

“«Y va mi barca por el ancho río»: Simbolismo y referentes míticos en *Claves líricas de Valle-Inclán*”, *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, 23 (2007), pp. 1-6.

<<http://www.elpasajero.com>>. Taller d'Investigacions Valleinclanianes (T. I. V.) dirigido por Manuel Aznar Soler. Departament de Filologia Espanyola (Universidad Autónoma de Barcelona). Accesible en:

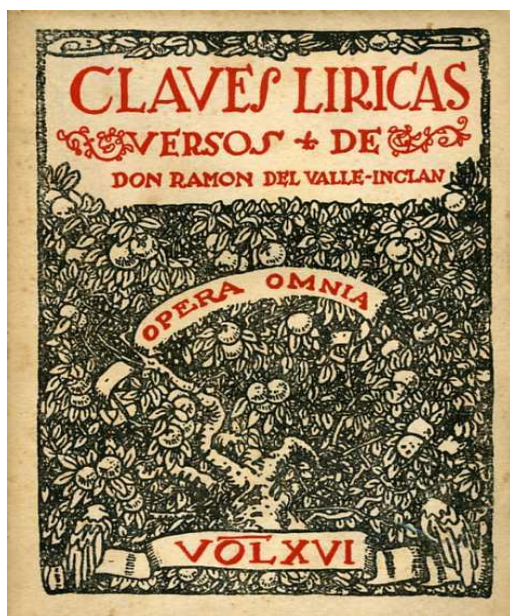
<http://www.elpasajero.com/ventolera/Fcojavierescobar.html>

«Y va mi barca por el ancho río»

Simbolismo y referentes míticos en *Claves líricas de Valle-Inclán*

Francisco Javier Escobar Borrego

Universidad de Sevilla



En su trilogía *Claves líricas* (1930), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) pone de relieve, entre otras líneas de composición, la pervivencia de notorios enclaves mítico-simbólicos vigentes en la literatura modernista<sup>1</sup>. Tal es el caso de Prometeo –recreado por Unamuno–, Hércules y Atlante –en Tomás Morales–, faunos y ninfas (como se ve en Rubén Darío), o Afrodita y el coro de Parcas, en un apunte al tópos de *Eros y Thánatos*, según había abordado con anterioridad Machado en la edición de *Soledades* de 1903<sup>2</sup>. En efecto, en esta heterogénea y proteica relación de personajes que desfilan por el universo lírico de Valle-Inclán, la figura

del titán Prometeo culmina, como broche, la *Clave XVI. Rosa de Saulo*, de *El pasajero* (1920)<sup>3</sup>. La referencia hace visible, *de facto*, la conjugación de canon pagano y cristiano –en un recuerdo, al tiempo, a Saulo, presente en *Luces de Bohemia*<sup>4</sup> afín a la que brinda Unamuno en su poema *Prometeo*.

Ahora bien, si el escritor vasco centra su atención en el conflicto patente entre la existencia del hombre y su pensamiento agónico, en este caso, Valle-Inclán se circunscribe, en contraste, a la libertad del protagonista liberado de sus cadenas. En dicho contexto, Prometeo guarda relación en nuestro poema con la figura de Hércules –y así consta ya en el *Prometeo encadenado de Esquilo*–, en una sutil confluencia entre la fuerza bélica del héroe (“furia redentora”, v. 2) y la delicadeza de las “rosas de la aurora” (v. 4), expansión perifrástica del *incipit* “Fue mi grito de amor brama guerrera”. Este enlace, presidido por el símbolo modernista de la *rosa*, evoca, por otra parte, el *Canto inaugural*, con el que se abre el libro primero de *Las rosas de Hércules*, de Tomás Morales (y resulta conocido, a este tenor, el eco que suscitaron en Madrid los versos del poeta canario). En cualquier caso, el hijo de Zeus y Alcmena constituye, en ambos poemas, un emblema mítico del *finis terrae* como extremo del mundo, en el que, sea en el espacio gallego o bien en el canario, pueden acaecer episodios fabulosos en una Edad de Oro<sup>5</sup>. Ello explica, igualmente, su vitalidad en *Clave II. ¡Aleluya!*, de la obra filovanguardista *La pipa de Kif* (1919), ahora desde el sabor del “cáñamo índico” y la perspectiva irónica de la “Musa funámbulesca” que tutela este *corpus*: “Ya dijo el griego que la furia / de Heracles, engendra lujuria” (vv. 45-46)<sup>6</sup>.

