

Análisis de la poesía de don Ramón María del Valle-Inclán

Mikel Bengoetxea Zabalza

Grado de Hispánicas

2015/2016

Juan José Lanz Rivera

Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

Índice

1.Introducción a la poética de Valle-Inclán.....	pp.4-6
2.El “quietismo” a la luz de <i>La lámpara maravillosa</i>	pp.6-10
3. Análisis de <i>Aromas de leyenda</i>	pp.10-15
4.Análisis de <i>El pasajero</i>	pp.15-20
5.Análisis de <i>La pipa de kif</i>	pp.20-25
6.Conclusión.....	p.26

Resumen

En el presente trabajo se van a estudiar los aspectos más significativos de la poesía de don Ramón María del Valle-Inclán. Se comenzará el análisis con una introducción a la evolución poética de Valle-Inclán, la cual se sustenta en tres etapas diferentes atendiendo a las tres colecciones de poemas que se recogen en el tomo de *Claves Líricas* (1930): *Aromas de leyenda* (1907), *El pasajero* (1920) y *La pipa de Kif* (1919), de los cuales el primero está apegado a la corriente modernista, el segundo a una poesía gnóstica -más autobiográfica y que camina hacia un estilo más personal- y en tercer lugar encontramos una poesía expresionista percibida desde el prisma de lo grotesco, aunque en estos dos últimos poemarios no se eliminan del todo las huellas modernistas. También se podrá apreciar como esta evolución de Valle-Inclán no solo es literaria, sino también ideológica. A continuación, se explicará la importancia del “quietismo” en las tres obras poéticas, entre las que destaca la influencia del “quietismo” en *El pasajero*. Para ello, se aludirá al tratado de estética de Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa* que supone la teorización de su poética que posteriormente Valle-Inclán llevará a la práctica en sus poemas. Asimismo, se podrá ver el gran número de influencias que recibe *La lámpara maravillosa* de las corrientes ocultistas finiseculares y cómo afecta todo ello en la elaboración de sus poemas. Posteriormente, se atenderán los aspectos más relevantes de cada uno de los poemarios según su ordenación en el tomo *Claves líricas*, ya que se quiere respetar la voluntad del autor gallego. Por tanto, se analizarán los diversos aspectos que confieren singularidad a sus colecciones de poemas: estructuras temáticas, métrica, simbología, personajes, entre otras características. Para finalizar, se establecerá una conclusión que englobe las particularidades fundamentales para la configuración de la poesía de Valle-Inclán.

Introducción

Este trabajo pretende describir la evolución poética de la poesía de don Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Se han analizado los tres poemarios *Aromas de leyenda*, *El pasajero* y *La pipa de kif* con el objetivo de demostrar que la poesía de Valle-Inclán no está anclada en un único movimiento estético, ya que recibe un gran número de influencias que la van nutriendo como se explicará a continuación.

La poesía de Ramón del Valle-Inclán tuvo una evolución paralela a los otros dos géneros que practicó: la novela y el teatro. Sin embargo, la producción de su poesía fue menor, pero no por eso menos valiosa. Es más, José Agustín Goytisolo recalca que “Valle-Inclán fue un poeta siempre, un poeta en toda la extensión de la palabras, un poeta en sus novelas, en sus narraciones, en sus ensayos y crónicas, en su teatro. Pero también fue un poeta muy valioso en su obra en verso” (Goytisolo: 8). Felipe Blas Pedraza y Milagros Rodríguez dividen la evolución poética de Valle-Inclán en tres etapas: los primeros poemas del poeta pontevedrés están apegados al primitivismo modernista; para después pasar a una etapa donde predomina una poesía gnóstica, y culminará con poemas que terminen desembocando en un tipo de poesía más “funambulesca, distorsionada, grotesca, pareja al mundo del esperpento” (Pedraza y Rodríguez, 2015: 680). Cada uno de estos tres periodos se vincula con los tres libros que integran su poesía y que se recogen en un tomo titulado *Claves Líricas* (1930)- compuesto por sesenta y cinco poemas-.

No obstante, según Francisco Morales Lomas existen poemas que no se incorporaron a dicha colección por voluntad del poeta gallego: algunas piezas poéticas que escribió desde 1888 hasta 1930, poemas como *Réquiem* (1932) y otros publicados entre 1930 y 1936. Todo ello refleja una constante renovación y autocensura que principalmente se produce por su repetida insatisfacción y por su interés por depurar su poesía, al igual que lo hicieron poetas como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado (Morales Lomas, 2005: 21) .

Como bien indica José Carlos Mainer, *Claves Líricas* aparece como subtítulo del libro de poemas de *El Pasajero*, que finalmente termina dando nombre al libro que reúne todos sus poemas. Valle-Inclán elige la palabra *clave* con mucha intención, ya que representa la imagen de algo superior (Mainer, 2010: 403). Asimismo, la palabra *clave*

tiene resonancias gnósticas, por lo que encierra un saber oculto. Esto nos remite a las *Claves de Salomón* de las que leemos lo siguiente:

Salomón, rey de Israel, supuesto autor del libro [*Las clavículas de Salomón*], dejaba así pues, como legado una serie de conocimientos mágicos a su hijo Roboam, rey de Judá, posiblemente hacia el año 930 a.C., año de su fallecimiento. Verdaderamente, aunque el contenido de tal legado era sólo una parte de toda su sabiduría, este saber resultaba ser uno de sus más preciados tesoros [...] le habría las puertas a otras realidades y arcanos poderes (Fernando Figueroa, 2005: 99).

El primero de los libros en publicarse fue *Aromas de Leyenda* (1907)- catorce poemas-, al que le sucedieron *El pasajero* (1920)- treinta y tres poemas- y *La pipa de kif* (1919)- dieciocho poemas-. No obstante, en el volumen de *Claves Líricas*, Valle-Inclán decidió, debido a su estética, emplazarlo como punto intermedio entre los otros dos libros. Esto se debe, en palabras de Blas Sánchez, a que Valle percibe una mayor afinidad entre *Aromas de Leyenda* y *El pasajero* respecto a la *Pipa de Kif*, lo que supone una transformación de una perspectiva modernista hacia formas más expresionistas, aunque eso no significa que se eliminen del todo las influencias anteriores (Sánchez Dueñas, 2007: 73).

J.A.Goytisolo, por su parte, nos recuerda que *El pasajero* (publicado trece años más tarde que *Aromas de leyenda*) se escribe mucho antes de que apareciera en público. En él Valle-Inclán, siguiendo los pasos de su primer libro de poemas, prosigue “su amor por los tiempos adornados por la estética modernista”. En este segundo libro, ya queda patente el conflicto entre una poética heredada y la persecución de nuevas formas poéticas, lo que empezará a reflejar la evolución de su obra poética hacia un estilo más personal. “[...] por pura actitud estética el Valle-Inclán monárquico, católico y tradicionalista, evolucionará hasta un republicanismo socializante y anárquico que no iba a abandonar hasta su muerte” (Goytisolo: 6). Por su parte, Yolanda Lorente y María Dolores García respaldan esta idea: “Esta evolución literaria se produce de la mano de la evolución ideológica de Valle-Inclán: se cansa de rastrear el mundo ideal en la cotidianidad y comienza a observar y a preocuparse por la vida social, por lo que le rodea realmente, y esta preocupación desemboca en el esperpento” (Lorente y García, 2010: 196).

