valle-Inclán y el modernismo carnavalizado // Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra* / ed. Clara L. Barbeito. Barcelona : PPU, 1988, p. 139-150.

[45] El tercer pareado desapareció al pasar el poema a *CL*. A pesar de ello, la mención de Théodore de Banville se mantiene implícita en el adjetivo *funambulescos*, que remite de forma inequívoca a las *Odes funambulesques* (1857) y a las *Nouvelles Odes funambulesques* (1869) del poeta francés. Sobre el valor de las alusiones a Banville en los textos de Valle-Inclán, véase infra la nota 48. El prestigio del adjetivo *funambulesco* llega desde el modernismo a la vanguardia, como puede comprobarse en *Imagen* de

Imposible no recordar al hilo de estos versos el preludio de *La marquesa Rosalinda (Farsa sentimental y grotesca*, no se descuide), en el que ya anunciaba Valle:

Enlazaré las rosas frescas
con que se viste el vaudeville
y las rimas funambulescas
a la manera de Banville.[46]

Ambos pasajes proclaman una misma estética de la pirueta, orientada a la consecución —mediante la rima ingeniosa, rebuscada, antipoética muchas veces— de un humorismo pueril e iconoclasta en su misma gratuidad. La preocupación del poeta por definir un nuevo rumbo creador reaparece hacia el final de "Aleluya":

¿Acaso esta musa grotesca
—ya no digo funambulesca—,
que, con sus gritos espasmódicos,
irrita a los viejos retóricos,

y salta, luciendo la pierna,
no será la musa moderna? (*CL*, 156)

Versos que, como se ha dicho en repetidas ocasiones, están muy próximos del "Apostillón" de *Farsa y licencia de la reina castiza:*

Mi musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula,
con el ringorrango

Gerardo Diego. De "Aleluya" se ocupa, en el marco de una ágil síntesis sobre la poesía de Valle, **Luis A. de Cuenca.** *Un poema de Valle-Inclán // A distancia. Revista de la UNED* 10 (1986) II-III.

[46] *La marquesa Rosalinda //* **R. del Valle-Inclán.** *Obras escogidas.* Madrid : Aguilar, 1971, I, p. 797.

rítmico del tango
y recoge la falda detrás.[47]

Entre cimbreos, proclamas y desplantes, "Aleluya" confirma, en definitiva, que Valle-Inclán está empeñado en hacerse con una estética a la altura de los nuevos tiempos. Con las ráfagas y ventoleras de esta musa *moderna* llegan hasta su obra los vientos frescos de las vanguardias artísticas, que son objeto en *PK* de un par de menciones culturalistas: "grito futurista" (clave IV) y "sensación cubista, futurista y estridente" (clave XVIII). Parece evidente, sin embargo, que para Valle la musa moderna se explica en buena medida como una profundización en el principio de libertad artística del modernismo:

> ...la sperimentazione di un nuovo discorso poetico, che risentiva delle avanguardie, del bisogno di rottura in sede letteraria sulla via di un attegiamento libertario, non era altro per Valle che un nuovo passo avanti sulla via della ricerca di un´arte nuova, "moderna", che era stata perseguita con tenacia dai poeti del secolo XIX, da Poe a Baudelaire ai simbolisti ai modernisti.[48]

---

[47] *Farsa y licencia de la reina castiza* // **R. del Valle-Inclán.** *Obras escogidas*, cit., II, p. 1033.

[48] **Mariateresa Cattaneo.** *I 'logaritmi poetici' di Valle-Inclán*, p. 130. El pasaje citado tiene el interés añadido de enmarcar el modernismo en un decurso histórico más amplio, el de las diversas tendencias que se plantean desde la segunda mitad del XIX la superación de la estética realista. Partiendo justamente de la idea de que dicho antirealismo constituye el fundamento de la modernidad en el arte, analiza ahora Luis Iglesias Feijoo las alusiones a Banville por parte de don Ramón (*Valle-Inclán, el modernismo y la modernidad* // *Valle-Inclán y su obra*, cit., p. 37-50). Más allá de su consideración como un "gentil asociador de palabras" (calificación que dedicó a Banville Anatole France y que el joven Ortega y Gasset recordaba a Valle en su reseña de 1904 a la *Sonata de estío*), propone Iglesias Feijoo ver en Banville "un antirealista convencido", cuyo funambulismo poético cabe poner en relación con "la mirada desde el aire, la del demiurgo" que practica Valle-Inclán. Sobre las relaciones entre modernismo y modernidad, véase infra la nota 67.

