

Claves líricas y las prácticas poéticas valle-inclanianas del esperpento

Blas Sánchez Dueñas*

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

Ante el carnaval grotesco de la realidad española de los primeros lustros del siglo XX, Ramón del Valle-Inclán a través de su poesía, quizás la categoría genérica más desatendida del escritor gallego, descorre el velo de las apariencias y muestra con su lírica los desajustes sociales y la trágica visión que le produce España a través de un poemario, objeto de investigación en este trabajo, que supone un ensayo previo desde la lírica del arte, la estética y las técnicas esperpénticas que, posteriormente, contextualizarán y definirán su teatro y su última narrativa.

Palabras clave:

Valle-Inclán, poesía, esperpento, crítica social, deformación.

Valle Inclán's lyrical keys and the poetic practice on *esperpento*

Abstract:

Facing the grotesque carnival of the Spanish reality in the earlier lustri of the XXth century, Ramón del Valle Inclán, by means of his poetry, perhaps the literary genre which has been most neglected by the Galician writer, unveils the apparent reality and shows the social mismatchings and the tragical view that Spain arouses in him through a collection of poems, the object of study of this paper, which represents a previous essay from the point of view of the poetry, the aesthetics and the *esperpento* teniques that, eventually, will contextualize and define his theatre and latest narrative.

Key words:

Walle-Inclán, poetry, *esperpento*, social criticism, deformity.

«...¿Y cuál sería mi grano incierto?
 ¿Tendré su pan después de muerto?
 ¡Y de mi siembra, no predigo!
 ¿Será cizaña? ¿Será trigo?
¿Acaso
 La flor del alma de un payaso?
 ¡Pálida flor de la locura
 Con normas de literatura!
 ¿Acaso esa 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?»¹

Valle-Inclán aborda el género lírico en tres libros: *Aromas de leyenda* (1907), *La pipa de kif* (1919) y *El pasajero* (1920). Todos ellos están recogidos posteriormente en *Claves líricas* (1930) apareciendo ordenados de manera distinta a como surgieron en su publicación según orden cronológico y con correcciones y retoques léxicos con

respecto a sus apariciones primeras, aspecto éste habitual en la producción valle-inclaniana. En este volumen, *Claves líricas*, Valle hace variar la posición de *La pipa de kif* respecto a *El pasajero*. De tal manera el orden que se guarda en *Claves líricas* es el siguiente: *Aromas de leyenda*, *El pasajero* y *La pipa de kif*. Esta ordenación no es caprichosa, aunque aparentemente así lo parezca, sino que responde a una evolución desde una poética predeterminada por unos ciertos cauces a otra en cierta manera diferente. Así se puede argüir que Valle es consciente de que *Aromas de leyenda* y *El pasajero* guardan una afinidad mayor entre ellos que con *La pipa de kif*, que supone el cambio de perspectiva estética de formas o tendencias más o menos «modernistas» hacia tendencias «expresionistas». Es decir, parece que Valle, con esa obra, se acerca a los movimientos de vanguardia y comienza a darle forma al esperpento a través de pequeños bocetos o retazos que quedan perfectamente plasmados en su poesía. A su vez, este cambio de rumbo, anticipado teóricamente en *La lámpara*

* Profesor de Literatura de la Universidad de Córdoba. Secretario de la Cátedra Intergeneracional de la Universidad de Córdoba.

¹ VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Claves líricas*. «La pipa de kif», Clave II, «Aleluya», Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 155-156.

maravillosa -texto de referencia para conocer su arte literario y su estética artística-, provoca una trasgresión y transformación de su musa clásica por una que él mismo denomina «*funambulesca*».

En *Aromas de leyenda*, su primer libro poético, se despliegan las ideas estéticas e ideológicas que caracterizan los primeros textos valle-inclanianos, textos que Iris M^a Zavala recoge bajo la óptica del «espejo cóncavo»². Los versos reflejan el ambiente de la Galicia tradicional y patriarcal, de una Galicia de confusos límites entre realidad y creencias. A través de los versos de *Aromas de leyenda*, Valle deja entrever el peso de los primitivos versos castellanos, tan estimados, a la vez que utiliza ecos de lírica tradicional gallega:

«Sol de la tarde, hermoso patriarca del cielo,
que la cima del monte besas como un abuelo
que va a morir. La tarde, Bella Samaritana,
te unge de aromas para resucitar mañana.
Y la sonrisa de la brisa, un laurel rosa
da como una oración su rosa más hermosa.

.....
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 zaguán y galgos
atados en la puerta: La casa que fue mía,
de donde peregrino y pobre, salí un día.

CANDO O SOL ESMORECÍA
VIN O MOUCHO NUN PENEDO...
¡NON CHE TEÑO MEDO MOUCHO,
MOUCHO NON CHE TEÑO MEDO!»³

Los rescoldos modernistas los buscamos aún en *El pasajero*, libro de versos aparecido tardíamente en 1920, aunque ya con visibles rasgos de actitudes estéticas distintas. A parte de la ya usual combinación de elementos religiosos o sacralizantes y paganizantes, tan cara a Rubén Darío y al arte modernista, cuya esencia y máximo tratamiento por parte de Valle se manifiesta en las *Sonatas*, en este libro es notoria la inclinación de Valle por el ocultismo, por las fuerzas misteriosas e invisibles de la

naturaleza que tantas veces aparecen y tan destacado lugar ocupan a lo largo de su obra.