En *Aromas de Leyenda*, es clara la influencia modernista, sobre todo como resalta J.A.Goytisolo de su amigo Rubén Darío. Valle, con el objetivo de trazar las tradiciones y leyendas gallegas se sirve de la musicalidad modernista. En los poemas hay constantes referencias a “santos, penitentes, ermitaños, labriegos, costumbres aldeanas, milagros, apariciones...”. El libro se tiñe de pasajes llenos de religiosidad, misterios, rituales, fantasía, todo ello para honrar sus raíces, su añorada Galicia (Goytisolo: 2). Esta idea la comparte Morales Lomas cuando afirma que Valle “muestra en *Aromas de Leyenda* una de las mayores aventuras geográficas por los caminos, los olores, las historias orales, los remansos, los montes y los ríos de su Galicia natal” (Morales Lomas, 2005: 30). Más aún, en *El Pasajero*, encontramos, en menor medida, ese amor por los tiempos pasados cantados por una estética modernista. En *El pasajero* ya empieza a labrarse un estilo propio frente a la estética heredada, ya que supone un libro mucho más personal y reflexivo en el que es difícil separar sus verdaderas experiencias de la ficción. Sin embargo, en *La Pipa de Kif* esta influencia modernista se reduce a una cierta sonoridad y a un léxico, que mayoritariamente son relegados a un segundo plano por un Valle-Inclán que ha labrado un estilo particular, más personal. En este último libro de poemas, el escritor opta por reflejar la realidad desde una perspectiva degradante y caricaturesca, que a partir de estos poemas, alumbrará su tan conocido “esperpento” que explicará en una entrevista que le hizo Gregorio Martínez Sierra en ABC. En esta entrevista, Valle-Inclán explica que hay tres maneras de ver el mundo:

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía [...] Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los “esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el nombre de “esperpentos” (Martínez Sierra, 1928: 3).

La poesía de Valle-Inclán a la luz de *La lámpara maravillosa*

La lámpara maravillosa publicada en 1916 representa el tratado de estética de Valle-Inclán. Influido por las corrientes filosóficas finiseculares, y sobre todo por el Misticismo, el escritor proclama dos maneras de conocer: la Contemplación y la

Meditación.

La meditación es aquel enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad [...] La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo, privada del discurso y en divina tiniebla... la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo (Valle-Inclán, 2011: 67).

Como podemos apreciar Valle-Inclán pone en el centro del universo la Belleza: “la lámpara que se enciende para conocerla es la misma que se enciende para conocer a Dios: La Contemplación” (Valle-Inclán, 2011: 68). En esta estética tiene importancia capital *el quietismo* que supone la percepción de la eternidad del instante, el cual es el medio que Valle-Inclán considera esencial para alcanzar la Belleza, y por consiguiente el Arte. En palabras del propio autor “Sólo buscando la suprema inmovilidad de las cosas puede leerse en ellas el enigma bello de su eternidad” (Valle-Inclán, 2011: 142). Rosa Gálvez sostiene que este quietismo estético es apreciable en las tres colecciones de poemas del escritor pontevedrés, pero sobre todo *El Pasajero* es el fiel reflejo del interés de Valle-Inclán por las ciencias ocultas, que tuvieron su auge a finales del siglo XIX y principios del XX en Europa. Este movimiento teosófico-ocultista tiene como principio común el rechazo a todo tipo de materialismo promovido por el Positivismo de la época (Gálvez, 2001).

En *El Pasajero* hay una constante búsqueda de un saber extático que se consigue por medio de la renuncia y el amor hacia todo lo creado que lleva al individuo a una visión quietista, digna de Dios y desligada de la corrosión del tiempo. Esta búsqueda extática representa el camino de la iniciación teosófica, que se culmina cuando el iniciado logra vencer la sucesión cronológica del tiempo y sumirse en la realidad esencial, la del Logos, que es el principio divino único. Además, el Logos es simbolizado por la circunferencia y su centro, por ello en las “claves” construidas en torno a una iniciación para conseguir una visión extática y abarcadora de la realidad, encontramos, en la mayoría, una “rosa” cargada de simbología. Será la “Rosaleda” de la clave II en la que se adentra el personaje poético, la que nutrirá los poemas con más rosas simbólicas hasta llegar a los últimos poemas como “Rosa deshojada” (Clave XXXII) y “Karma” (Clave XXXIII). Por tanto, podemos percibir que los títulos de este poemario reflejan un proceso de iniciación desde un prisma quietista. Este proceso iniciativo está a punto de perfeccionarse cuando “la

rosa”, en la Clave XXXII, alcanza su centro. Esta visión quietista se conformaría en la Clave XXXIII “Karma”, ya que según la Teosofía la idea de Karma supone las consecuencias que debemos pagar por nuestros actos en repetidas reencarnaciones, pero esta no rechaza la idea de quietud. Sobre el “Karma” Mabel Collins dice lo siguiente:

El que quiera librarse de los lazos del Karma, tiene que elevar su individualidad desde la sombra a la luz; tiene que elevar tanto su existencia, que estos hilos no se pongan en contacto con las materias que manchan, ni puedan tampoco ser cogidos hasta el punto de desgarrarse. Se eleva sencillamente por encima de la región en que el Karma opera (Collins, 1985: 36).

Por último, de acuerdo con la Teosofía, al terminar este ciclo de renacimientos y estar en unión con el Todo y alcanzar la total perfección del Ser, el espíritu, desligado de la corrosión del tiempo y de los obstáculos de la materia, llega a un estado de Liberación y vuelve a su punto de inicio, en comunión con el Logos

Por su parte, Luisa Capecchi aprecia un cierto vínculo de *Aromas de Leyenda* y *La Pipa de Kif* con el quietismo estético, pero en menor medida (Capecchi, 1986: 5). Para empezar, debemos señalar que Virginia Garlitz propone un gran número de influencias de las que se alimentó Valle-Inclán para elaborar su tratado de estética. Entre todas ellas destaca la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos (Garlitz, 2007: 72). En consonancia con este libro proclama las dos formas de “conocer” antes mencionadas: la Meditación y la Contemplación. Lo primero que se debe hacer para emprender el camino de esa Contemplación es humillarse o hacerse necio. Además, al final del capítulo “el quietismo estético” de su libro *La Lámpara Maravillosa* recalca que “para que el recuerdo sea quietud y visión interior, olvidemos por donde nos llega, como cuando la nave llega al puerto olvida el oficio de vela y del remo, que amaba decir Miguel de Molinos” (Valle-Inclán, 2011: 149). Sin embargo, Morales Lomas manifiesta que existen divergencias entre Valle y Miguel de Molinos respecto al concepto “Contemplación”, ya que para Molinos supone “conocer la verdad” y para Valle “la manera absoluta de conocer” que nos lleva a conocer la belleza (Morales Lomas, 2005: 174-175).

Capecchi explica cómo se manifiesta este quietismo en ambas obras. En *Aromas de Leyenda*, Valle decide quebrar las barreras fenoménicas del tiempo y del espacio, con el

fin de lograr una unidad más perfecta. Para ello, persigue un lenguaje sencillo en cuanto a contenido y a ritmo, y mediante ello nos presenta la vida de un ermitaño que alcanza la tan ansiada eternidad al escuchar el canto de un pájaro. Valle-Inclán propone que esa percepción del instante se consigue a través del milagro divino, y que a su vez es un modo de hacer poesía (Capecchi, 1986: 5). Esta anulación temporal, en palabras de Sánchez Moreiras, es el tema principal de *Aromas de Leyenda*, que posteriormente será teorizado en *La Lámpara Maravillosa*. Además, en ambos libros se identifica a Satán con las horas, y este simboliza el progreso del tiempo y el mal de la vida oponiéndose a la Divinidad que es la luz eterna de la vida:

Esta voluntad de anulación temporal se manifiesta en el intento del poeta por recuperar su pasado, que, en realidad son dos: la infancia del narrador y la Edad Media, localizados en un mismo espacio: el mundo rural gallego. El mundo de la infancia, de la Edad Media y del campesinado gallego se equiparan y, juntos, van a conformar las coordenadas espacio-temporales del poemario (Sánchez Moreiras, 2005: 235-36).

Según Capecchi en *La Pipa de Kif* este quietismo entra en su clímax y se funde en la abstracción, ya que se abandona el “primitivismo franciscano” de *Aromas de Leyenda* y se pone interés en un lenguaje que abarca todos los registros lingüísticos dando a los poemas fuertes pinceladas de realidad.

