



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Una poética del remiendo: la isotopía textil en 'El circo de lona' de Valle-Inclán

Imboden, R

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-57935>
Book Section

Originally published at:

Imboden, R (2011). Una poética del remiendo: la isotopía textil en 'El circo de lona' de Valle-Inclán. In: López Guil, I; Talens, J. El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético. Madrid: Biblioteca Nueva, 293-310.

CAPÍTULO 8

Una poética del remiendo: La isotopía textil en «El circo de lona» de Valle-Inclán

RITA-CATRINA IMBODEN
Universidad de Zúrich

Como todo poema, «El circo de lona» implica una dimensión metapoética, es decir, refleja —o reflexiona sobre— una particular visión de la relación entre ficción y realidad tomando en consideración, además, el oficio del poeta y su condición social. El propósito de esta contribución es destacar un aspecto metaliterario de la poesía de Valle-Inclán hasta ahora poco estudiado: me refiero a la isotopía textil, más precisamente, a la recurrencia de figuras y elementos relacionados con los campos semánticos del tejido y la vestimenta¹. Como veremos, la isotopía textil resulta significativa para la comprensión de «El circo de lona» y adquiere su pleno sentido en una lectura intertextual y metaliteraria. El poema forma parte de *La pipa de kif*², el segundo poemario de Valle-Inclán, publicado en 1919 y considerado

¹ El término «isotopía», trasladado por A. J. Greimas del dominio de las ciencias físico-químicas a las del lenguaje, designa «la recurrencia de categorías sémicas, sean estas temáticas (o abstractas) o figurativas» (A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982). Estos elementos recurrentes aseguran la homogeneidad de un discurso y, en tanto que hilo conductor o «configuración», funcionan «a la vez de engranaje estructural y de soporte de los valores del discurso» (María-Paz Yáñez, *Siguiendo los hilos. Estudio de la configuración discursiva en algunas novelas españolas del siglo XIX*, Berna, Peter Lang, 1996, pág. 15).

² Los poemas de *La pipa de kif* (1919) se recogen en la tercera sección de *Claves líricas* (1930), volumen que reúne la mayor parte de la producción poética de Valle-Inclán. Para este trabajo, me baso en la edición de *Claves líricas* de 1976 (Madrid, Espasa-Calpe, «Colección Austral»), en la que «El circo de lona» ocupa las págs. 118 a 126. Ángel Martínez Blasco comenta para este poema las modificaciones —significativas— en la

por la crítica una obra de transición entre el modernismo —cultivado por el autor gallego en su primera poesía y en las *Sonatas*— y una estética personal de la deformación para la que Valle acuñará, en *Luces de bohemia*, el término «esperpento»³. Lo que interesa aquí no es tanto ponderar la importancia que ocupa en estos poemas una u otra estética sino poner de relieve las estrategias discursivas que Valle emplea en el poema elegido. Para llegar a una visión de conjunto, será preciso considerar el texto como una construcción compleja de relaciones significantes que, por un lado, se establecen en —y entre— los diferentes niveles textuales (fónico, semántico y morfosintáctico), y que, por otro, se reflejan en la organización del poema, es decir, en la distribución de los contenidos y los elementos *sensibles* —relativos a los sentidos de la percepción— en el espacio textual.

1. VESTIDO

Siguiendo la retórica tradicional que solía llamar *vestis* a la forma del discurso, podemos considerar el poema como un cuerpo *vestido* de palabras que cubren su desnudez, o como un cuerpo *textual* que adquiere su forma, y con ello su sentido, gracias a cierta *textura* y a la composición de sus partes en un todo coherente⁴. Tal vestido estaría tejido con palabras, prestadas también de otros textos que se

versión de 1930 respecto a la publicación de 1919 (*Literatura española contemporánea*, Kassel, Reichenberger, 1994, págs 105-126).