Sobre estos dos libros, que se acaban de citar brevemente, podría afirmarse que constituyen una primera fase en la obra poética de Valle, aún impregnada de una cierta sensibilidad y sensorialidad modernista. Sin embargo, dentro de los caminos que se le abren al autor para solucionar y responder a su crisis ideológica, la obra que mejor representa la transición entre la sensibilidad y estética modernista de ese espejo cóncavo que deformaba la realidad «huyendo» hacia valores tradicionales, y la renovación esperpéntica, vista a través del prisma que proporciona el espejo convexo, es *La pipa de kif*, que presenta ya la realidad deformada «grotescamente».

Efectivamente, un año antes de la publicación de *El pasajero* había aparecido otra obra poética de Valle-Inclán: *La pipa de kif*. En ésta, Valle emplea a través de su tono poético ciertos rasgos de las deformaciones caricaturescas de las farsas, enmarcando su lenguaje de contradicciones y ademanes huidizos, irreales, en una palabra, esperpénticos. El tono irónico, zumbón, de algunos poemas se desliza fácilmente hacia el sarcasmo, lucíéndose en cartelones de feria, en desgarró y fantasmagóricos alaridos de barrio popular. En algunos casos, como «*El circo de lona*», la nueva estética deformadora es patente, mientras que, en otros, la duda sobre la creación rubeniana es también manifiesta de manera muy sintomática. Así pues, *La pipa de kif* debe ser considerada como aportación valleinclaniana importantísima a la búsqueda universal de nuevos cauces líricos, estilísticos y estéticos que llena la vida europea al finalizar la primera gran guerra y que Valle, consciente de esa actitud de búsqueda infatigable hacia nuevos valores estéticos e ideológicos, no sólo no olvidaría en su creación poética, sino que sería el mejor campo de cultivo para la experimentación literaria que tendría sus frutos en las técnicas y creaciones esperpénticas.

Aromas y *El pasajero* presentan un continuo diálogo con toda la producción «gallega», los cuentos primeros, las sonatas, etc. De esta manera, la crítica ha dado por sentado el «modernismo» escapista, esteticista, sensorial y rubeniano de estos textos en contraste con el «compromiso» directo de *La pipa de kif*. No sin razón este primer núcleo se ha situado en la etapa «galleguista», de tono tradicional,

² Tradicionalmente la obra de Valle-Inclán se ha dividido en dos épocas: una primera en la que se incluyen sus primeros textos: las cuatro Sonatas, la guerra carlista, las comedias bárbaras, Jardín umbrío, etc., época determinada y caracterizada por la crítica como típicamente modernista, incluso ha llegado a denominarse preciosista; y, una segunda época presidida por los «esperpentos», que irá progresando y madurando a través de toda su obra y que culminará con *Tirano Banderas*.

Sin embargo, siguiendo los postulados de Iris M^a Zavala en *La musa funambulesca. Poética de la carnalización en Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1990, se puede apreciar que la obra de Valle-Inclán contiene un texto único en el que simplemente hay un juego de espejos (cóncavo y convexo) que irán determinando los diferentes caminos por donde andará este macro-texto.

Así en la producción literaria de don Ramón se podría hablar de una carnalización literaria constante, pero que aparece bajo dos caras diferentes, las que le proporcionan los espejos antes señalados. Se puede observar cómo en sus primeros escritos dominan las series del sexo y de la muerte, aunque no son las únicas, en el interior de un universo de pactos, promesas y juramentos. Su espejo es cóncavo y le permite ampliar, alargar y estilizar las figuras. El segundo paso dentro de esta estética, dentro de esta carnalización, lo constituyen la alegoría fantástica y grotesca, la farsa y el esperpento. El espejo supone una imagen convexa: los cuerpos aparecen desmembrados, despedazados y perfilan sus más crudos aspectos anatómicos. Incluso, plásticamente, se podría hablar de una primera época abocetada a través del pincel de la «pintura renacentista» y, más concretamente podemos acercarnos a la pintura del Greco en la que se trata con una respetuosa deformación a los personajes. Mientras que, con el espejo convexo, Valle se aproxima a Goya e, incluso a Picasso, pero no a las primeras manifestaciones pictóricas de ellos, sino, por ejemplo, al Picasso que comienza con *Las señoritas de Avignon*.

³ VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Claves líricas. Aromas de leyenda*. Poema «Sol de la tarde».

arcaizante y cargado de resonancias sensoriales, cromáticas y preciosistas, a partir de las alusiones a jardines, paisajes, pobladores, tal y como rezuman versos como:

«¡Oh, lejanas memorias de la tierra lejana,
olorosas a yerbas frescas por la mañana!
¡Tierra de maizales húmedos y sonoros
donde cantan del viento los invisibles coros,
cuando deshoja el sol la rosa de sus oros,
en la cima del monte que estremecen los toros!»⁴

En conjunto ambos textos presentan la búsqueda del enigma a través de una reforma verbal arcaizante. Ante todo se centra en la movilidad de las imágenes, reflejos todas de la contemplación del arte. Estas imágenes son las tensiones de la espiritualidad, en un esfuerzo sostenido por superar las fronteras de la percepción sensible y del entendimiento; una búsqueda de la «circularidad simultánea». El poeta se regodea en la significación mística de las palabras, como los monjes medievales, sobre todo en *El pasajero*.