En *Aromas de Leyenda* asistimos a la construcción de una vidriera gótica, ahora estamos frente a figuraciones contorsionadas, humanas y bestiales, fuertemente caracterizadas, que se vuelven eternas por sí mismas. Es la palabra que se inmoviliza; es la palabra que, según las pautas de *La Lámpara Maravillosa*, se mueve por sí sola, en una atmósfera creada no con premisas, sino con un número creciente de sustantivos, con un ritmo de arte mayor, en el cual se funden el gótico de Juan de Mena y las más insólitas recuperaciones de la lengua picaresca. En *La Pipa de Kif* encontramos una cerrada yuxtaposición de núcleos intransitables, de empujes, colores de ritmo jocoso; tenemos la impresión de penetrar un mundo de soledades, definidas con violentos cromatismos que traducen el interés por el color (Capecchi, 1986: 5)

En ambas obras, Valle-Inclán pretende lograr el éxtasis contemplativo: en *Aromas de Leyenda* en el contenido y en *La Pipa de Kif* en la forma. En el primero, se centra en el

primitivismo popular, con “implicaciones de espíritus y formas animísticas” reflejadas en el mundo rural. En el segundo libro, en cambio, Valle viaja hasta el Barroco con el objetivo de bucear en elementos sinestésicos y abstractos. Por tanto, se sirve de la metáfora en toda su extensión, con lo que consigue una estilización violenta que, posteriormente, perseguirán los poetas venideros (Capecchi, 1986: 5).

Este quietismo estético, siguiendo con la opinión de Capecchi, continúa la línea del antipositivismo de la época, afirmando la existencia de enigmas metafísicos y espirituales. Por ello, el autor gallego introduce en su poesía dos temas que cuestionan el positivismo: las leyendas gallegas de *Aromas de Leyenda* y el mundo oriental visto desde el prisma de *La Pipa de Kif*. En las dos colecciones se sumerge en un espiritualismo para encontrar el quietismo, tanto en la naturaleza como una esencia más humana en los misterios. Esta búsqueda podría ser parte del modernismo español, porque ambas poéticas tienen la finalidad de elaborar un mundo de fantasía, y por consiguiente se acude a mundos idílicos del pasado y a crear paisajes exóticos como son el Oriente (*La pipa de kif*) y las provincias de la península (*Aromas de Leyenda*). Es más, ello se plasma en *Aromas de Leyenda* emprendiendo el camino de la Contemplación ante una realidad inalterada (Galicia) y en *La Pipa de Kif* con “la intervención deformante del espíritu sobre la materia.” Todo ello es fiel reflejo de la modernidad de la poesía de Valle-Inclán. Podemos considerar que en estas dos colecciones el modernismo está latente, ya que el viaje del espíritu se proyecta en su visión nostálgica de la patria y en la nueva realidad degradada que nos ofrece inserta en formas genuinas que abrirán la vereda a su tan conocido esperpento. De ahí que la visión místico-contemplativa y trágico-grotesca sean la manifestación del espíritu sobre la materia (Capecchi, 1986: 6).

Análisis de *Aromas de Leyenda* (1907)

Se trata de una obra que se ambienta en el mundo rural gallego y en la que los sucesos están apegados a cánones irracionales, mágicos y primitivos propios del modernismo. Se honran estampas populares y campestres, lejos siempre de la modernidad burguesa.

Se compone de catorce poemas que se pretitulan “Clave” y llevan un número

romano atendiendo al orden en el que aparecen. Debajo de este antetítulo encontramos el título del poema que nos describe el contenido. La mayoría de los poemas, a excepción de las Claves I, VII y IX, se cierran con unos versos en gallego que aparentemente no tiene ligazón con el poema. En estas evocaciones finales -vinculadas con la lírica arcaica gallego-portuguesa- es constante la presencia del pájaro que mediante su canto revela la eternidad al eremita protagonista de *Aromas de Leyenda*.

Si atendemos a la composición de la obra hay un claro guiño a su obra *La Lámpara Maravillosa*, ya que desde un punto de vista temporal hay una búsqueda de esa circularidad tan añorada en su tratado de estética. Esto se plasma en los poemas, que representan el transcurso del día, desde el nacimiento del sol hasta su ocaso: La Clave I; “Cuando deshoja el sol la rosa de sus oros” y la Clave IV; “Húmeda de rocío despierta la campana”; simboliza el amanecer. La Clave VI revela el paso del día; “Flor de la tarde” y la Clave VIII refrenda esa idea; “El alma de la tarde se deshoja en el viento”. La Clave XII, por su parte, ya en el título “Sol de la tarde” muestra el anochecer, la huida del sol. Para culminar ese círculo vital, en la Clave XIV, vuelve la aurora “Se hizo luz en la senda”, que ciega al ermitaño con su eternidad “Y volví a quedar ciego / ¡Ciego de luz de aurora”¹. Morales Lomas sostiene que “ese movimiento espacio-temporal es, pues uno de los efectos inmediatos de ese viaje que constituye *Aromas de Leyenda*. Viaje que nos introduce de lleno en un ambiente arcaico, poblado de hidalgos y desarrapados, esos personajes tan queridos para su compatriota Emilia Pardo Bazán” (Morales Lomas, 2005: 27).

Miriam Sánchez Moreiras, por su parte, nos recuerda que los poemas en *Aromas de Leyenda* funcionan como cuadros de ambiente, lo que acerca la poesía a la pintura, ya que Valle se nutre de las representaciones pictóricas prerrafaelitas² (Sánchez Moreiras, 2005: 433) . Así, el poemario se distribuiría en tres partes -dejando de lado la primera clave “Ave” que funciona como proemio-:

1- Las primeros cuadros de ambiente: “Milagro de la mañana”, “Los pobres de Dios”, “Geórgica”, “No digas de dolor” y “Flor de la tarde”.

¹ Todos los ejemplos de *Aromas de Leyenda* están sacados de Valle-Inclán, Ramón. (2002), *Obra completa*, Espasa, tomo II, Madrid. pp. 1211-28.

² Sánchez Moreiras remarca que el afán por captar el primitivismo y el medievalismo -característica particular de los prerrafaelitas- no se restringe solo a su influencia rubendariniana.

2- La leyenda dividida en cuatro estampas: “Prosa de dos ermitaños”, “Ave Serafín”, “Estela del prodigio” y “Página misal”.

3- Cuadros de ambientes del final: “Lirio franciscano”, “Sol de la tarde”, “Son de muñeira” y “En el camino”.

Por último, según Ángel Martínez, estos cuadros de ambiente -los que preceden y suceden a los cuatro poemas de la leyenda- no son meras descripciones ambientales del mundo rural gallego, porque esconden una gran simbología que se manifiesta de dos maneras: la *caravana de pobres* y el *eremita* (Martínez, 1986: 433 *apud* Sánchez Moreiras, 2005: 433).

Si analizamos la métrica de los poemas nos damos cuenta de la verdadera riqueza que entrañan, ya que combina versos alejandrinos (Claves I, IV y XII), heptasílabos (Claves II, V y XI), eneasílabos (Claves III, VII y IX), dodecasílabos (Claves VI y X), pero también podemos encontrar versificación polimétrica en las Claves VIII y XIII. Esta variedad de metros versos se funde en diferentes tipos de estrofas: sextetos (Claves I, IV, VI, VII, IX y X), tercetillos (Claves II y XIV), tercetos (Claves III y XIII) y septetos (Claves V, XI y XII). Por su parte, Dolores Romero resalta la importancia de la métrica que refleja el carácter primitivo de los poemas, ya que se complementan versos alejandrinos que remiten al Mester de Clerecía y al modernismo, versos heptasílabos que nos llevan a la tradición galaico-portuguesa y versos propios del modernismo; los eneasílabos y dodecasílabos (Romero, 1995: 407 *apud* Morales Lomas, 2005: 24). Giovanni Allegra, siguiendo estas evocaciones métricas del pasado, ve una clara influencia del Barroco en la composición de estos poemas, pero sobre todo resalta el influjo de la poesía castellana del Arcipreste, de las cantigas de Alfonso X el Sabio, del Mester de Clerecía y de la tradición galaico-portuguesa. A su vez, las formas sintácticas antiguas, las onomatopeyas y el empleo de parónimos junto con ciertos ritmos y musicalidad de las cantigas profieren la idea de eternidad a los poemas (Allegra, 1991: 14).