De ahí que sus pullas vayan dirigidas a personajes representativos del tradicionalismo y academicismo literarios (Cotarelo, Ricardo León, Cejador). De ahí también que *PK* se presente bajo la sombra tutelar de Rubén, como máximo representante hispano del espíritu de anarquismo literario consustancial al modernismo:

> Y se ríe Pérez de Ayala,
> con su risa entre buena y mala.
>
> Darío me alarga en la sombra
> una mano, y a Poe me nombra.[49]

Pero "Aleluya" es sólo un manifiesto provocador aderezado con un tono de jovialidad juglaresca, una estulticia de raíz paulina y la euforia del poeta (ya bajo los efectos del cáñamo índico) por su hallazgo artístico.[50] La imagen de la nueva estética se va haciendo más precisa —y menos alegre— a medida que, avanzando el libro, ese principio activo del que

[49] *CL*, 153. La alusión a Pérez de Ayala responde quizá a una que anteriormente le había dedicado a Valle el novelista asturiano. Recuérdese que en *Troteras y Danzaderas* el personaje de don Alberto de Monte-Valdés es una transfiguración poco disimulada de Valle-Inclán; vid. **Andrés Amorós.** *Vida y literatura en* Troteras y Danzaderas. Madrid : Castalia, 1973, p. 31-42.

[50] A propósito de San Pablo: "Gnosis", capítulo inicial de *La lámpara maravillosa*, lo cierra Valle con unas palabras de la Epístola primera *A los Corintios* que hacen aquí al caso: "Si quis inter vos videtur sapiens esse stultus fiat, ut sit sapiens" (*La lámpara maravillosa*, ed. cit., p. 67); se recordará, por otro lado, que en *Luces de bohemia* Max Estrella bautiza como Saulo al anarquista preso. La clave "Rosa de Saulo" gravita, pues, desde el centro de *EP* sobre *PK*. Al mismo tiempo, cabe relacionar —como ha hecho **Leda Schiavo.** *Los paraísos artificiales de Valle-Inclán // Boletín de la Fundación García Lorca* 7-8 (1990) 23— la jovialidad de "Aleluya" con la euforia que, en una primera fase de la embriaguez, produce el cáñamo índico. Iris M. Zavala apunta, por su parte, que "Aleluya" tiene como subtexto la "Canción de Carnaval" de *Prosas profanas;* vid. *Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán. Valle-Inclán // Nueva valoración*, cit., p. 158.

hablabla Salinas aparece aplicado a una peculiar materia poética. Hay en *PK* temas frecuentados por los modernistas, tales como el de la droga, el carnaval o el circo, pero su tratamiento no es el habitual. Las drogas, por ejemplo, sirven en la clave XVII, "La tienda del herbolario", para acumular una serie de estampas —casi garabatos— que tienen tanto de exóticas como de humorísticas. El carnaval (clave III) y el circo (clave VI), lejos de constituir ocasiones para el goce de lo efímero, se convierten en escenarios de una gestualidad grotesca, expresión de la oquedad de las almas. La visión degradante (pues de eso se trata) del poeta se explaya en temas próximos a lo que se ha dado en llamar posmodernismo: el ambiente portuario de "Marina norteña" (clave IV, muy próxima a la "Sinfonía en gris mayor" de *Prosas profanas*), la visión del arrabal madrileño de las claves XV ("Vista madrileña") y XVI ("Resol de verbena"), la visita dominical al zoo como ejercicio de caricatura poética (clave, V, "Bestiario"), hasta llegar a la poetización de un suceso folletinesco y morboso, como ocurre en los poemas dedicados al crimen de Medinica (claves VII-XIV). Prosaísmo, ironía, feísmo (con Goya y Solana), en fin, son los términos que usa la crítica para referirse al mundo poético de *PK*.

La presencia de la droga, desde el mismo título del libro, merece un esfuerzo de interpretación y valoración que sólo recientemente se ha acometido.[51] Es evidente que estamos ante un tema heredado de la literatura finisecular y prestigiado por nombres como Gautier o Baudelaire. Entre nosotros su tratamiento se orientó con preferencia hacia la visión exótica y el despliegue de una sensibilidad morbosa y decadente, como testimonian en particular ciertos poemas de Villaespesa

[51] Especialmente por parte de Leda Schiavo, en el trabajo citado en la nota precedente, y **Alejandro Pérez Vidal**. *Ética y estética del kif* : *Valle-Inclán, Baudelaire y Benjamin* // *Valle-Inclán y su obra, cit.*, p. 429-439; a los que había precedido **Víctor Fuentes.** *Vanguardia, cannabis y pueblo.* La pipa de Kif. *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán* / ed. John P. Gabriele. Madrid : Orígenes, 1987, p. 173-182.