Éste y *Aromas de leyenda* se articulan a partir de un virtuosismo métrico, léxico y rítmico en diálogo con las artes medievales de ascetismos y formas perfectas, según Iris M^a Zavala. Los poemas se muestran como extensos juegos de palabras, de signos fonéticos y pictóricos, cuyas resonancias y acordes descansan sobre las relaciones alegóricas y simbólicas.

El protagonista lírico de *El pasajero*, por su parte, es un peregrino-espectador que nos revela el «ying y el yang» de su interioridad, lo uno y lo otro. Pero también es el lector, que nos muestra que leer es interpretar, y los signos fonéticos y pictográficos comunican, no se pierden en el placer del texto. El pasajero/caminante siente todas las tentaciones del mundo y goza las rosas (Rosa hiperbólica, Vespertina, Mística, Métrica...). Al simbolismo y resonancias estéticas y literarias que ya posee la rosa como signo literario y punto de encuentro y enlace de todas las composiciones recogidas en este poemario, la rosa es, asimismo, movimiento, anverso y reverso, misticismo y liturgia, pero en ella está también la «gula», «voluptas», «la carne con vida dispuesta a los placeres». *El pasajero* es, en definitiva, el sujeto de la tensión entre la realidad y el «enigma» que ronda la voz lírica:

«Es la hora de los enigmas,
cuando la tarde de verano,
de las nubes mandó un milano
sobre las palomas benignas.
¡Es la hora de los enigmas!»⁵

Para Iris M^a Zavala este pasajero valle-inclaniano no es sino un producto social. En su solar, Galicia, observa un mundo que entra en agonía, sin que exista nada nuevo para reemplazarlo. La tensión entre la apariencia y la realidad se

concentra en su lucha entre el adentro y el afuera, entre lo «privado» y lo «público»; son estos los espacios internos de una experiencia lírica finisecular que significó en su momento el rechazo de la institución literaria y de las convenciones morales y religiosas. Estos espacios internos conllevan una función social transgresora contra el horizonte social de expectativas de la colectividad española. No es un «yo» escapista, como gran parte de la crítica ha apuntado, sino un «yo» en su más profunda socialización. En comunidad con los modernistas americanos, Valle pone de relieve las tensiones internas como afirmación contra «la burguesía literaria», en frase de Rubén Darío, aquellos que comercian con el arte⁶.

Estas primeras manifestaciones poéticas de Valle-Inclán están enmarcadas dentro de una estética «modernista». Así a lo largo de sus versos, se describe una realidad que podríamos denominar como «poéticamente trascendida». Se presenta un cierto distanciamiento del presente y así, tanto en sus *Aromas de leyenda* como en *El pasajero*, el autor describe estéticamente unas formas tradicionales que entroncan en ocasiones con el folclore tradicional de su tierra o con el folclore castellano.

A este mismo propósito, dentro de estos mismos esquemas ideológicos, responden una serie de composiciones poco estudiadas por la crítica, y que formar parte de la primigenia producción poética de nuestro autor. Dentro de estas poesías de tono gallego o galleguista y con una marcada significación folclórica, destaca una larga composición, publicada por primera vez en 1910 en *El Noroeste de La Coruña*, que lleva por título «Cantigas de vellas». De estas «cantigas», además de la forma estrófica elegida que entronca con las primeras manifestaciones poéticas castellanas destinadas al canto, llama la atención su título en plural, que parece sugerir el proyecto de una serie más amplia, perdida o no realizada⁷.

De su lectura se pueden extraer algunos elementos muy reveladores del proceso estético-ideológico que se observa a través de toda la obra de Valle. Así, Filgueira Velarde ha señalado que nos encontramos con un plano mágico, ocultista, revelador de fuerzas del mal; de ahí la presencia del gato, la noche de luna clara, o un arco iris como presagio de maléficis augurios.

Del mismo modo ya no se observa esa belleza de formas aristocráticas. Se encuentran representadas unas maneras de vida y unos sistemas de valores dentro de un tiempo histórico en que no pueden tener vigencia. Como afirma Filgueira Velarde, «Valle-Inclán enfoca así una vez más, el tema de la de la decadencia de la aristocracia gallega en una nueva «señoría de maravidi»»⁸.

Aunque se han analizado muy someramente estas «Cantigas de vellas», su papel será fundamental en la obra poética valle-inclaniana porque anticipan elementos, rasgos, temas ulteriores y, sobre todo, porque por medio de ellas se

⁴ *Aromas de leyenda*. Clave I, «Aves».

⁵ *El pasajero*. Clave XX. «La rosa del reloj».

⁶ Paralelamente a Valle-Inclán, José Martí, en su «Prólogo al Niágara» apunta hacia las mismas ideas en los siguientes términos: «(no) cabe más lírica que la que saca uno de sí propio, como si fuera su propio ser el único asunto».

⁷ FILGUEIRA VALVERDE, J., «La lírica de Valle-Inclán: cantigas en gallego», *Revista de Occidente*, n.º 59, 1986, pp., 49-59.

⁸ FILGUEIRA VALVERDE, J., *Opus cit.*, pp. 57.

refleja líricamente un ambiente y una atmósfera cargada de esoterismo, misterio, tonos grotescos y retorcimiento satírico y crítica expresionista de la realidad que se mostrará abiertamente en la mayor parte de los dieciocho poemas claves de los que se compone *La pipa de kif*⁹.