No obstante, si tenemos que destacar un poema entre todos los demás sería la Clave VIII. Martínez considera que atendiendo a la métrica podemos observar una estructura simétrica en torno a la octava clave “Ave Serafín”, la cual constituye el eje vertebrador de

Aromas de Leyenda (Martínez, 1992: 442 *apud* Morales Lomas, 2005: 97). Dejando aparte el preludio “ave”, doce poemas presentan dos a dos la misma forma métrica con un número idéntico de estrofas. La construcción rigurosa de la obra pone de relieve un quiasmo centrado en “ave serafín” como ilustra el siguiente esquema: contienen seis estrofas las Claves II, V, XI, XIV, cuatro estrofas las Claves III, IV, VI, X, XII, XIII y diez estrofas las Claves VII y IX, es decir, siguiendo su orden de aparición percibimos una estructura quiasmática: II (6)³-III (4)-IV (4)-V (6), VI (4)-VII (10)-IX (10)-X (4) y XI (6)-XII (4)-XIII (4)-XIV (6). La octava clave tiene una organización estructural y ritmo diferentes a la de los otros poemas. Se compone de ocho estrofas con distintos versos cada uno: (1ª estrofa) sexteto en pareados, (2ª estrofa) ocho versos en pareados, (3ª estrofa) doce versos en pareados, (4ª estrofa) ocho versos en pareados, (5ª estrofa) catorce versos en pareados, (6ª estrofa) ocho versos en pareados, (7ª estrofa) seis versos en pareados y (8ª estrofa) ocho versos en pareados. Según Morales Lomas, en el devenir del poema aparecen palabras como “sol, amor, ruiseñor, oración y comunión” que siguen el camino de la transformación mística (purgación, iluminación y unión o quietismo). Y es que esa comunión con el alma se produce al oír el canto del ruiseñor (Morales Lomas, 2005: 98-99).

El título ya anticipa el desarrollo argumental de los poemas, la experiencia vital de un Valle que se sumerge en su Galicia natal. Romero sostiene que *Aromas de Leyenda* es el testimonio vital que servirá a Valle para teorizar *La lámpara maravillosa* en el que en el capítulo “gnosis” defiende esta idea de que la teoría viene de la experiencia. Además en *Aromas de Leyenda* aparecen personajes que padecen dolor (ciegos, leprosos, mendigos, tullidos, etc) y goce (pájaros, campesinos, etc) (Romero, 1993: 408 *apud* Morales Lomas, 2005: 28). Ello responde a los tres caminos que se mencionan en *La lámpara maravillosa* para llegar a la Belleza eterna: el doloroso, el gozoso y la quietud- el renunciamiento-. Este último, se explica en *La lámpara maravillosa*, y supone el renunciar a toda experiencia previa para alcanzar la quietud espiritual. Por su parte, Sánchez Moreiras nos recuerda que el título, *Aromas de Leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño* es una evocación de los títulos que nos remiten a muchas obras de milagros medievales⁴, por lo que hay un claro vínculo con el Mester de Clerecía, y Gonzalo de Berceo, escritor añorado por los noventayochistas y modernistas (Sánchez Moreiras, 2005: 432). De esta manera, el título nos anticipa un mundo medieval impregnado de santidad y pureza, donde Valle rastrea ese

³ Los números representan el número de estrofas que componen cada clave.

⁴ Este interés por lo medieval y arcaico venía siendo una constante en el prerrafaelismo inglés.

espacio de leyenda -su visión particular del mundo gallego- como atmósfera atemporal. Justamente, la historia del monje que queda cautivado durante trescientos años por el canto de un pájaro es un claro ejemplo de esta dimensión atemporal. Esta atemporalidad se consigue mediante el milagro divino en la que la eternidad se sobrepone al tiempo real de la historia.

Desde el punto de vista del léxico, Sánchez Moreiras nos recuerda que como en el prerrafaelismo, en Valle, los elementos naturales de sus poemas son el reflejo de la divinidad que busca el autor, y es que esta naturaleza desbordada es la verdadera protagonista de su obra. Es más, afirma que “los objetos se nombran o se describen con pocos rasgos, fijos, portadores la mayoría de semas pertenecientes al campo semántico de lo espiritual, en un intento por conseguir el esquematismo expresivo y el arquetipo de naturaleza religiosa” (*Ibid*, pp.441-42). Partiendo de estas palabras, podemos apreciar el arquetipo de emisario transformado en “ave”: “pájaro”, “ruiseñor”, “alondra”, “cotovia” y “paloma”. Todos ellos portan el mensaje divino, son figuras que representan la divinidad. A este respecto, Juan Eduardo Cirlot señala que las aves, al igual que los ángeles simbolizan “el pensamiento”, la imaginación y la rapidez de las relaciones con el espíritu”. Además, se relacionan con el “elemento aire” y la altura, por tanto reflejan espiritualidad (Cirlot: 1992: 91).

Por su lado, Servera al estudiar el léxico de los poemas percibe que el vocabulario del poemario recoge el contraste entre la sociedad rural y la sociedad feudal -como ocurría en muchos cuadros prerrafaelitas- (Servera, 1986: 53 *apud* Morales Lomas, 2005: 32):

- 1- La supremacía de elementos de la tierra, concretamente los que describen una Galicia rural.
- 2- El dominio de elementos rurales frente a los urbanos. Esta idea se amolda a la primera .

Por tanto, a lo largo de los catorce poemas que componen *Aromas de Leyenda* podemos encontrar este tipo de vocabulario: Clave I (“yerba fresca”), Clave V (“casa hidalga”), Clave VII (“peñascal”), Clave VIII (“loba”), Clave IX (“roble”), Clave X (“fuente”) Clave XI (“gusanos”), Clave XII (“aldeanos”), Clave XIII (“pardales”) y Clave XIV (“ave”).

En cuanto a los personajes, Sánchez Moreiras afirma que Valle los trata como pinturas o esculturas, ya que los congela en el paisaje influido por la pintura prerrafaelita, llegando incluso a conferirles un estatismo que los convierte en entes fuera del tiempo. Esto queda patente en el poema “Prosas de dos ermitaños” en el que a San Serenín y San Gundián se petrifican, como si fueran dos esculturas. No obstante, esta quietud que transmiten los personajes no proviene únicamente de dibujarlos como figuras rígidas, sino de erigirlos constantemente con los mismos rasgos. Por consiguiente, los personajes pasan a formar parte de unos mismos modelos: el peregrino, los pastores, la molinera, etc. Con el objetivo de crear estos arquetipos, señala que Valle configura el “sintagma-espejo; esto es, sintagmas casi idénticos que recuerdan las imágenes-espejo” (Sánchez Moreiras, 2005: 438-39). En la clave X son visibles estas estructuras repetitivas: “Del ave celeste, del celeste abril / Del ave que sube la áurea letanía / Del ave que sabe la ardiente plegaria” y “De Nuestra Señora la Virgen María / Áurea cotovía, que Nuestra Señora / La Virgen, al niño le da, cuando llora”. Todo ello está influido por las letanías religiosas.

Para terminar, Sánchez Moreiras contempla un claro simbolismo en los elementos cromáticos. De esta manera, el azul simboliza “la pureza y la espiritualidad”; el cual se plasma en “los amaneceres, momentos de purificación y renacimiento”. Por su parte, Valle concede un papel capital a la luz, porque se ajusta fielmente al modelo prerrafaelita e inunda sus poemas de luminosidad. Por ello, los elementos diurnos como los amaneceres y crepúsculos se convierten en momentos trascendentes. El amanecer simboliza la “resurrección y purificación” como en la clave “Milagro de mañana”. El amanecer también se vincula a la imagen de la virgen y representa el éxito sobre la muerte. Sin embargo, el crepúsculo, simboliza la figura de Dios, por ejemplo, en la Clave XII “Sol de la tarde” y evidencia el momento en que se consigue la eternidad. Del mismo modo, será en el crepúsculo cuando el monje alcance la quietud (el milagro), y por otra, al amanecer “cuando despierte del trance, despertar místico que es, en realidad, el umbral de la vida eterna” (Sánchez Moreiras, 2005: 441).