En la paulatina forja de un espacio mítico –a modo de imaginario vinculado a la *geografía mítica* como en Morales–, reza la figura de Atlante en *El pasajero* (*Clave XXV. Rosa de bronce*). Sin embargo, no aparece sujeto, como en el poeta canario, a un proceso de mitificación del espacio –equiparado, al tiempo, al Teide– sino en virtud del *leitmotiv* de la *hybris*, en la línea de Ícaro, Faetón, Sísifo o Tántalo. Para ello el poeta se vale de una *fusión mítica*, en la que mediante una metáfora, la gravedad y rémora del peso que ha de soportar se iguala a la propia experiencia vital, en un preludio, salvando las distancias, de *Le mythe de Sisyphé* (1942) de

Albert Camus: “El mundo atravesé como un Atlante / Cargado con las odres del pecado, / Y con la vida puesta en cada instante / Hice rodar la vida como un dado” (vv. 5-8) <sup>7</sup> Dicha visión de abolengo existencialista, *avant la lettre*, no es óbice, empero, para que emanen, de forma complementaria, diferentes lecturas, como la que se propone en *La pipa de Kif* (Clave VI. *El circo de Iona*). En concreto, se trata de una recreación del microcosmos del circo –de cierto predicamento en el Modernismo–, en el que también tiene cabida, a la par, el recuerdo de Atlante (vv. 45-48) <sup>8</sup>.

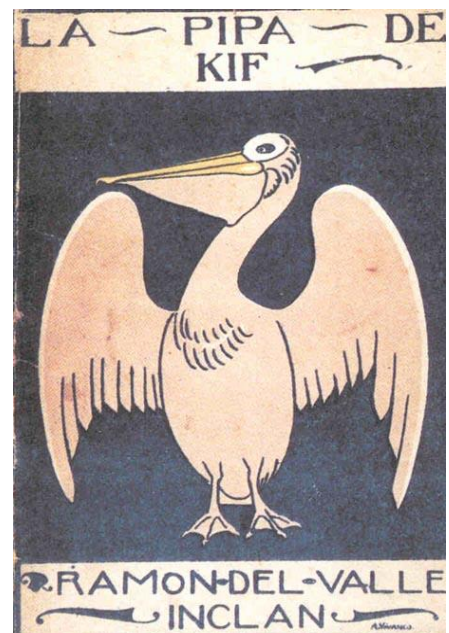
Valle Inclán, por tanto, bosqueja, de esta suerte, el denominado *témenos* o ‘corte sagrado’ de los antiguos en aras de abogar por una perspectiva *mitémica* en *Claves líricas*. Por ello, en compañía de los personajes referidos, desfilan, a su vez, otros de notoria singularidad como los faunos que persiguen a las ninfas, a modo de *leitmotiv* de las *Metamorfosis* de Ovidio (episodios de Apolo y Dafne, así como de Pan y Siringe; I, 452-567 y 689-712). Como suele ser habitual, el fauno se representa en un lugar idílico en el que se contrapone, por su naturaleza, al ruiseñor (Clave VIII. *Ave serafín*, vv. 15-26 de *Aromas de leyenda*, 1907) <sup>9</sup>. Con todo, en este marco *fabulado*, el personaje más relevante seguramente lo constituya el macho cabrío. Se alza, *de facto*, el recuerdo simbólico de Pan redivivo en un imaginario mítico-legendario, según tiene lugar en *Aromas de leyenda* (Clave VI. *Flor de la tarde*). Lo encontramos situado, en efecto, en un lugar ameno –al igual que sucede en Ovidio– con la fuente (“... fuente clara de claro cristal”, v. 9) y el rebaño de ovejas (vv. 7-12) <sup>10</sup>.