Frente a las primeras manifestaciones poéticas de Valle-Inclán, *La pipa de kif* supone una trasgresión de los elementos líricos anteriores, sobre todo en el terreno conceptual, ya que el léxico, se carga de una punzante sátira social, marcada ironía y parodias grotescas sobre una España que se aproxima a ser un auténtico espectáculo circense provocado no sólo por la aparición de alucinógenos y estupefacientes que ayudan a trascender la realidad y verla sistemáticamente deformada, sino por la pérdida de valores y la escisión interna que agravaba la crisis estructural española al no encontrar un rumbo adecuado.

Aunque algunos críticos como Varela Jacome¹⁰ hacen una lectura de *La pipa de kif* como una continuación de los primeros escritos modernistas de Valle argumentando las alusiones a motivos rubenianos, la lejanía exótica, el ritmo musical, el artificio, el sortilegio de la rima o las formas métricas y estróficas utilizadas, desde nuestro punto de vista, toda esta «maquinaria modernista» en apariencia, no es más que la parodia, los tonos grotescos, la ironía y una consciente deformidad «feísta» con la que Valle-Inclán comienza definitivamente a verter sobre el papel las «claves» prácticas de sus técnicas esperpénticas.

Así, si la crítica está de acuerdo con que *Luces de Bohemia* es el primer ejemplo manifiesto del nuevo arte y la nueva estética valle-inclaniana, la primera inclusión clara o la adecuación en el discurso de Valle de las técnicas esperpénticas con las que había ido experimentando a lo largo de todo su corpus textual, pueden señalarse plenamente un año antes con la aparición de *La pipa de kif*. Este breve poemario le sirve a Valle como ejemplar probeta de ensayo en el que depositar, combinar y experimentar con las técnicas que darían como fruto sus grandes esperpentos, aspecto que se realiza desde una doble perspectiva integradora: por un lado, algunos de los poemas de *La pipa*, como «Aleluya», «Bestiario», «El circo de lona» o la serie de *Medinica*, pueden ser juzgados y analizados como pequeñas piezas esperpénticas. Estas composiciones vendrían a configurar micro-esperpentos donde, gracias al hermetismo y a la densa significación que proporciona el poema como unidad estructural, se advierte un gran número

de recursos en experimentación que darán como fruto esperpentos en miniatura, perfectamente adecuados y estructurados en torno a las bases teóricas del esperpento. Pero, a su vez, la integración, interconexiones y el diálogo permanente que cada poema mantiene en la unidad que conforma todo el corpus poético de *La pipa*, hace que, en un nivel macro-estructural, como poemario, este libro de poemas funcione como el primer ejemplo de esperpento. Ello es debido a que el experimento técnico y textual que en él lleva a cabo Valle deviene en una deliberada despoetización, irónica y grotesca de lo cotidiano, de la España oficial, que da como resultado el esperpento. Incluso a nivel macroestructural, la obra se abre con el encendido de la pipa en la primera clave que suscitará la alucinógena sucesión de palabras, versos y poemas posteriores y concluirá cuando la efervescencia creadora de los alucinógenos se diluya al apagarse la pipa culminando el éxtasis creador despertado con ella en la clave XVII:

«Se apagó el fuego de mi cachimba,
y no consigo ver una letra
mientras enciendo -Taramba y timba,
tumba y taramba- pongo una &»¹¹.

Si bien algunos de los recursos y técnicas que Valle-Inclán emplea en el poemario han sido analizados en pos de señalar la superación de la estética modernista y el entronque de esta obra con las vanguardias¹², esta posible adecuación de *La pipa* como primer texto esperpéntico considerado como unidad e, incluso, la posible aparición de micro-esperpentos al estudiar algunos poemas de forma individual debe ser analizado en función del concepto y la teoría del esperpento.

La mayor parte de los críticos están de acuerdo en que incluso en las primeras obras de Valle pueden apreciarse tonos grotescos, singulares deformaciones y marcados contrastes. Manuel Duran en su artículo «Renovaciones temáticas y estilísticas» argüía que si se atiende a la estilización despoetizadora y grotesca de los planos normales en una dimensión global todas las obras de Valle serían esperpentos:

«Si definimos el esperpento como una estilización despoetizadora y grotesca de los planos «normales» de lo cotidiano, estilización de signo contrario a la exaltación poetizadora de la primera época de Valle-Inclán, pero

⁹ Como ejemplo de la influencia de las primeras composiciones en la producción posterior y de la concepción de un «texto único» que se puede apreciar en la obra valle-inclaniana, Filgueira Valverde, en su análisis de las cantigas, ayuda a corroborar esta hipótesis al señalar que «la «Infanzona de Medinica» será, en *La pipa de kif*, una «seguida» castellana de «Cantigas de Vellas». Aquí volvemos a encontrar a Doña Estefaldina, con su gato, su sirvienta y su balcón... pero no con la miseria de la visión anterior, porque la señora cobra sus rentas y oprime a los pobres. El ambiente agrario de «Cantigas de vellas» se trueca por el de una ciudad episcopal y desaparecen los factores mágicos, que son sustituidos por elementos satíricos». *Opus cit.*, pp. 57-58.