(recuérdense "Los sonetos del Kif" en *El espejo encantado*, de 1911). Valle-Inclán, que seguramente contrastó esa tradición literaria con su experiencia personal del cannabis, sigue otros derroteros. Lo esencial en su caso es que la droga va asociada a un planteamiento estético coherentemente desarrollado a lo largo de los años en ocasiones diversas: entrevistas, conferencias, obras de creación, etc. En *La lámpara maravillosa*, por ejemplo, al hablar de Toledo —a la que califica como ciudad *alucinante*— dice Valle que sus piedras:

> ...tienen el poder maravilloso del cáñamo índico, cuando dándome la ilusión de que la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistos en muchos años.[52]

El pasaje, con su curioso eco de la frase que hizo famosa Stendhal, apunta hacia un efecto que podemos llamar de condensación letal del tiempo. El carácter mortuorio o fúnebre de la alucinación queda patente por su vinculación con Toledo, la ciudad petrificada que en el planteamiento esotérico de Valle se opone a Compostela. Toledo es, no puede olvidarse, la ciudad de el Greco, artista que también aparece ligado a las reflexiones del escritor acerca de la *angostura del tiempo*, por su tendencia a llenar del todo el espacio del cuadro, como ocurre en el *Entierro del conde de Orgaz*.[53]

---

52 Ed. cit., p. 564. En una reseña, publicada en *La Nación* de Buenos Aires, de una conferencia pronunciada en junio de 1910, leemos algo parecido: "Pero lo más espantoso en las alucinaciones era el recuerdo de todas las personas muertas, que desfilaban por su memoria como una cinta cinematográfica"; *apud* **Aurelia C. Garat.** *Valle-Inclán en la Argentina // Ramón Mª del Valle-Inclán 1866-1986*, cit., p. 105.

53 Recordemos unas palabras de 1924 en las que Valle glosa la crítica que Cipriano Rivas Cherif hizo de *Cara de plata:* "Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Cierto, a este efecto contribuye la que pudiéramos llamar angostura del tiempo. Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio (...). Ahora, en algo que estoy escribiendo *[Tirano Banderas]*, esta idea de

En la "Breve noticia " que precede a *La media noche* se reiteran ideas parecidas:

> Yo torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso.[54]

De la conjunción de estos y otros textos se deriva un entramado conceptual que asocia bajo un común denominador la alucinación provocada por el cannabis, la *visión astral* y la perspectiva de *la otra ribera* expuesta por Don Estrafalario en el prólogo de *Los cuernos de don Friolera:* todas son experiencias anticipatorias de la muerte —de la separación del alma y el cuerpo.

Un pensamiento tan coherente no puede dejar de reflejarse de algún modo en la elaboración artística de *PK*. Víctor Fuentes ha defendido, por vez primera, que la configuración del poemario obedece precisamente a la visión astral, fuera de geometría y cronología, concentrada y simultánea, de la realidad. El resultado es, a su juicio, una obra inorgánica, que rompe con el criterio de linearidad textual y desplaza el peso semántico hacia el final del libro, en el que la América de "La tienda del herbolario" se yergue revelando la oquedad del centro euclidiano (que se corresponde con los poemas de

---

llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente, me preocupa. Algún ruso sabía de esto." *(Autocrítica.* **J. Serrano Alonso**, *op. cit.*, p. 270-271). Sobre la importancia de Toledo y el Greco en las reflexiones estéticas de Valle, ver **Laureano Bonet.** *El Greco, Toledo y Valle-Inclán: unas páginas de* La lámpara maravillosa // *Ínsula* 476-477 (julio-agosto 1986) 3 y 22; también *El Greco como tópico literario en La lámpara maravillosa. Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, cit., p. 139-150.

[54] *La media noche. Visión estelar de un día de guerra // Obras completas.* Madrid : Rúa Nova, 1944, I, p. 854. Para una adecuada valoración del planteamiento literario de esta obra remito a la bibliografía citada en nota 28.

Medicina).[55] Con todo, cabe reconocer la existencia de una mínima, pero significativa, marca estructural que agrupa entre sí las claves que van de la I a la XVII, separándolas de la XVIII. Se establece ahí una secuencia cronológica que empieza cuando el poeta enciende su pipa de kif (clave I) y termina cuando la pipa se apaga (al final de la clave XVII). El texto no puede ser más explícito:

FINIS

Se apagó el fuego de mi cachimba,
y no consigo ver una letra.
Mientras enciendo —taramba y timba,
tumba y taramba— pongo una &. (*CL*, 206)

Lo que hay entre la clave I y la XVII es una duración que ya no resulta mensurable en los términos cronológicos habituales, porque se trata del tiempo característico de la alucinación, formado por instantes que parecen detenidos fuera del discurrir. El propio Valle afirma algo parecido por boca del narrador de *Tirano Banderas:*

> El tiempo parece haber prolongado todas las acciones, suspensas absurdamente en el ápice de un instante, estupefactas, cristalizadas, nítidas, inverosímiles como sucede bajo la influencia de la marihuana.[56]

---

[55] **Víctor Fuentes,** art. cit., p. 176 y ss. José Servera Baño, por su parte, observa: 'En la disposición de los poemas en el libro se descubren unas curiosas coincidencias. Por ejemplo, el primero y el último describen la pérdida de la conciencia del poeta (...). El segundo y el penúltimo presentan una estructura similar, cimentada en el uso de los pareados. Coincide temáticamente el tercer poema. 'Fin de carnaval', con el antepenúltimo, 'Resol de verbena', en que ambos describen celebraciones populares. De forma semejante sucede con el cuarto poema, 'Marina norteña', y decimoquinto, 'Vista madrileña', ya que la descripción paisajística prevalece en ambos' (*Claves líricas*, ed. cit., p. 35).