Tal emblema mítico queda desarrollado, por ende, en la trayectoria de *Claves líricas* y en un entorno bucólico parejo <sup>11</sup>, cuando en *El pasajero* (Clave XXIV. *Rosa de Belial*) la voz poética se identifica con un “negro chivo” (Darío se refería, en este sentido, a Valle-Inclán de una forma similar en su *Soneto iconográfico*) <sup>12</sup>. Se oponen, pues, en la composición, mediante antítesis, el contrabalanceo “Profano lascivo” (v. 49) frente a “virgen entraña” (v. 50), cualidad, la de la virginidad, que trae a la memoria simbólicamente los pasajes apuntados de las *Metamorfosis*. Es más, el fauno, ávido de carnalidad, no se contenta con acechar a las

jóvenes ninfas del bosque sino que tiene otro referente en su punto de mira gracias a la presencia de Diana, diosa que las protege bajo su égida (*Clave XIV. Rosa métrica de El pasajero*): “Las pomas del seno Diana Cinegética / Timbra con tu ardiente alusión carnal, / Divina promesa que enciende la estética / Del fauno rugiente de furia nupcial.” (vv. 1-8)<sup>13</sup>. Estamos, en síntesis, ante dos entidades y actitudes simbólico-estéticas enfrentadas, a saber: la actitud de desbordamiento pasional encarnada por Pan y los faunos, en oposición al ideal apolíneo de la medida y el comedimiento como *sôfrosynê* helénica (ninfas, Diana y el propio Apolo). Así se comprueba en la *Clave XIV. Rosa métrica de El pasajero* (vv. 9-14)<sup>14</sup>:

Con feliz congoja, con mítico insulto  
 Panida, arrebatas mi sangre en tumulto  
 Áurea solfa del Dorado Facistol.  
 Rosa Alejandrina, tu sentido oculto  
 Promueve los ritmos heroicos del culto  
 Apolíneo. ¡Rosa Métrica del Sol!

Desde esta esfera mítica gravitan, además, las fuerzas del amor y la muerte, en una recurrencia al motivo de *Eros* y *Thánatos*. Por esta razón, en *El pasajero* (*Clave XXV. Rosa de bronce*), el sujeto del enunciado poético señala cómo el *furor* de Eros le sacude vehementemente con su *sagitta*, a modo de *vulnus amoris*, en tanto que una característica del dios –el hecho de llevar una venda sobre los ojos, en una aportación de los mitógrafos medievales, vv. 10-11– deja su huella en él (vv. 9-16)<sup>15</sup>. La personificación simbólica de Eros se cierne,



en un momento distinto, sobre una joven con la excusa de ofrecerle, valiéndose de su seducción, una guirnalda. Esta escena, recreada en *La pipa de Kif* (*Clave XVI. Resol de verbena*), evoca otra similar a la del cuadro del pintor canario modernista Nestor, en consonancia, a la par, con la *Balada del niño arquero* de Morales: “Vuela el columpio con un vuelo / De

risas. Cayóse en la falda / De la niña, la rosa del pelo, / Y Eros le ofrece una guirnalda.” (vv. 45-48)<sup>16</sup>. Y como Eros, resplandece también, al tiempo, Afrodita en calidad de imagen en la misma obra (*Clave XVII. La tienda del herbolario*), en este caso, en sabrosa combinación con el “chocolate de Moctezuma” (vv. 81-84)<sup>17</sup>.

Precisamente, la viva necesidad que experimenta el ser humano de disfrutar tales placeres –como lo es el amor– se contrapone, con amargura, al fugaz y efímero curso del tiempo, uno de los temas esenciales en *Claves líricas*. Se representa, de hecho, mediante una simbología mítica sugerida, en Saturno, las Parcas y Caronte. El primero de ellos, Saturno, arcaica y prístina divisa del tiempo, reza en *La pipa de Kif* (*Clave XV. Vista madrileña*): “Lejano y nocturno, / El viejo Saturno / Enciende el farol.” (vv. 106-108) <sup>18</sup>. Las Parcas, en cambio, en calidad de emblema constitutivo de esta imaginería, aparecen más bien provistas del hilo de la vida (*Clave VIII. Ave serafín, de Aromas de leyenda*): “Fueran como un instante, al pasar, las centurias. / El pecado es el tiempo: Las furias y lujurias / Son las horas del tiempo que teje nuestra vida / Hasta morir. La muerte ya no tiene medida ...” (vv. 49-52)<sup>19</sup>. Incluso el cuadro habitual de las Parcas se sustituye, de forma puntual, por la figura de la molinera (*Clave IX. Estela de prodigio, de Aromas de leyenda*). En concreto, ésta teje en una rueca, produciéndose así, en consecuencia, una sutil contaminación con el mito de Ónfale, de notable predicamento en el Modernismo (vv. 19-36)<sup>20</sup>.