¹⁰ VARELA JACOME, Benito, «Análisis de *La pipa de Kif*», *Cuadernos de estudios gallegos*, XXV, 1970, pp., 101-118.

¹¹ *La pipa de kif*, Clave XVII.

¹² DURAN, Manuel, «Renovaciones temáticas y estilísticas», en *Ramón del Valle Inclán: An Appraisal of his Life and Works* (A. Zahareas, R. Cardona y S. Greenfield, compiladores), Las Américas Publishing Co., New York, 1968, pp., 467-478; VARELA LACOME, Benito, *Opus cit.*, pp., 101-118; BARBOSA-TORRALBO, Carmen, «La pipa de Kif: entre el modernismo y la vanguardia», en *Suma valleinclaniana*. (John P. Gabriele, recopilador), Anthropos, Barcelona, 1992, pp., 321-331; DURÁN, Manuel, «Notas sobre la poesía de Valle-Inclán y el modernismo carnavalizado», en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*, Clara L. BARBEITO (Ed.), Barcelona, PPU, 1988, pp., 139-150.

estilización al fin y al cabo, se podría sostener que tal cosa significa que, en potencia por lo menos, el esperpento ha existido siempre para Valle, incluso durante su primera época»¹³.

Sin embargo, es conveniente matizar esta definición centrándose en otros rasgos y otras técnicas que limitan dicha apreciación ya que, si bien es cierto que la obra de Valle debe ser concebida en torno a la circularidad y a la estilización constante, ya sea mediante el espejo cóncavo o el convexo, «el esperpento también fue el resultado de un acercamiento satírico a la realidad, a la realidad de la moderna sociedad española, permeabilizada de valores tradicionales que se sentía estaban en crisis, no sólo en la vida española sino también en toda la cultura occidental, y acaso también en la universal»¹⁴. Es decir, en su lírica se van a condensar una serie de signos identificativos que sistematizan y definen el distanciamiento crítico y la entronización de nuevas perspectivas donde los agudos contrastes, la deshumanización de los personajes, caricaturizados y manejados como títeres o la profunda ambigüedad donde la farsa, la crítica, la burla y la sátira social, política o cultural serán el punto de partida del nuevo arte valleincliniano quien, conscientemente, deformará «por medio del arte un espectáculo ya deformado de las realidades españolas y de su historia, e implica definir los factores sociales que han deformado grotescamente la civilización española, descubrir sus interacciones y buscar los impulsos que determinan los sucesos históricos»¹⁵, manifestados en una degradación grotesca del medio social, de los personajes dramáticos y del lenguaje.

Si se considera *La pipa de kif* en un nivel macroestructural, como unidad, todas estas consideraciones se entrecruzan y aparecen en cualquier rincón de la obra. Así, si se toma como ejemplo la propia la lengua como vehículo de degradación y esperpentización del lenguaje y aplicamos las características que sobre la misma expone Wilfried Floeck¹⁶ no es difícil extraer todo tipo de nombres propios degradados: Medinica, Pepona, etc; sufijos con connotaciones peyorativas: baturro, versallesco, narigudo, cannavina u hocicudo. La base

coloquial, a pesar de las ciencias modernas que aquí están definitivamente desvirtuadas y transgredidas, se articula con numerosos dialectalismos, americanismos, expresiones de jerga o gitanismos que reaccionan frente a las convenciones y que en continua dialéctica subvierten la belleza o exquisitez modernista: bhang, chara, hachís, bobinche, zopilote, rubaña, puntero, parné, naja, nocharniega, ful, etc. Junto a esto, la línea esperpéntica se consigue para Severa Baño a través de un aumento de vocablos relativos a lo animado en función de un mayor dinamismo y movimiento y la aparición de vegetales alucinógenos, que provocan la sensación de deformarnos la visión de la realidad¹⁷.

En definitiva, se produce, a través del lenguaje, una ruptura con la convención por medio de un léxico no refinado, mediante la concentración de procedimientos poéticos, sorprendentes y violentos contrastes sinestésicos donde se destrozan las sensaciones visuales y se cargan de efectos grotescos, o al menos, esperpénticos para los sentidos o el uso de imágenes que ridiculizan y satirizan formas, técnicas y objetos presentados como modernistas, transgrediendo el lenguaje aristocrático a través de una densa red de estrategias textuales, lenguajes novedosos, desdoblamiento y procesos de deconstrucción de tópicos y reelaboración de técnicas, que provocan que, en la lengua de *La pipa de Kif*, se deslice un lenguaje novedoso a través del desdoblamiento, intensificación y estilización conceptual y estética imprescindibles del esperpento¹⁸.

Como ejemplo del cambio respecto a la estética modernista es significativa la observación que sobre la misma realiza Iris M^a Zavala respecto a la Clave I, que da título al poemario, poema donde el léxico, simbología y efectos modernistas son claramente apreciables:

«Niña primavera, dueña de los linos celestes. Princesa Corazón de Abril, peregrina siempre sobre mis caminos mundanos. Tú eres mi «spirto gentil». ¡Y jamás le nieguen tus cabellos de oro, jarcias a mi barca, toda de cristal, la barca fragante que guarda el tesoro de aromas y gemas de un cuento oriental!»¹⁹

¹³ DURAN, Manuel, *Opus cit.*, p. 69.