[56] **R. del Valle-Inclán.** *Tirano Banderas* / ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid : Espasa-Calpe, 1978, p. 106-107.

Imágenes de ese tipo son las que predominan en *PK* y confieren a no pocos de sus poemas rasgos similares a los que caracterizan las acotaciones escénicas en el teatro de Valle: la fragmentación caleidoscópica de la anécdota en múltiples instantáneas autónomas y yuxtapuestas; la eliminación de los nexos gramaticales y lógicos, con gran incidencia de la elipsis verbal; la elaboración de imágenes estilizadas mediante la visualización espacial, kinésica y cromática, combinada con intensas impresiones olfativas y auditivas. La importancia de lo pictórico es, en cualquier caso, de primer orden, cosa que el propio autor se encargó de resaltar, mediante las conocidas alusiones a El Greco, Goya y Solana de la clave XIV.[57] Pero seguramente no se limita dicho influjo a rasgos meramente estilísticos, sino que se extiende a la propia concepción del libro como serie inorgánica (al igual que las colecciones goyescas de grabados y aguafuertes); de ahí que Valle-Inclán pudiera terminar la clave XVII poniendo precisamente un signo de etcétera.

Manuel Durán ha señalado que muchos de los poemas de *PK* coinciden en tener como tema ambientes y espectáculos ciudadanos o suburbiales: el carnaval (clave III), la taberna portuaria descrita como un escenario dramático (clave IV), el zoo (clave V), el circo (clave VI), la actuación del ciego cantor de romances (clave XIV), las escenas cotidianas de un barrio madrileño en el atardecer veraniego (clave XV), la verbena del arrabal (clave XVI), la tienda del herbolario vista como un museo (clave XVII). En cambio, las claves que van de la VII a la XIII forman, con el añadido de la XIV, una serie que tiene como tema el crimen acaecido en Medinica, una imaginaria población rural aragonesa. En Medinica plasma Valle su visión de una España sórdida, reseca de alma y jactanciosa. Los personajes principales de la historia son un jaque tabernario (descrito en la clave VII); la infanzona del

[57] Es un lugar común en la crítica sobre *PK*. Ver específicamente **Eva Lloréns.** *Valle-Inclán y la plástica.* Madrid : Ínsula, 1975, p. 115-138.

lugar, doña Estefaldina, solterona beata "que oprime en las rentas a sus aparceros" (clave IX, v. 7), y una coima agitanada (descrita en la clave XI). Por detrás de ellos, un coro baturro de arrieros, seminaristas, pardillos y guardias civiles, coro que se congregará en la clave XIII ("Garrote vil") para asistir a la ejecución del jaque, reo del asesinato de doña Estefaldina.[58]

En su conjunto la serie del crimen de Medinica constituye el ensayo poético más interesante y complejo del libro. En primer lugar hay que destacar la aplicación del estilo descoyuntado propio del poemario a un relato desplegado diegéticamente, lo que implica su segmentación en escenas autónomas, el recurso constante a la elipsis narrativa y frecuentes modificaciones del punto de vista. En este sentido, el resultado artístico se acerca mucho al producido por la técnica del montaje cinematográfico y anticipa rasgos de la narrativa valleinclanesca de los años veinte.[59] Hay, además, en los poemas de Medinica un ejercicio consciente del contraste de perspectivas artísticas. En efecto, Valle nos da dos versiones del mismo suceso. Una es el relato distanciado y crítico en términos político-sociales de las claves VII a XIII. La otra es la versión "hiperbólica, truculenta y sanguinaria" (que diría don Manolito en *Los cuernos de don Friolera*) del romance de

[58] El personaje aparece prefigurado, con el nombre de doña Estefaldía, en el poema en gallego "Cantiga de vellas" (primera versión, 1910); según **José Amor y Vázquez** (*De regionalismo y literatura : Yeats y Valle-Inclán*, cit., p. 274), el poema de *PK* no es sino un *rifacimento* del gallego.