Por último, sin el manejo de una mitología implícita por parte de Valle-Inclán, las Parcas llegan a preparar, en otro momento, la mortaja del sujeto poético en *El pasajero* (*Clave XXVIII. Rosa gnóstica*): “Mientras hilan las Parcas mi mortaja, / Una cruz de ceniza hago en la frente, / El tiempo es la carcoma que trabaja / Por Satanás. ¡Y Dios es el Presente!” (vv. 29-32)<sup>21</sup>. Después de la intervención de las Parcas sólo queda acometer, en consecuencia, el tránsito hacia la otra orilla –en la consabida *catábasis*– donde aguarda Caronte, con el que el poeta se identifica (*Clave XVIII. Rosa de sanatorio, de La pipa de Kif*). Así, al igual que en el poema machadiano *Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela*<sup>22</sup>, tal situación sucede en un estado delirante –“Bajo la sensación del cloroformo”, v. 1–, en una

imbricación de planos entre la realidad y la visión onírica donde emerge, en definitiva, la voz poética (vv. 13-14)<sup>23</sup>:

...Y va mi barca por el ancho río  
Que separa un confín de otro confín.

© Francisco Javier Escobar Borrego

octubre 2007

### Referencias bibliográficas

Barbeito, Clara Luisa. *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.

Comellas, Mercedes. «*La Lámpara maravillosa de Valle-Inclán y el Heinrich Von Ofterdingen de Novalis o la poética como camino de perfección*», en *Revista de Literatura*, nº 127 (2002), páginas 121-150.

Doll, Eileen J. «Hacia el tiempo y el espacio mítico: *El retablo de Valle-Inclán y Las cintas magnéticas de Sastre*», en *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*. Ed. de John P. Gabriele, Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 1994; páginas 68-75.

Escobar Borrego, Francisco Javier. «Ecos míticos en la obra poética de Antonio Machado: Evocación y Añoranza de la Antigüedad clásica», en *Alfinge. Revista de Filología*, nº 15 (2003), páginas 97-111.

-«Poesía e imagen en el Modernismo canario (a propósito de Tomás Morales y Néstor)», en *Comunicación*, nº 2 (2003-2004), páginas 169-186.

-«Ecos míticos y tradición clásica en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales», en *Revista de Literatura*, nº 131 (2004), páginas 149-170.

-«“Soy clásico o romántico”: De la reflexión teórica de Antonio Machado a su palabra poética», en «*Hoy es siempre todavía*». *Curso Internacional sobre Antonio Machado (Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005)*. Coord. de Jordi Doménech, Sevilla: Ayuntamiento de Córdoba; Renacimiento, 2006; páginas 279-322.

-«“Minerva y el águila de Patmos”. Tradición clásica y referentes

simbólicos en la obra poética de Miguel de Unamuno», en *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno* (en prensa).

-«“Desnudo Amor de piedra”: Tradición clásica en *Soledades* (1903), de Antonio Machado», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (en prensa).

-«“Escuché lejano canto de sirenas”: La Tradición clásica en *Claves líricas* de Valle-Inclán», en *VIII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea. La obra literaria de Valle-Inclán. Monográficos de Artabria* (en prensa).

García Lorenzo, Luciano. «Valle-Inclán y *Las galas del difunto* (1926): parodia y tradición clásica», en *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Ed. de Ana Sofía Pérez, Madrid: Cátedra, 1998, páginas 173-189.

Gómez Montero, Javier. «Valle-Inclán y la alquimia del recuerdo. Poética y representación de la memoria en *La lámpara maravillosa*», en *Letras de la España Contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995; páginas 169-183.

Iglesias Feijoo, Luis. «El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán», en *Ínsula*, nº 531 (1991), páginas 18-20.

Mejía, Ernesto. «Hércules y Onfalia, motivo modernista», en *El Modernismo*. Ed. de L. Lituak, Madrid: Taurus, 1975, páginas 185-199.

Montero, Juan. «*Claves líricas* de Valle-Inclán: composición y significado», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº 74 (1998), páginas 207-258.

Orringer, Nelson R. «El coro griego a la luz del espejo cóncavo en Valle-Inclán», en *La Chispa '95. Selected Proceedings*. Nueva Orleans: Tulane University, 1995; páginas 259-268.