¹⁴ RUBIA MARCIA, José. «El esperpento. Su signo universal», en *Suma valleincliniana*. (John P. Gabriele, recopilador), Anthropos, Barcelona, 1992, p., 143.

¹⁵ CARDONA, Rodolfo y Anthony N. ZAHAREAS. «El esperpento valleincliniano: la función histórica del esperpento», en *Suma valleincliniana*. (John P. Gabriele, recopilador), Anthropos, Barcelona, 1992, p., 170.

¹⁶ «El ejemplo de la lengua para degradar a los personajes va desde el título y los nombres, pasando por la caracterización mediante latiguillos y acumulación de diminutivos afectivos y, sobre todo, de sufijos aumentativos con una connotación peyorativa (...). La base del lenguaje de los esperpentos de Valle-Inclán es una lengua coloquial de bajo nivel con una notoria inclinación a los vulgarismos. Está plagado de gran abundancia de americanismos, dialectalismos, de expresiones de jerga y de argot provenientes de un ambiente de chulos, prostitutas, jugadores de naipes y de toreros. Esta mezcla desconcertante, en la que se combinan de manera abigarrada conceptos elevados y bajos, si bien dan la tónica los vulgarismos y las germanías, perturba expresamente el horizonte de expectativa lingüístico y estilístico del público contemporáneo. El lenguaje de los esperpentos se halla en contraste, abiertamente provocador, tanto con la retórica grandilocuente de Echegaray, como con el lenguaje elegante y mundano de los personajes de Benavente, pertenecientes a la alta burguesía y a la aristocracia. El lenguaje de los esperpentos contribuye de manera decisiva a la deformación de la realidad representada». Wilfried Floeck. «De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», en *Suma valleincliniana* (John P. Gabriele, recopilador), Anthropos, Barcelona, 1992, p., 305.

¹⁷ SEVERA BAÑO, José, *Ramón del Valle-Inclán*, Ediciones Júcar, Madrid, 1983.

¹⁸ Respecto al cambio de los registros lingüísticos apreciables en *La pipa de kif* se remite al trabajo de BARBOSA-TORRALBO, Carmen, «La pipa de kif: entre el modernismo y la vanguardia», en *Suma valleincliniana* (John P. Gabriele, recopilador), Anthropos, Barcelona, 1992, pp., 321- 331.

¹⁹ *La pipa de kif*, Clave I, «La pipa de kif».

Sin embargo, de acuerdo con lo expuesto por Iris M^a Zavala, a pesar de la sensualidad y estética modernista, claramente perceptibles en una nivel semántico y retórico, destaca en el texto una distancia que separa el estilo de su estilización y significación y un desplazamiento hacia nuevos significados, por medio de la entonación debido a que «el poeta inventa una voz con una especie de vitalidad coral socialmente orientadas, encaminadas a reevaluar el léxico en la situación concreta del texto» cuya clave social aparece en el cierre del poema, donde el yo lírico opera un cambio de sentido o significado mediante la entonación, derrumbando así el preciosista mundo anterior. Es esa posición geométrica la que producirá la parodia que deforma y desvirtúa el estilo elevado y preciosista que presidía el poema y que, sólo puede ya apreciarse envuelto en el sueño inconsciente del hachic²⁰, cuyos efectos, cuando se evaporan, no tientan ya la estética del poeta que ha cambiado definitivamente de rumbo, le hace la +:

«Si tú me abandonas, gracia del hachic
me embozo en la capa y apago la luz.
Ya no puede tentarme la Reina del Chic:
no dejo la capa y lee hago la +».²¹

En el uso de la lengua y en las técnicas aparentemente modernistas utilizadas en el texto se ha tratado de demostrar que, en su uso en un contexto determinado, teniendo presentes las interconexiones contextuales y la finalidad de las mismas, se aprecia un cambio de perspectiva y una tendencia consciente que deben ser consideradas no como estrategias cercanas o anticipo del arte esperpéntico, sino como poemario que entronca plenamente con los esperpentos producto de una desfamiliarización o extrañamiento lingüístico o debido a un sistema de relaciones que se muestra más abiertamente si se atiende a la degradación grotesca del medio social y de los sujetos que pululan por los poemas del texto como signos de trasgresión y desmitificación.

Tanto los ambientes sociales como los personajes descritos apuntan hacia una realidad degradada y alienada en un medio presidido por la marginación, la deshumanización o la deformidad. No se profundizará en este aspecto, ampliamente estudiado y debatido, ya que todo el poemario se carga con los amargos tintes de sujetos poéticos que no gozan de libertad. Entramos en un mundo circense, en una realidad donde sólo tienen existencia marionetas, fanticos o muñecos, seres deshumanizados manejados por Valle en un tono sarcástico y grotesco que

deforma conscientemente la individualidad del sujeto poético en pos de la recreación de seres antiheroicos: la chula, el pierrot, la Pepona, la chusma, el Jaque, cocotas, coimas, etc. Una galería de seres «humanos», situados, cual héroes románticos, al margen de la sociedad o en las capas más ínfimas de ésta que son manejados por los hilos invisibles de una sociedad que aprisiona al ser como individuo y no dejan de ser grotescas figuras simbólicas que, envueltos y predeterminados por un ambiente escindido que subraya y pronuncia su decrepitud física o moral, se ahogan y debaten en torno a la negatividad esencial, inmóvil y permanente que actúa en el telón de fondo de unos degradados valores sociales y privados y delante de la conciencia del lector.