[59] Esa orientación aparece lúcidamente confirmada en una conversación con Gerardo Diego de 1934: "La poesía actual se esfuerza por crear el lenguaje de la nueva época. La disgregación de la gramática, el empleo de las imágenes distantes, el juego de las cesuras y silencios, el nuevo escandido, responde a una necesidad de expresión no euclidiana que tendrá que preparar el terreno a la novela futura", en **Gerardo Diego**, *Poesía española contemporánea*. Madrid : Taurus, 1979, p. 86. La similitud de este planteamiento con la técnica de la escritura y el montaje cinematográfico fue puesta de relieve por **Rafael Osuna.** *El cine en el teatro último de Valle-Inclán // Cuadernos Americanos* 222 (1979) 177-184.

ciego (clave XIV). A decir verdad, la clave XIV no es tanto un romance de ciego como —ya lo advirtió P. Salinas— su "comento culto y cultista".[60] El poema, dividido en tres escenas tiene una significativa introducción:

> Crimen horrible pregona el ciego,
> y el cuadro muestra de un pintor lego,
> que acaso hubiera placido al Griego.
>
> El cuadro tiene fondo de yema,
> cuadriculado para el esquema
> de aquel horrible crimen del tema. (*CL*, 190)

Es decir, que Valle presenta el poema como un ejercicio de transposición entre dos sistemas artísticos, la imagen pictórica y el texto poético. Con ello parece sugerir la reversibilidad de las categorías tempo-espaciales: la contigüidad espacial de la pintura puede trasvasarse a la continuidad temporal de la poesía y viceversa. En este principio reside seguramente la clave estética de *PK* (un instante abarca infinitos sucesos en lugares diferentes) y la presunta vinculación del libro con el cubismo u otras tendencias afines.[61]

Hay, por último, en la serie de Medinica una explícita dimensión de crítica social, que alcanza a todos los estamentos e instituciones representados y que tiene su colofón macabro en la estampa goyesca y solanesca de "Garrote vil". Medinica le sirve a Valle para denunciar la degradación moral de toda la nación, que desde su óptica personal —expuesta en *La lámpara maravillosa*— tiene que ver con la

[60] **Pedro Salinas,** *op. cit.*, p. 96.

[61] La vinculación con el cubismo (rechazada por **Joaquín Casalduero.** *Observaciones sobre el arte de Valle-Inclán // Appraisal*, cit., p. 1521) la defienden, entre otros, **Mariateresa Cattaneo**. *I 'logaritmi poetici' di Valle-Inclán*, cit., p. 123-124 y **Eva Lloréns.** *Op. cit.*, p. 136-138. Darío Villanueva, por su parte, ha subrayado, en los trabajos citados en nota 27, la similitud entre la *visión astral* valleinclanesca y el *unanimismo* de Jules Romains.

pervivencia entre las gentes del gusto por una literatura grandilocuente y truculenta. El "Comento" que, a modo de epílogo, cierra la clave XIV identifica con el romancero vulgar la transmisión por generaciones de ese espíritu de casticismo aplebeyado y rancio de glorias pasadas:

¡Madre! Qué grito del bandolero.
¡Muerta! Qué brazos de desespero.
¡Sangre! A sus plantas corre un reguero.
¡Su propia madre!, canta el coplero.
Y el viejo al niño le signa austero:
Corta la rosa del Romancero.[62]

Partiendo de Medinica, la visión crítica de Valle alcanza a toda la nación. Madrid se muestra en *PK* como un muestrario (agridulce o sarcástico por momentos) de la frivolidad, la miseria y la inercia histórica. Parece como si, en plena resaca del fracaso de los movimientos revolucionarios de 1918, Valle diera rienda suelta al escepticismo político. El sentido tragicómico, o por mejor decir, grotesco de *PK* nace precisamente de una doble comprobación: la Revolución es necesaria, pero falta el pueblo capaz de llevarla a cabo. Es uno de los principios básicos del esperpento: la tragedia rebasa las posibilidades del personaje que debe vivirla. El escamoteo de lo trágico degenera en farsa.

La incertidumbre ideológica de *PK* es paralela de su indefinición artística. La *musa moderna* de Valle es, en realidad,

[62] *CL* 192. En relación con el casticismo, son interesantes las observaciones de **Antonio Vilanova.** *El tradicionalismo anticastizo, universal y cosmopolita, de las* Sonatas *de Valle-Inclán // Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo.* Madison : University of Wisconsin, 1981, p. 353-394. Convendría comparar esta actitud de Valle con la de Antonio Machado, particularmente en *Campos de Castilla* (cf. **Manuel Durán,** *Valle-Inclán en 1913-1918 : el gran viraje,* cit., p. 52). Pero en *PK* la crítica de la tradición literaria no se limita al romancero popular, ya que alcanza de lleno a un autor como Espronceda; ver **Juan Montero**. *El subtexto esprocediano de* La pipa de Kif *// España Contemporánea* XI : 1 (1998) 81-90.

un Jano que mira hacia atrás (el radicalismo modernista) y hacia adelante (la ruptura vanguardista). Nada tiene de raro, por ello, que ese híbrido presente similitudes tanto con la inspiración arrabalera y canallesca de un Carrere (asunto digno de estudio), como con el imaginismo ultraísta.[63] El sesgo gro-