-«Orestes in Valle-Inclán's *Las galas del difunto*», *Letras peninsulares*, nº 1 (1996), páginas 117-130.

Morales Lomas, Francisco. *La lírica de Valle-Inclán: Sistema rítmico y aspectos temático-simbólicos*. Málaga: Universidad, 2005. Reel. de la Tesis Doctoral con título homónimo (Málaga: Universidad, 2003) dirigida por José Lara Garrido.

Risco, Antón. «A procura da Idade de Ouro (Galicia na obra de Valle-Inclán)». En *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. de Luis Iglesias et alii.

Santiago de Compostela: Universidade, 1997; páginas 507-517.

Valle-Inclán, Ramón del. *Claves líricas*, Ed. de José Servera, Madrid:

Espasa-Calpe, 1995, 4ª ed.

## NOTAS

[1](#) . Un riguroso análisis de *Claves líricas* (citamos por Servera: 1995) ofrece Montero (1998), con abundante bibliografía sobre la obra poética de Valle-Inclán. Morales Lomas, por su parte, dedica su monografía (2005) a los aspectos métricos y temático-simbólicos. En lo que atañe a la vigencia de elementos clásicos en el escritor gallego pueden verse las aportaciones de Doll (1994), Orringer (1995, 1996), García Lorenzo (1998) y Escobar (en prensa).

[2](#) . Cf. al respecto los estudios de Escobar (2003, 2006, en prensa).

[3](#) . *Ed. cit.*, p. 118.

[4](#) . En concreto, Max Estrella bautiza simbólicamente al anarquista preso con el nombre de Saulo. Éste, como se sabe, se trata de uno de los apóstoles que hicieron posible la difusión del Cristianismo después de la muerte de Cristo. Montero (1998: 233) constata que, con el apunte a Saulo, Valle-Inclán desea representar la superación del paganismo y del hombre esclavizado al rebelarse contra la divinidad.

[5](#) . Para este *leitmotiv*, cf. Risco (1997).

[6](#) . *Ed. cit.*, p. 155.

[7](#) . *Ed. cit.*, p. 132.

[8](#) . *Ed. cit.*, p. 169.

[9](#) . *Ed. cit.*, pp. 77-78.

[10](#) . *Ed. cit.*, p. 72.

[11](#) . Sobre el manejo que demuestra en *Claves líricas* Valle-Inclán en lo que hace al género bucólico y otros de abolengo clasicista, *vid.* Escobar (en prensa). Para otras cuestiones relacionadas con la perspectiva *genológica*, cf. Barbeito (1985) e Iglesias Feijoo (1991).

[12](#) . *Ed. cit.*, p. 129. En efecto, Darío, al inicio de *Claves líricas* –aunque recogido previamente en *El canto errante* de 1907–, ofrece un retrato del poeta en el referido *Soneto iconográfico*. Aquí lo describe en virtud de



“barbas de chivo” (v. 1), como los faunos que encontramos en su *corpus* poético, y semejante a un “viejo dios” (v. 3).

[13](#). *Ed. cit.*, p. 115.

[14](#). *Íbidem*.

[15](#). *Ed. cit.*, p. 132.

[16](#). *Ed. cit.*, p. 198. Sobre el poema de Morales y su relación con Néstor, véase Escobar (2003-2004 y 2004). [17](#). *Ed. cit.*, p. 203.

[18](#). *Ed. cit.*, p. 196.

[19](#). *Ed. cit.*, p. 78.

[20](#). *Ed. cit.*, pp. 80-81. Un estudio sobre la vigencia del mito en la poesía modernista ofrece Mejía (1975).

[21](#). *Ed. cit.*, p. 139.

[22](#). Inserto en *Abel Martín. Los complementarios*. En este poema justamente tiene lugar la *catábasis* o *descensus ad Inferos* así como están presentes, del mismo modo que en Valle-Inclán, los motivos vinculados a Caronte, la barca y «*el pasajero*» (Escobar: 2003). En lo que se refiere al *leitmotiv* simbólico del camino como ritual, cabe recordar, por añadidura, los *loci communes* y la lectura iniciática de *Claves líricas* respecto a *La Lámpara maravillosa* (Gómez Montero: 1995; Comellas: 2002).

[23](#). *Ed. cit.*, p. 207; véase: Montero (1998: 253-254).