Análisis de *El Pasajero* (1920)

Este segundo libro de poemas -apegado al esoterismo y al gnosticismo- de la

edición *Claves Líricas* consta de treinta y tres poemas o “Claves” en la edición definitiva de 1930. Los poemas narran el interminable camino de regreso de Valle-Inclán a su infancia, donde el poeta pretende encontrar “la quietud” que le fue arrancada por las ilusiones del mundo, y acto seguido levantar su definitivo hogar. No obstante, cabe recordar que la edición de 1920 se distribuía en cuatro apartados con nueve poemas cada uno: “El pasajero”, “Laureles”, “Tentaciones” y “Talismán”. A este respecto Allegra dirá:

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 ambiciones mundanas (“laureles”) del eros carnal (“tentaciones”), finalmente, gracias a la doctrina gnóstico-molinista a la cual atribuye Virtud salvadora (“talismán”), entra en el camino que le llevará al cumplimiento de su propio karma (Allegra, 1991: 15).

Gálvez asegura que el número de poemas que integran *El Pasajero* (treinta y tres) puede ligarse a esa circularidad simbólica que confieren las “rosas” que acompañan los títulos de las claves (Gálvez, 2001). Según Morales Lomas, Valle-Inclán quiso hacer referencia a la edad de muerte de Cristo, treinta y tres, el mismo número de Claves que integran *El pasajero* (Morales Lomas, 2005: 166). Como hemos dicho, en la colección de 1920, los poemas se agrupan en cuatro secciones compuestas por nueve claves cada una. Valle-Inclán eliminó tres poemas respecto a la primera edición de la obra para conferirle una dimensión cristológica, y esto no hace más que aumentar la naturaleza esotérica de este poemario y unificar el tránsito de la iniciación del personaje poético. A lo largo de los poemas, el uso de la primera persona refrenda la importancia que tiene ese “pasajero”, que a su vez da título la colección de poemas, aunque ello también atañe al lector de la obra. Este se convierte, al igual que el peregrino de *La Lámpara Maravillosa*, en el “iniciado” que guía Valle-Inclán hacia la fuente de la sabiduría eterna, el Logos.

El hecho de modificar los poemas es recurrente en la poesía de Valle-Inclán, ya que, hasta llegar a la versión definitiva de *Claves Líricas* (1930), muchos de ellos fueron publicados años antes en revistas o periódicos. Esto demuestra una clara preocupación del poeta gallego por recoger todas las publicaciones de los poemas para ver la evolución que han tenido hasta su máxima depuración. En *Luces de Bohemia*, Valle ejemplifica esta idea por medio del diálogo entre el Marqués de Bradomín y Rubén Darío (Valle-Inclán, 1987:

198):

- El marqués: ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere usted leérmelos?
- Rubén: Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo.
- El marqués: Querido Rubén, los versos deberían publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de aguafuerte. ¿Pero usted no quiere leérmelos?

Si analizamos la estructura de *El pasajero*, podemos observar, la estrecha relación que tiene esta obra con *La lámpara maravillosa*, ya que como hemos señalado al principio, el poeta tiene como propósito principal alcanzar la visión quietista. Para ello, deberá pasar por los “tres tránsitos”: el “amor doloroso”, el “amor gozoso” y el “amor con renunciamiento y quietud”. De acuerdo con Allegra, las Claves se agrupan en cinco partes atendiendo a los sucesos acaecidos en las mismas (Allegra, 1991: 15).

(a) En la primera parte (Claves I-IV) el poeta, simbolizado por la figura del “pasajero”, abandona el paraíso de *Aromas de Leyenda*, ya que no se siente merecedor de permanecer en ellas y, por tanto expresa su aflicción producido por ese destierro. Este sentimiento de exilio se puede ilustrar mediante palabras o expresiones que completan este primer apartado⁵: “duna ascética” (Clave I), “Écheme al mundo de un salto loco” (Clave III).

(b) De la Clave V a XII, el ermitaño recupera su estado de ensoñación porque vuelve a aparecer en escena el mundo mágico gallego. En esta segunda parte destaca la atmósfera bucólica y popular del ambiente gallego que se puede ejemplificar en los siguientes casos: “El dionisiaco don de los molinos” (Clave V), “Eternos imperios” (Clave IX), “Y en la ardiente selva de un mundo alegórico” (Clave X), etc.

(c) La tercera parte (Claves XIII-XXVI) está dominada por “bellezas lujuriosas, sucesivamente metamorfoseadas, y fantasmas diabólicos”, elementos que esconden la figura del demonio, es decir, el pecado. A este respecto Gálvez dirá: “Valle-Inclán dota a la narración de su pasado de la triada de pecados (mundo, demonio y carne) que, en *La lámpara maravillosa*, suponía una barrera para el conocimiento extático” (Gálvez, 2001).

Estas características se pueden apreciar en los poemas que completan esta penúltima parte:

⁵ Todos los ejemplos están sacados *Obra completa* de Valle-Inclán, pp. 1231-64.

“Con tus trofeos / De mujer” (Clave XIII), “Timbra con tu ardiente alusión carnal” (Clave XIV), “¡Me llamó tu carne, rosa del pecado!”, (Clave XXII), “La casa profané con mi lascivia,” (Clave XXV).

(d) En la cuarta y última parte (claves XXVII-XXXIII) es una constante el tema de la vida malgastada y de la cercanía de la muerte que a su vez se funden con el carácter esotérico de la búsqueda, y por otra parte, refrenda el sentido gnóstico del título; “el pasajero” como exiliado, desterrado. Este pasaje corresponde al tercer tránsito “amor con renunciamento o quietud” que Valle considera fundamental para alcanzar la Belleza eterna y es que el yo poético -al ver que la muerte acecha- se desprende (renunciamento) de toda la experiencia anterior y se aparta del mundo en un retiro contemplativo para lograr su objetivo. Este renunciamento es apreciable en la Clave XXIX “La trae un cuervo”⁶: “Y sin saber de amigo y enemigo / Apartado, vivir devotamente”. Sobre esta Clave XIX M^a Teresa González de Garay opina lo siguiente:

[Hay una] unidad entre muerte-alma-rosa, [una] visión pura que anule el miedo de la muerte transmutándolo en serena belleza espiritual y en renunciamento, elevando al poeta al sosiego permanente y final, porque entonces será el momento de cerrar el arco contemplativo y místico que enlaza ésta con el origen de la vida y con la niñez (González de Garay, 2003).

A continuación, añadiremos unos versos que evidencian el dolor vital que padece el personaje, y veremos cómo la proximidad de la muerte es un rasgo repetitivo en ellos: “Y el hoyo de la muerte a nuestros pies” (Clave XXVIII), “Pide a la muerte posada, Peregrino,” (Clave XXX), (Clave XXXI), “Nocharniegas cruces / Nocharniega vía / Nocharniegas luces / Del último día” (Clave XXXII), etc. En estos últimos poemas, vemos cómo el recorrido del poeta se acerca a su consumación, en que nuestro protagonista ya puede palpar con las manos ese estado de quietud-eternidad⁷: “Y sea labrada de piedra / mi casa, Karma de mi clan / y un día decore la hiedra / sobre el dolmen de Valle-Inclán”. En este último poema, “Karma”, el poeta resume bien ese deseo de sumirse en un retiro espiritual -a los lares de *Aromas de Leyenda*- despojándose de todo lo vivido que le

⁶ Hubo un cambio de título por parte de Valle-Inclán: “Renunciamento” por “La trae un cuervo”. Ello nos remite a la idea del cuervo portador de la muerte como indica el pronombre “La” del título. Morales Lomas, “Sistema” en op. Cit., pp. 499-500.