Los ambientes en los que se desenvuelven y sobreviven estos «deshechos humanos» son espacios en penumbra, ambientes populacheros, sórdidos, carnavalescos, suburbios en los que intentan sobrevivir espectáculos públicos grotescos donde la farsa y la apariencia impiden apreciar la cruel realidad esencial de la vida española que chirría entre las grietas de la honda crisis que resquebrajan todos los rincones de la realidad que Valle intenta desenmascarar y mostrar a través de la visión sarcástica de presentarnos una cruda realidad falsa y sin sentido²². Sirvan como ejemplo la verbena de suburbio pobre en «Vista Madrileña», el circo de lona, la taberna portuaria de la clave IV, el parque de fieras de «Bestiario» o el ambiente desgarrado de la farsa del carnaval; sórdidas galerías espaciales donde tampoco faltan los prostíbulos o las emmohecidas y asfixiantes tabernas.

Como puede apreciarse a lo largo de todo el poemario pueden percibirse tendencias significativas análogas al grotesco espectáculo esperpéntico de *Luces de Bohemia* o *Tirano Banderas*, sin embargo puede darse un paso más y observarse cómo algunos de estos poemas funcionan ya con plena independencia como micro-esperpentos, como escenas de un espectáculo grotesco, reconocible y distanciado, que provoca y transgrede perturbando la mente del lector para que sus facultades críticas, al juzgar los sucesos descritos líricamente, nunca queden paralizadas por la simpatía, el sentimentalismo o el idealismo y, además de los efectos alienadores, la denuncia paródica, irónica y satírica de aspectos sociales o políticos, los contrastes retóricos y la carnavalesización, deshumanización y espacios suburbiales, logren cumplir una función histórica²³.

Severa Baño, en una clasificación de los poemas de *La pipa de kif* según sus elementos esperpénticos, señalaba como poemas esperpénticos: «¡Aleluya!», «Fin de carnaval», «Marina norteña», «El circo de lona», «Vista

²⁰ «El tema de las drogas recreado en *La pipa de kif*, resulta ser un elemento fundamental en la deformación camavalizada que genera el esperpento: refuerza la idea de trasgresión, de distanciamiento, de ruptura de los límites espaciales y temporales, potencia la ambigüedad paródica y la deformación y distorsión de la realidad que generan sus efectos». TROUILLHET MANSO, Juan, «La génesis del esperpento en «*La pipa de kif*», en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y BAENA PEÑA, Enrique, *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad*. Málaga, 1999. p., 273.

²¹ *La pipa de kif*. Clave I, «*La pipa de kif*». Iris M^a Zavala, *opus cit.*, pág., 107, concluye: «Este cambio de registro y de posición geométrica destruye el discurso literario en la construcción textual misma. (...) La orientación social del texto, la clave social, por así decirlo, lleva a la voz poética a crear una estrategia textual que incorpora al lector en el horizonte ideológico y la situación concreta del diálogo, pues la palabra final es un signo: el de la cruz. Se borran así las fronteras entre la oralidad y la escritura, decisión que significa, creo, un llamado de atención al lenguaje como acto performativo».

²² SEVERA BAÑO, José, *Ramón del Valle-Inclán*, Ediciones Júcar, Madrid, 1983, p., 86.

²³ CARDONA, Rodolfo y Anthony ZAHAREAS, *Opus cit.*, p. 159.

madrileña», «Resol de verbena» y la serie de poemas referida al crimen de Medinica, claves VII a la XIV, aunque éstos poemas recogen elementos de la tradición castellana y junto a estos señala un poema próximo al surrealismo: «Rosa de sanatorio» y poemas de dominio de elementos esperpénticos combinados con elementos simbólicos: «La pipa de kif», «La tienda del herbolario» y «Bestiario»²⁴.

Si bien es cierto que en algunos poemas faltan rasgos esperpénticos, la mayor parte de los poemas de *La pipa* pueden ser analizados como textos esperpénticos, micro-esperpentos que recogen, sistematizan e interconexonan a través de sus estrofas elementos retóricos, campos semánticos, personajes degradados, espacios alienados y alienantes que, además de provocar efectos distanciadores y grotescos, presentan «el sentido trágico de la vida española», tal y como proclamará Max Estrella ante su grotesco antagonista Don Latino de Hispalis, a través de una estética sistemática y conscientemente deformada en estos poemas por los efectos de las drogas, los protagonistas líricos y los escenarios sórdidos.

Ejemplificando lo anteriormente expuesto, quizá en uno de los poemas donde mejor se pueden extraer y apreciar las estrategias discursivas y los efectos del esperpento sea en «Fin de Carnaval» ya que Valle sitúa al lector desde los primeros versos en el ambiente populachero, de la «pobretería y locura» e intensifica el contraste de imágenes y metáforas con una intención plenamente deshumanizadora. Por la tarde invernal, gris y fría, desfilan las máscaras ensabanadas; resuenan «ritmos destartados» y aparecen viejos protagonistas sometidos a una variada estética distorsionadora basada en diferentes sensaciones y contrastes:

«El curdela narigudo
blande un escobón:
-hollín, chistera, felpudo,
nariz de cartón».