[63] Las relaciones de Valle con el ultraísmo son complejas. Los propios contemporáneos no sabían muy bien qué pensar, como testimonia el poema "Tertulia" de Francisco Vighi, publicado en un núm. de *Grecia* de 1920: "Discusión sin fin / sobre si es ultraísta Valle-Inclán / que si patatín / que si patatán"; en **Germán Gullón.** *Poesía de la vanguardia española (Antología).* Madrid : Taurus, 1981, p. 188. Otros ecos curiosos anota **Dru Dougherty.** *Un Valle-Inclán olvidado : entrevistas y conferencias.* Madrid : Fundamentos, 1982, p. 49, n. 62 y 98, n. 119. El propio Guillermo de Torre tiene sus dudas. En la primera edición de *Literaturas europeas de vanguardia.* Madrid : R. Caro Raggio, 1925, p. 41 sólo veía en *PK* un intento de rejuvenecimiento por la vía del humorismo. Posteriormente encontraría en *PK* ecos del ultraísmo, como puede verse en el capítulo "Ultraísmo" de la *Historia de las Literaturas de Vanguardia.* Madrid : Guadarrama 1965; en *Claves de Valle-Inclán // Ínsula* 236-237 (1966) 3 y en *La difícil universalidad española.* Madrid : Gredos, 1965, p. 134-135. La actitud de Valle-Inclán es ambigua: manda un poema a *Grecia* ("Estética de la mujer de color"), pero pone en boca de Max Estrella aquello de "Los ultraístas son unos farsantes". **Luces de Bohemia** (ed. cit., p. 132). Coincido con Javier Serrano Alonso *(op. cit.*, p. 415) en considerar que "Estética de la mujer de color" tiene mucho de mofa hacia los presupuestos ultraístas. ¿Mordieron el anzuelo en *Grecia*? No es seguro. He aquí la nota de saludo que salió en la sección "Panorama ultraísta" del mismo número en que se publicó el poema: "El mágico príncipe de la lírica novecentista, el sutil hechizado Ramón del Valle-Inclán, espontáneamente y sin requerimiento ninguno, avalora hoy las columnas de GRECIA con la publicación de su poema ultraísta 'Estética de la mujer de color'. Aunque un poco rezagado y tardío Valle-Inclán ha sido siempre simpatizante y uno de los pocos espíritus que nos han comprendido y que han tenido para nuestro apostolado palabras alentadoras y una sonrisa amable. Los ultraístas, persuadidos de la importancia y trascendencia que para nuestra causa, simboliza el gesto del señor de Caramiñal, colaborando con nosotros, iconoclastas y rebeldes, le reconoceremos siempre como a un contemporáneo y magnífico poeta del ultra". (*Grecia* 47 (agosto 1920) p. 16; (agradezco este dato olvidado —en 1988— a mi amigo José Mª Barrera). Independientemente de las relaciones con el ultraísmo, el humorismo de *PK* conecta con el de otros poema-

tesco y crítico —que es lo más genuinamente valleinclanesco del libro— ha servido, por su parte, para adscribirlo al expresionismo, tesis que ha sido defendida por Emilio González López, Gisbert Kaal y José Servera Baño. Este planteamiento tiene la ventaja de complementarse con el de aquellos investigadores que ven en el esperpento un capítulo del expresionismo europeo, pero necesita apoyarse en una indagación que delimite y organice las diversas tendencias hacia el expresionismo que pudieron darse en la poesía española que va de la superación del modernismo a las vanguardias.[64]

"Rosa del sanatorio", clave XVIII y última de *PK*, es el único soneto del libro y un poema representativo del referido hibridismo estético.[65] Aquí me interesa referirme a él en su condición de epílogo tanto de *PK* como de *CL*. El poema evoca, al parecer, una sala de operaciones. Bajo los efectos anestésicos del cloroformo, el poeta percibe "la luz de acuario de un jardín moderno"; al tiempo que su mente se adentra en un mundo de pesadilla ("alarido interno", "caos febril de la modorra"). Por debajo de su aparato de modernidad, el soneto recrea un conocido mito clásico, el de Caronte, lo que

rios del momento, como *Umbrales* (1918) y *Signario* (1923) de Antonio Espina o *Imagen* (1922) de Gerardo Diego (vid. **Max Aub.** *Poesía española contemporánea*. México : Era, 1969, p. 79). Igualmente convendría tomar en cuenta el posible influjo del hai-ku sobre *PK* (ver **Enma S. Speratti-Piñero.** *De* "Sonata de otoño" *al esperpento*. Londres : Tamesis Books, 1968, p. 50).

[64] Jorge Urrutia encuentra similitudes entre *El esfuerzo* (1917) de Mauricio Bacarisse y *PK*, y las explica por una tendencia común hacia el expresionismo en ambos poetas (vid. **M. Bacarisse.** *Memoria poética (1895-1931)* / ed. Jorge Urrutia. Sevilla : Dendrónoma, 1981, p. V). Ahí mismo queda apuntado el papel que pudo desempeñar hacia 1920 Jorge L. Borges como mediador entre el expresionismo alemán y los poetas españoles. Sobre las relaciones entre esperpento y el expresionismo remito a **Ángel Loureiro.** *A vueltas con el esperpento. Estelas. Laberintos. Nuevas sendas*, cit., p. 215 ss.; y **Carlos Jerez Farrán.** *El expresionismo en Valle-Inclán : una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Sada (A Coruña) : Ediciós do Castro, 1989.