⁷ Lo temporal -la cronología- es un tema recurrente en estos últimos poemas, ya que el poeta va en busca de esa eternidad que anule la progresión temporal asociada a la figura del demonio.

llevarán al éxtasis quietista; el último estado contemplativo que le brindará la llave de la libertad y el Logos.

Por otra parte, al analizar la métrica del poemario, podemos observar una amplia diversidad de versos y estrofas, con lo que la armonía métrico-estrófica de *Aromas de Leyenda* desaparece en *El pasajero*. A pesar de ello, según Gálvez, Valle-Inclán busca una coherencia en la estructuración de los poemas, ya que como hemos visto, el poemario recoge el camino de iniciación del poeta hacia una visión quietista, plasmada en el contenido autobiográfico espiritual de los poemas -el tránsito por la tierra baldía y el viaje a su infancia en Galicia- como en otros materiales que remarcan el significado esotérico y teosófico -figuras demoníacas y carnales que esconden el pecado-. Además, señala que estos elementos no autobiográficos no destruyen el carácter biográfico de las Claves, debido a que Valle-Inclán se encarga de construir ese viaje de iniciación, dibujando la salida y la culminación del mismo. Es más, resalta que “solo los iniciados pueden llegar a desprenderse de esta ilusión y, por tanto a una visión quietista donde no existe pasado, presente ni futuro” (Gálvez, 2001). Uno de los símbolos más emblemáticos de este poemario es “la rosa”. Cirlot sostiene que es “un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por ello, tiene un gran número de significados, por ejemplo: “centro místico, corazón, paraíso de Dante”, entre otros (Cirlot, 1992: 390).

Siguiendo con el análisis, cabe decir que veintiséis de los treinta y tres poemas contienen la palabra “rosa” en su título, la cual dota de un sentido particular a cada una de ellas. González de Garay sostiene que este hecho “confiere a la estructura del libro una armazón de enigma y misterio que habrá que ir desgranando en la atenta lectura de todas las claves”. Además, nos recuerda que la rosa representa la belleza oculta en lo fugaz, aunque también supone una condensación temporal y un símbolo que alude a un propósito de alcanzar la perfección, lo absoluto. Asimismo, simboliza, al igual que el cráneo y el Ave Fénix, una resurrección mística. Por otro lado, añade que en la poesía barroca la rosa aparece como estereotipo del *carpe diem* y enfrentado a lo efímero, a la debilidad y a la vanagloria de todo lo terrenal y temporal, que en el caso de *El Pasajero* se identifica con el diablo y con el infierno (González de Garay, 2003).

Tras leer los poemas, nos damos cuenta de la riqueza semántica de “las rosas” de

Valle-Inclán que se mueven entre el cielo y el infierno, ya que unas evocan una comunión con la naturaleza y el cosmos y otras instigan al poeta a pecar vagando por el mundo de la lujuria, lo carnal y lo diabólico. En relación con esto señala González de Garay que “las rosas” tienen la voluntad de anular el transcurso del tiempo. Para ello, el artista vuelve sobre sus pasos y rememora su infancia en busca de su origen maravilloso. Por ende, el recuerdo recupera la eternidad propia de la realidad cotidiana y esta perennidad perdura gracias a la memoria del pasado y los ambientes misteriosos y ocultos que la integran (*Ibid*, 2003). En definitiva, Valle encubre la corrosión del tiempo mediante el espacio -el ambiente gallego-.

Por otra parte, cabe destacar la influencia parnasiana en los pasajes “Alegoría”- en el que se recrea el mundo hispanoamericano encabezado por la figura del indio- y “Vitales” -en el que predomina el juego de imágenes plásticas percibidas desde la óptica de la vidriera (vitales). También, contienen elementos parnasianos los poemas “Rosa de tómbulos” y “Rosa de oriente”, las cuales evocan el mundo hispanoamericano maya y el mundo oriental (Aladino) respectivamente.

Por tanto, tras concluir el análisis del poemario podemos apreciar el gran número de influencias que recibe *El pasajero*. Estas influencias se condensan en *La lámpara maravillosa* que actúa de guía a en el camino iniciático del protagonista de *El pasajero* para alcanzar la unión con el todo.

Análisis de *La pipa de kif* (1919)⁸

La pipa de kif supone una estética de transición entre *Aromas de leyenda* y *El pasajero*, aunque persisten en él el ritmo musical y los elementos exóticos propios del Modernismo. Allegra explica por qué *La pipa de kif* se publicó en 1919 y *El pasajero* en 1920, a pesar de que Valle-Inclán invirtiera el orden de aparición en su colección *Claves líricas*:

⁸ Aunque se publicara un año antes que *El pasajero* (1920), vamos a analizar esta obra en último lugar, ya que seguiremos el orden que aparece en la colección *Claves líricas*, la cual se estructuró de esta manera por voluntad del propio Valle-Inclán. En relación a ello Allegra advierte que “el que en 1930 el esperpento apareciera en la línea del gusto contemporáneo pudo aconsejar la colocación que a *La pipa* dio Valle, pero esto no prueba, a nuestro modo de ver, que su pensamiento se tuerza, en lo profundo, en esta dirección” (Allegra, 1991: 15).

Es indudable que el acervo humano y estilístico de *La pipa* anuncia el rumbo esperpéntico, pero también es obvia otra consideración que una simple lectura de sus versos impone: en ella se manifiesta la toma de contacto con un mundo desamado, hostigado, desesperadamente satirizado. En cambio, el libro salido el año siguiente se concluye con la esperanza de volver a la “casa estoica/ murada en piedra de Barbanza”, al karma reconstruido y al “templo funerario que por esto mismo afirman su carácter de meta final (Allegra, 1991: 14).

Por otro lado, estas dieciocho Claves nos muestran, ya desde el mismo título *La pipa de kif*, la estrecha relación entre Valle-Inclán y las drogas. Este tópico de los mundos artificiales es una característica típica del modernismo, de *Los paraísos artificiales* de Baudelaire, porque supone un alejamiento de la realidad cotidiana, tanto en el tiempo como en el espacio. Marta Herrero Gil opina lo siguiente:

A diferencia de Baudelaire, para quien el consumo de hachís era una vía depravada, por no depender del esfuerzo y el ejercicio de la voluntad que requieren la oración o el ayuno, para acceder a lo absoluto, Valle incluye en su libro experiencias provocadas por la oración, el consumo de hachís o por la mera contemplación de la belleza en lugares como la catedral de León. Es posible que ese carácter de faquir del que nos han hablado quienes lo conocieron le otorgara la suficiente voluntad (buscaba conscientemente vivir el dolor para aprender de él) como para no verse esclavizado por la sustancia, a diferencia de lo que le ocurrió a Baudelaire y a muchos de los grandes escritores de la época. Valle no era un adicto, y por eso podía consumir hachís sin quedar sometido a él, esporádicamente, cuando quería acceder a lugares más profundos de la realidad. Por ello la sustancia no le devolvía un mero reflejo de su mundo psíquico, ni le enfrentaba con los monstruos de su inconsciente, sino que le regalaba la visión sagrada de la realidad hecha unidad, lo que constituía su principal búsqueda y anhelo vital (Herrero, 2013: 317).

Aún así, los poemas no reflejan una seriedad en el tratamiento de estupefacientes, es más Valle-Inclán no analiza ni moraliza al respecto. Jordi Jové advierte que “su entusiasmo y su jovialidad es realmente contagiosa, el tratamiento como si de golosinas inverosímiles nos estuviese hablando” (Jové, 2000: 136). Valle trata el tema de los narcóticos con fina ironía como podemos observar en el último verso de la Clave I, “La pipa de kif”: “Si tú me abandonas, gracia del hachic / Me esbozo en la capa y apago la luz /

Ya puede tentarme la Reina del Chic / No dejo la capa y le hago la cruz” (Valle-Inclán, 2002: 1268).