Como se puede apreciar, la deformación del rostro por la naturaleza y por la máscara es notoria, reflejando una realidad «sistemáticamente deformada», con un fin marcadamente crítico. Valle, en versos como los recogidos, se regodea en la desmembración, en la fragmentación humana.

Se ofrece un magnífico espectáculo, el «Fin del carnaval», pero este espectáculo, esta demacrada alegría pública, se tiñe de melancolía que se desborda por la calle y la convierte en teatro de marionetas, de títeres manejados desde la oscuridad y envueltos en la mentira del disfraz. Se

muestran una mascarada gris y sórdida que no deja paso al descubrimiento de la realidad quedándose en la figurativa apariencia y falsedad de la carnavalización. Valle-Inclán se regodea estilizando líricamente un espectáculo llamativo pero voluntariamente despoetizado y degradado, donde predomina la nota sórdida, grotesca y amarga.

«Absurda tarde. Macabra
mueca de dolor».

Absurdo, deshumanización y parodia grotesca de la realidad que se acentúa cuando son los perros los que se lamentan por las locuras, el desgarró y los yerros de la Humanidad²⁵.

Igual es el espectáculo grotescamente deformado que presenta la trágica visión de España en plena crisis socio-política e ideológica que Valle denuncia a través del esperpento lo encontramos en «El circo de Iona». Los protagonistas del poema son títeres, muñecos o seres marginales, elementos teatrales deshumanizadores, degradados, en los que aparece la crítica social y filosófica²⁶, como la Pepona, el payaso, las gitanas, o se critica en tono amargo una colectividad antiheroica, la chusma, que se apiña para presenciar un espectáculo tan falso como grotesco. El ambiente espacial es, igualmente, desolador y se ubica en un circo, «gran parasol remendando», donde se mezclan los aspectos metateatrales marcados por la difícil vida y la miseria de los espectáculos ambulantes en un espacio desolador por el que asoma la denuncia, la falsedad de la existencia manifiesta en ese juego metateatral donde se confunden los límites entre apariencia y realidad.

La denuncia social y política se ofrece a través de la parodia y la burla grotesca de conocidas problemáticas sociales y encendidas discusiones políticas que, aparecidas diariamente en periódicos y revistas, eran del dominio público como las alusiones a la Lliga catalana, las críticas a autores coetáneos y sus desastrosas consecuencias socio-económicas o las referencias al desarrollo del anarquismo.

Ante la mascarada, ante el carnaval grotesco de la realidad social española, Valle intenta descórrer el velo de las apariencias y mostrar los desajustes estructurales y la trágica visión que le produce España a través de un poemario que supone el primer ejemplo del arte, la estética y las técnicas esperpénticas, ejemplarmente representado en las claves relacionadas con Medicina, ensayo poético más interesante y complejo del libro según las investigaciones de Juan Montero²⁷. Si concebimos *La pipa de kif* como un corpus lírico unitario, los rasgos y efectos deformadores y

²⁴ SEVERA BAÑO, José, *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Ediciones Júcar, 1983. p., 111.

²⁵ «Juntan si hocico los perros
en la oscuridad:
se lamentan de los yerros
de la Humanidad».

²⁶ «Peponas, fanchos, muñecos, peles, aparecerán con frecuencia, en los esperpentos. Son elementos teatrales, deshumanizadores, y en ellos aparece la crítica social y la crítica «filosófica»: en la medida en que son muñecos, son, también, objetos, privados de libertad y de conciencia, manejados por otros, a través de hilos invisibles... o demasiado visibles». Manuel Durán. «La pipa de kif: del modernismo al esperpento», en Ramón del Valle Inclán: An Appraisal of his Life and Works (A. Zahares, R. Cardona y S. Greenfield, compiladores), Las Américas Publishing Co., New York, 1968, p. 476.

²⁷ MONTERO, Juan, «Claves líricas de Valle-Inclán», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº 74, 1998. P., 249.

transgresores del esperpento son fácilmente identificables y distinguibles, aun cuando las formas modernistas subyazcan en el texto, porque las interconexiones y relaciones textuales, el propio contexto semántico y comunicativo del poema y la intencionalidad del poeta pueden devenir en direcciones muy apartadas de una superficial lectura de preciosismo modernista con cierto tono o matices desenfadados y vanguardistas. Pero, si individualizamos ese corpus poético, muchos de estos poemas ya no son anticipos ensayísticos o experimentaciones valle-inclanianas en busca de su gran sueño: el esperpento, sino que en sus versos se produce un transvase de lo trágico a lo grotesco, de la realidad al desencanto, de las convenciones a la desmitificación, deconstrucción y trasgresión esperpéntica a través de unas

«claves» que, como diminutos esperpentos, reconstruyen y estructuran un calidoscópico prisma de interconexiones, renarrativizaciones, contrastes retóricos cargados de ironía y parodia de formas, recursos y elementos clásicos, producto de un acercamiento crítico y burlesco a la «moderna» realidad española cuya trágica esencia produce un choque distanciador que des familiariza y desvirtúa contenidos, espacios, personajes y códigos lingüísticos o extralingüísticos, resultado de la parodia y la punzante degradación grotesca que caricaturiza, ridiculiza y deforma héroes, ideologías, objetos y ambientes. Procedimientos todos representativos de la crítica y visión deformada de la realidad ante la que Valle pretende alzarse y sobre los que estructurará sus grandes dramas esperpénticos.