[65] José Servera Baño ha dedicado al poema un detallado análisis, *Un hipotético soneto surrealista de Valle-Inclán* // *Caligrama* I (1984) 53-64.

vuelve a poner en evidencia la proximidad con la *otra ribera* de la experiencia poética que representa *PK*:

> Pasa mis nervios, con gozoso frío,
> el arco de lunático violín;
> de un sí bemol el transparente pío
>
> tiembla en la luz acuaria del jardín,
> y va mi barca por el ancho río
> que separa un confín de otro confín.[66]

Mediante una implícita fusión mítica, el poeta se ve a sí mismo como un Caronte bogando entre dos aguas, en un viaje que lo mismo puede ser de ida hacia el mundo de los muertos como de retorno al de los vivos. Con esa ambivalencia (que también vale para el simbolismo de las aguas) Valle parece aludir a la compleja naturaleza de su experiencia de renovación estética, vivida como muerte iniciática o descenso, mediante la droga, a los infiernos de la Historia. El poeta asume ese careo mortal con el Tiempo como un sacrificio, identificándose emblemáticamente con el pelícano elegido para la portada de *PK* en 1919. Esta ave, tan diferente de la que cantaba en *AL*, hermana acaso del albatros baudelairiano y répica del ensimismado cisne modernista, es portadora de un simbolismo de connotaciones religiosas y estéticas: el poeta vive, sufre en sus propias carnes la experiencia de la modernidad con objeto de revelar a todos los desastres de la época. Un cliclo estético se cierra y se abre otro: el esperpento.

CONCLUSIÓN

Los tres libros reunidos en *CL* tienen una preocupación común, la temporalidad. Cada uno de ellos da una respuesta

[66] *CL*, 207. Antonio Machado recordaba quizá "Rosa de sanatorio" cuando dedicó a Valle el soneto de *Nuevas Canciones* (1924) que principia. "Yo era en mis sueños, Don Ramón, viajero / del áspero camino, y tú, Caronte / de ojos de llama, el fúnebre barquero / de las revueltas aguas de Aqueronte."

diferente a esa inquietud, lo que se traduce en cada caso por la adopción, en el marco de un planteamiento estético específico, de una particular estructura compositiva.

El primer libro, *AL*, se caracteriza por su tono evocativo, lo que supone una implícita fe en la capacidad de la memoria para recuperar lo vivido. Esa fe hace del poeta un peregrino que encamina sus pasos hacia los orígenes, a la tierra natal, a la infancia. La estrategia del retorno permite el reencuentro con el paraíso perdido y, en definitiva, la anulación de las leyes de la temporalidad. Este planteamiento de la temporalidad da lugar a una composición perfectamente trabada y cerrada, a modo de retablo o devocionario. Cada poema cumple una función definida previamente por un sistema que ordena y distribuye los elementos sin dejar huecos. En el centro del libro, como almendra mística, hay tres poemas que hablan de un éxtasis que duró trescientos años. En su entorno se sitúan los restantes poemas, relacionados entre sí por una norma de armonía entre contrarios. La beatitud del éxtasis trasciende, pues, al conjunto. Semejante fe en la unidad del mundo más alla de sus apariencias diversas y contradictorias se concibe y se expresa por medio de una estética de carácter simbolista —lo que no quiere decir que a todos los poemas del libro convenga por igual esa denominación. El mundo rural galaico, poetizado desde una perspectiva primitivista y prerrafaelita, es el escenario elegido para la comunión del alma personal con la armonía de la Creación.

EP, segundo libro de *CL*, se centra en la experiencia de la dispersión crono-espacial del vivir. La memoria sólo puede ya reconstruir las huellas fragmentarias del extravío y procura darles un sentido que sirva de fundamentación a una vida nueva. Esa posibilidad se alcanza tras un desprendimiento ascético del mundo que implica la renuncia a la experiencia de la unidad sagrada y a los medios de acceder a ella (Logos y Eros). Se derrumba así la fe del poeta finisecular en la ilimitada capacidad de la poesía como vía de

penetración en el misterio del mundo y de iluminación interior. En este sentido, cabe ver en el misterio del mundo y de iluminación interior. En este sentido, cabe ver en el libro la trayectoria ideal de una figura prototípica: la del héroe modernista. La composición del libro se entiende como un intento de organizar los fragmentos dispersos de una experiencia en una trayectoria coherente. El propio planteamiento estético de la obra se contagia de ese voluntarismo precario: *EP* quiere a la vez ser y no ser un libro modernista, pretende tanto homenajear (póstumamente) el movimiento como distanciarse de él, por la vía paradójica en muchos casos de la exageración deformadora de sus rasgos.