Eva Valcárcel, por su parte, menciona dos nuevas propuestas estéticas que Valle-Inclán inserta en su libro: el decadentismo y el funambulismo. *La pipa de kif* es un retrato de todo ese exotismo oriental y americano combinado con elementos degradadores percibidos desde el prisma del “espejo cóncavo” que posteriormente refinará en *Luces de Bohemia* (Valcárcel, 1993-94: 526). Sánchez Dueñas, por su parte, cree que estos poemas suponen una desvinculación con los poemarios anteriores, particularmente en el aspecto léxico, ya que Valle-Inclán tiñe de una “punzante sátira social, marcada ironía y parodias grotescas” una España comparable a un espectáculo circense. Esta degradación se lleva a cabo por medio de los alucinógenos y los estupefacientes que inundan los poemas y que ayudan en esa caricaturización esperpéntica⁹. Igualmente, remarca que “la pérdida de valores y la escisión interna” manifiestan la crisis estructural del país y acentúan ese estado circense en el que está sumida España. Además, considera que la mayoría de las Claves podrían ser analizadas como micro-esperpentos que “recogen, sistematizan e interconexionan a través de sus estrofas elementos retóricos, campos semánticos, personajes degradados, espacios alienados y alienantes” (Sánchez Dueñas, 2007: 76) .

Las estructuras métricas de *La pipa de kif* son variadas. Aparecen formas propias del modernismo: el dodecasílabo (Claves I, VII, IX), el alejandrino (Clave XII), el decasílabo (Clave XIV y XVII) y el eneasílabo (Claves II, V¹⁰, X, XI, XVI). No obstante, podemos rescatar otras formas como el octosílabo (Claves III¹¹, VI, VIII y XIII), el endecasílabo (Claves IV y XVIII) y el hexasílabo (Clave XV). Las estrofas predominantes son el pareado (Claves II, XII y XVII), el terceto (Clave XIV), la cuarteta (Claves III, V, VI, VIII, X, XI, XVI, XVII), el cuarteto (Claves I y IV), el sexteto (Clave XII y IX), un poema compuesto por estrofas de nueve versos (Clave XV) y un soneto final (Clave XVIII). Valcárcel piensa que “el escritor renueva los esquemas rítmicos tradicionales y adapta los periodos enfáticos, heroicos, melódicos y sáficos a la conceptualización semántica. Emplea, además, rimas inarmónicas, riosos intencionados y connotaciones degradadoras”. Del mismo modo, añade que a lo largo de los dieciocho poemas Valle-

⁹ Podemos pensar que *La pipa de kif* supone el punto de partida hacia el “esperpento” de *Luces de bohemia*.

¹⁰ Las Claves V y X están compuestas por versos eneasílabos y pentasílabos.

¹¹ La Claves III y VI alternan entre versos octosílabos y pentasílabos.

Inclán va reemplazando el cromatismo rubendariniano por formas expresionistas, es decir, el alejamiento exótico modernista dará paso a elementos objetivos que descubran la cruda realidad de los arrabales madrileños. Por tanto, las formas deformantes y caricaturescas sustituyen la plasticidad y artificiosidad del modernismo (Valcárcel, 1993-94: 526).

En cuanto a la estructura de *La pipa de kif*, Allegra señala una falta de homogeneidad en las dieciocho Claves, porque en ellas “no falta nada ni nadie que no quepa en el arte correoso aprendido en los espejos del Callejón del Gato” (Allegra, 1991: 15). A pesar de esta heterogeneidad podemos tratar de estructurar las diferentes claves atendiendo a su temática¹².

1. Claves I, XVII y XVIII: En estos poemas podemos observar retazos de corte modernista que se sustentan en la evasión provocada por los efectos de las drogas:

En la Clave I, “La pipa de kif” hay ciertas reminiscencias a *El pasajero*, ya que el poeta alude a esa búsqueda de la infancia: “Mis sentidos tornan a ser infantiles”. Además, el poema se encuentra bajo los efectos del hachis, por lo que todo el poema se compone de referencias narcóticas: “pipa puk”, “Verde Yerba de Estambul”, etc. A su vez, el alejamiento de la realidad se puede apreciar en el estado del poeta: “conciencia hipostática”, “De aromas y gemas de un cuento oriental”.

Por otra parte, estos paraísos artificiales -recurrentes en Baudelaire- aparecen en su máxima expresión en la Clave XVII, “La tienda del herbolario”¹³. Aquí, se mezclan los efectos de los narcóticos con formas de carácter mítico y misterioso que aluden al ocultismo: “Son ciencia negra de la Caldea”, “Se apagó el fuego de mi cachimba / Y no consigo ver una letra”. Se debe agregar que, según Valcárcel el poema se construye sobre tres ejes (Valcárcel, 1993-94: 548):

a- Las vivencias americanas que evocan el exotismo: “¡Los girasoles! Incas trofeos”, “Que al indio triste torna espartano”, “Mordió Pizarro tu fibra dura”.

¹² Todos los ejemplos están sacados de Valle-Inclán, Ramón. (2002), *Obra completa*, Espasa, tomo II, Madrid, pp. 1265-1312.

¹³ El mismo título vaticina lo que nos vamos a encontrar, un espacio plagado de estupefacientes.

b- La magia negra y los ritos: “Son ciencia negra de la Caldea / Con que embrujada fue Melibea”, “Viejas de negra teta colgante”.

c- El efecto obnubilador de los estupefacientes: “El opio evoca sueños azules”, “¡Adormideras! Feliz nieblina!, “Verdes dragones, sombras chinescas”¹⁴.

Por último, este efecto de los narcóticos prosigue en la última Clave XVIII, “Rosa de sanatorio”. Este poema describe cómo el poeta tras inhalar cloroformo pasa a sufrir un estado caótico interno que se plasma en los siguientes versos: “caos febril de la modorra”, “pasa mis nervios, con gozoso frío”. Cabe destacar la presencia de imágenes plásticas de tipo modernista que recorren todo el poema: “Tiembla en la luz acuaria del jardín”, “Y el amarillo olor del yodoformo”. En definitiva, los versos de la Clave XVIII configuran una especie de burbuja obnubiladora en la que se encuentra atrapado nuestro protagonista.

2- El segundo grupo lo conformarían las restantes Claves- de la II a la XVI- que a su vez, se organizarán en distintos subgrupos:

2.1. Claves de la II a la V: A lo largo de estos cuatro poemas Valle-Inclán expresa su afán por realizar un cambio estético y temático, como podemos observar en la Clave II: “Por la divina primavera / Me ha venido la ventolera / De hacer versos funambulescos / -Un purista diría grotescos-”. Es la Clave V (“Bestiario”), según Valcárcel, es el punto en el que se consolida la transformación esperpéntica en el que Valle inserta imágenes de animales caricaturizados que se identifican con personajes (*Ibid*, p.528): “El canguro antediluviano / Huyó con saltos de flin-flan / Es australiano /Y tiene trazas de alemán”.

2.2. Clave VI: En el poema “Circo de lona” la deformación del esperpento afecta a los personajes, a los animales y al espacio. Es como si el poeta persiguiera una satirización total: “La chusma negra y pepona”, “El mono, sobre el tinglado / Mima al gato un gesto astuto / Y lanza el gato, erizado / Su exabrupto”.

2.3. Claves de la VII a la XIV: Valcárcel dirá que en estas ocho claves se concentra la “estructura multisensorial” de *La pipa de kif*, ya que en ellas continuamente aparecen

¹⁴ Los ejemplos están extraídos de la *Obra completa* de Valle-Inclán, es decir, no son de Valcárcel.

oposiciones cromáticas, deformaciones y atribuciones caricaturescas (*Ibid*, pp.534-35). Por tanto si analizamos dichos poemas encontramos los siguientes ejemplos: “Pardillos de hablar adusto / Con resonancias latinas / La cara el perfil de Augusto / Las intenciones dañinas” (Clave VIII), “Lanza una risa baadrona / El Jaque, y enseña el puñal / Ensangrentado. La bribona / Se enciende amorosa y carnal” (Clave XI), “Canta en la plaza el martillo / El verdugo gana el pan / Un paño enluta el banquillo / Como el paño es catalán / Se está volviendo amarillo / Al son que canta el martillo / ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!” (Clave XIII).

Asimismo, podemos estructurar estas ocho claves en tres grupos: Las tres primeras Claves (VII,VIII y IX) nos sumergen en los espacios que nos anuncian a los agentes criminales (el jaque asesino y la víctima sangrienta doña Estefaldina). Las siguientes cuatro Claves (X, XI, XII y XIII¹⁵) en cambio, representan el sueño pesimista de la Infanzona Estefaldina, el asesinato de Estefaldina por parte de El Jaque, la detención de El Jaque por la Guardia Civil y su posterior ejecución en el patíbulo respectivamente. La Clave XIV, por su parte, nos ofrece una versión postrera del crimen de Medicina por parte de un ciego.

2.4. Claves XV-XVI: Para finalizar, estos dos poemas son el fiel reflejo del ambiente popular madrileño que aparece escenificado bajo los efectos degradantes del esperpento. Sus propios títulos “Vista madrileña” y “Resol de verbena” atisban lo que nos vamos a encontrar en ellos, y es que Valle-Inclán describe el colectivo de los suburbios madrileños de una manera sarcástica, cómica y caricaturizada: “Hay un zapatero / Que silva a un jilguero / La Internacional”, “Una chica fea / que la tifoidea / Pelona dejó” (Clave XV) y “El tiovivo su quimera / Infantil, erige en el raso / En los caballos de madera / Bate el reflejo del ocaso” (Clave XVI).

Es importante recalcar la singular manera en la que Valle-Inclán aplica su “esperpento” sobre los diferentes ambientes que se representan en *La pipa de Kif* En consecuencia, ningún elemento ni personaje puede evitar pasar por el “espejo cóncavo” de Valle-Inclán, y así todos los personajes aparecen caricaturizados en espacios que describen la realidad deformada de España. Ergo, el poeta consigue recrear de forma singular la pésima situación del país.

¹⁵ Es la Clave más representativa ya que en ella se anteponen el ambiente dramático extremo con un ambiente festivo.

Conclusiones

Para concluir, cabe decir que en su primera etapa poética Valle-Inclán refleja su amor y añoranza a Galicia, que representa su infancia. Esto se puede apreciar en la manera que describe el poeta los parajes y personajes que aparecen en ella. Continuamente hace alusión a la pureza y eternidad de la patria en contraste con España, que aparece degradada en su última etapa poética en *La pipa de Kif*. Este juego antitético es el fiel reflejo de la evolución poética e ideológica del propio Valle-Inclán, que pasa de idealizar su pasado a comprometerse con la realidad social del país.

En definitiva, la poesía de Valle-Inclán está sujeta a un gran número de influencias -desde movimientos literarios como el modernismo hasta las influencias ocultistas finiseculares-, ya que era un hombre inconformista y lleno de contradicciones que se iba renovando tanto en su vida literaria como en su vida cotidiana. Por ello, abandona el idealismo modernista de su primera etapa y recurre a formas expresionistas para mostrar la decadencia que azota España. Sin embargo, esa denuncia social la lleva a cabo creando el esperpento; una técnica que le sirve para respaldar una actitud crítica hacia la situación de su país, pero desde el prisma de la caricaturización, la satirización y la deformación grotesca de la realidad. Además, Valle-Inclán en la *Pipa de Kif* recurre al mundo de las drogas que emplea para acceder a lo absoluto. Él mismo señala que tomaba hachís, no por mera adicción, sino conscientemente para sufrir el dolor y aprender de él. Por tanto, acudía a los paraísos artificiales cuando quería explorar realidades más profundas con el objetivo de encontrar la realidad convertida en unidad.

En definitiva, Valle-Inclán no solo fue un poeta preocupado por las corrientes estilísticas, sino que fue un hombre comprometido con la realidad social de su época e incluso trató de encontrar a través de su poesía la esencia de la vida, trascendiendo como un demiurgo del mundo material al mundo espiritual.

Bibliografía

- Allegra, Giovanni (1991), “La poesía de Valle-Inclán: *Claves Líricas*”, *Ínsula*, n.º 531, marzo, pp. 14-15.
- Capecchi, Luisa (1986), “*Aromas de leyenda y La Pipa de Kif*: el quietismo estético en la poesía de Valle-Inclán”, *Ínsula*, n.º 478, septiembre, pp. 5-6.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- Collins, Mabel (1985), *Luz en el sendero*, Valldoreix, Biblioteca Upasika.
- Figuerola, Fernando (2005), “La clavícula de Salomón: la magia como osamenta expresiva de los miedos y deseos humanos”, *Cuadernos del Minotauro*, n.º 2, pp.99-117.
- Gálvez, Rosa (2001), “Aproximación al esoterismo de *El Pasajero*”, *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, n.º 7 [fecha de consulta: 12 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://www.elpasajero.com/galvez.htm>.
- González de Garay, M^a Teresa (2003), “Valle-Inclán *sub rosa*”, *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, n.º13 [fecha de consulta: 12 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://www.elpasajero.com/subrosa.htm>.
- Goytisolo, José Agustín “Notas sobre la poesía de Valle-Inclán”, *Universidad Autónoma de Barcelona: Biblioteca d'Humanitats*, p.8 [fecha de consulta: 12 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://ddd.uab.cat/record/95066>.
- Herrero, Marta (2013), *Las drogas en el imaginario de los modernistas hispanoamericanos. Conciencia de separación y búsqueda de la unidad*, Universidad Complutense, Madrid [fecha de consulta: 19 de mayo de 2016]. Disponible en <http://eprints.ucm.es/22366/>.
- Jové, Jordi (2000) “Anotaciones a *La pipa de Kif*”, *Escrituras modernas*, Sevilla, Fundación Genesian («La Academia del Billar», n.º 2), pp. 133-47.
- Lorente Carrillo, Yolanda y García Mateos, María Dolores (2010),“Me ha venido la ventolera de hacer versos funambulescos': lo grotesco en Branville y en Valle-Inclán”, *Cartaphilus: revista de crítica y estética*, n.º 7-8, pp 193-202 [fecha de consulta: 12 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112861/106971>.
- Mainer, José Carlos (2010), *Historia de la literatura española: 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Crítica, Barcelona.
- Martínez Sierra, Gregorio (1928), “Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra”, *ABC hemeroteca*, n.º 8095, 7 de diciembre, Madrid [fecha de consulta: 12 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/12/07/004.html>.

- Milner Garlitz, Virginia (2007), *El centro del círculo: La Lámpara Maravillosa de Valle-Inclán*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela..
- Morales Lomas, Francisco (2005), *La lírica de Valle-Inclán: Sistema rítmico y aspectos temático-simbólicos*, Universidad de Málaga, Málaga.
- Pedraza, Felipe Blas y Rodríguez Cáceres, Milagros (2015), *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*, Cénlit, Tafalla, tomo VIII.
- Sánchez Dueñas, Blas (2007), “Claves líricas y las prácticas poéticas valle-inclanianas del esperpento”, *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, Universidad de Córdoba, núm.17, pp.73-80.
- Sánchez Moreiras, Miriam (2005), “Prerrafaelismo y Quietismo estético en *Aromas de Leyenda*”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Tomo LII, Fascículo 118, Santiago, pp. 429-445 [fecha de consulta: 12 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://estudiosgallegos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgallegos/article/view/Article/101>.
- Valcárcel, Eva (1993-1994), “Valle Inclán y la prefiguración del esperpento. Análisis de *La pipa de kif*”, *Cuadernos de estudios gallegos*, Tomo XLI, Fascículo 106, Santiago, pp. 526-53 [fecha de consulta: 12 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://estudiosgallegos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgallegos/article/view/293/301>.
- Valle-Inclán, Ramón (1987), *Luces de Bohemia*, ed. Vicente Alonso Zamora, Espasa Calpé, Madrid.
- Valle-Inclán, Ramón (2002), *Obra completa*, Espasa, Madrid, tomo II.
- Valle-Inclán, Ramón (2011), *La Lámpara Maravillosa Ejercicios espirituales*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Espasa-Calpé, Madrid.