El tercer libro, *PK*, supone el intento de encontrar una nueva y arriesgada vía hacia la visión totalizadora del mundo, la *visión astral*, inducida por el cáñamo índico y liberada de limitaciones cronológicas y espaciales. El intento acaba, sin embargo, en una recaída inevitable en la dispersión y el fragmentarismo. Es verdad que los instantes parecen eternizarse y ganar entidad autónoma, pero la discontinuidad esencial de la experiencia persiste y se agrava incluso. El libro se constituye, por ello, como una serie inorgánica sin principio de articulación u ordenación totalizadora. La única marca estructural es la que señala el principio y el final (que no es un cierre ni una conclusión) de la visión alucinada. Esta exige un nuevo planteamiento estético, basado en la plasmación instantánea, visual y pictórica, de los objetos, gestos y movimientos; para ello el poeta recurre a imágenes tan distanciadas del que las ve como distantes entre sí. El cultivo sistemático de la imagen (más descriptiva que metafórica), la degradación humorística e irónica de temas y formas modernistas, la incorporación a la poesía de materiales *prosaicos* o procedentes de formas paraliterarias, son en el libro otros tantos medios de superar el modernismo. La nueva dirección estética de Valle-Inclán conecta de alguna manera con las vanguardias artísticas y en particular con el expresionismo, por el común recurso a lo grotesco como medio de

expresar la inquietud existencial y la crítica de la sociedad contemporánea. *PK* supone, en definitiva, la culminación de un proceso de asimilación de la modernidad estética por parte de Valle-Inclán.[67]

Además de los expuestos, hay en *CL* otros factores que refuerzan su diseño unitario. Uno de ellos es el recurso a un sistema simbólico de composición numérica, cuyo prestigio llega hasta Valle-Inclán desde el ambito del ocultismo, al que fue tan aficionado.[68] En el volumen están recogidos un total de 66 poemas, distribuidos así:

1 + 14 + 33 + 18

Se ve, por tanto, que el libro está formado por dos bloques de 33 poemas cada uno. El 33 y el 66 son dos números cargados de significación simbólica. El primero por su asociación con los años de vida de Cristo. El segundo, por su asociación con la Bestia apocalíptica. La tensión entre ambos números alude al combate entre el Bien y el Mal, la Eternidad y el Tiempo.

La división tripartita de *CL* también obedece al prestigio de la composición numérica. Puede que haya en la obra la intención de establecer una trayectoria similar, aunque

[67] El objetivo de "Establecer una imagen de Valle-Inclán en evolución, pero no en discondia consigo mismo". (**Margarita Santos Zas.** *Estéticas de Valle-Inclán : balance crítico // Ínsula* 531 (marzo 1991) 10), es inseparable de la consideración del modernismo en el marco de un concepto más amplio de modernidad artística, "... entendiendo estos términos no como contradictorios, pero tampoco estrictamente sinónimos, es decir, tomando el primero como la manifestación inicial en las letras españolas del espíritu moderno" (**Luis Iglesias Feijoo,** *art. cit.*, p. 42). Cf., en una perspectiva comparable, **José-Carlos Mainer.** *Valle-Inclán y el fin de siglo : los compromisos del hijo pródigo,* cit.

[68] El recurso a la composición numérica no es extraño en Valle-Inclán. El ejemplo más espectacular lo ofrece *Tirano Banderas,* como demostró **Oldric Belic.** *Análisis estructural de textos hispánicos.* Madrid : Prensa española, 1977, p. 189-211.

inversa a la que Dante diseñó en la *Divina Comedia* —se sabe que Valle-Inclán parodió el esquema de los círculos dantescos en *Luces de bohemia*.[69] De esta manera, *AL* vale por el Paraíso reencontrado, *EP* por la expiación del Purgatorio y *PK* por el Infierno entrevisto desde los paraísos artificiales.

JUAN MONTERO
Universidad de Sevilla

[69] Vid. **Leda Schiavo.** *La parodia de Dante en* Luces de bohemia // *Filología* XIV (1970) 181-184. Las alusiones dantescas no faltan en *CL* "Rosaleda", clave II de *EP*, arranca significativamente: "Cuando iba por la selva nocturna, sin destino, / escuché una esperanza cantar sobre el camino...". El amor adolescente cuyo recuerdo abre el camino a la vida nueva se recrea en imágenes de gusto stilnovista: "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." (*EP*, clave XXVII, vv. 21-24; *atea* es verbo: 'alumbra, aviva'). Y todavía en *PK*: "Niña Primavera, dueña de los linos / celestes, Princesa Corazón de Abril, / peregrina siempre sobre mis caminos / mundanos. Tú eres mi *spirto gentil*". (Clave I, vv. 21-24).