³ La primera versión de *Luces de bohemia* aparece en 1920. La mayoría de los críticos califica *La pipa de kif* de obra de transición, entre otros, Eugenio de Nora: «Desde 1919 (año en que aparece *La pipa de kif* o acaso antes), Valle-Inclán acelera su evolución hacia lo que poco más tarde ha de bautizar con el extraño mote de “esperpento”» (*La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1962, tomo I (1898-1927), pág. 76); Manuel Durán, según el cual el modernismo, en *La pipa de kif*, «está siendo [...] deformado por una serie de movimientos vanguardistas» (*De Valle-Inclán a León Felipe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, pág. 65, versión online: www.cervantesvirtual.com [México, Finisterre, 1974]); y Gisbert Kaal: «Was sich in einzelnen Passagen früherer Werke bereits angedeutet hatte, kommt nunmehr [in *La pipa de kif*] zum Durchbruch: die Verzerrung als Kunstform, die Grotteske als Thema» (*Vom Modernismus zur Grotteske. Untersuchung zur Lyrik von Ramón del Valle-Inclán*, Berna, Peter Lang, «Hispanische Studien», 1979, pág. 124). Respecto a «El circo de Iona», afirma Manuel Durán que «[e]l ambiente de este poema es ya francamente esperpéntico, [por la aparición de] elementos deshumanizadores, teatrales» (*De Valle-Inclán...*, ob. cit., pág. 69).

⁴ Cicerón, en *De oratore*, hablaba de «vestire atque ornare oratione». Citado en Georges Güntert, «Quevedo y la regeneración del lenguaje», *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-62, julio-agosto (1980), pág. 21.

entretejen y dialogan con aquel, ya que, en última instancia, podemos considerar todo texto como un *intertexto*. Sin embargo, en «El circo de lona», el proceso de escritura se refleja, más que en la *textura* de las prendas textiles, en la *costura* de las mismas. Así, el texto hace hincapié en el hecho de que la tienda de lona y los paraguas, que aparecen en la primera parte del poema, son «remendados» (vv 36 y 44), esto es, compuestos de pedazos de tela usados, y que, en la escena final, los artistas están recosiendo y remendando sus vestidos. Lo que nos conduce a pensar que el *yo* poético valleinclanESCO es más *costurero* que *tejedor* o, si utilizamos la terminología propuesta por Claude Lévi-Strauss en *La pensée sauvage*: más *bricoleur* que *ingénieur*. A partir de piezas usadas, heterogéneas y fragmentarias que encuentra a su alcance, aquel elabora un traje nuevo, inédito en el que, no obstante, persisten las huellas de las formas y los materiales antiguos⁵.

En el marco de una estética de la deformación, la reflexión metapoética se manifiesta en «El circo de lona», al igual que en otros poemas extensos de *La pipa de kif*, mediante la pintura de espectáculos populares que de alguna manera implican una inversión o distorsión del orden social. El carnaval, la verbena, el zoológico o el circo, donde dominan las máscaras grotescas, los colores chillones y los requisitos extravagantes o estrafalarios, están todos ellos destinados a la diversión del gran público⁶. Al crear la ilusión de un mundo mejor, más colorido en el que refugiarse de la realidad miserable, los artistas, las máscaras y los payasos —y aún los animales— causan admiración en

⁵ Claude Lévi-Strauss distingue, en *La pensée sauvage* (1962), entre dos principios de construcción humanos: la del *ingénieur* (de «ingenio»: máquina o artificio), que diseña una forma y crea los medios para realizarla, por un lado, y la del *bricoleur*, por otro. Si el primero procede según el pensamiento *científico*, el segundo lo hace según el pensamiento *mítico* (o «salvaje», como reza el título del libro). En la tipología de los modos de sentido («modes du sens») que establece el semiotista suizo Jacques Geninasca, el pensamiento mítico corresponde a la «rationalité mythique», considerada la condición misma del discurso literario o, en general, artístico. La racionalidad mítica encuentra su expresión más genuina en el *bricolage* y procede por analogía y homologación, en oposición con lo que respondería a una lógica inferencial, de tradición cartesiana (Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, París, PUF, 1997. Versión italiana: *La parola letteraria*, I. Pezzini y M. P. Pozzato (trad.), Milán, Bompiani, 2000).

⁶ Piénsese, entre otros, en los poemas «Bestiario» o «Fin de carnaval». Refiriéndose a los poemas de *La pipa de kif*, Cristina Villarrea Álvarez afirma que «[e]n consonancia con el distanciamiento de una voz textual que niega la reproducción mimética, cabe interpretar los poemas restantes [de *La pipa de kif*] no como cuadros tomados de la realidad, sino como una serie de espectáculos» («Una lectura irónica de *La pipa de kif*», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 29, núm. 3 [2003], pág. 163).

los espectadores. Por un breve instante, el espectáculo (*vestis y ornatus*) suspende la verdad *desnuda* del tiempo pasajero, de la realidad del hambre («y dió en el alambre / la sombra del hambre / un salto mortal»; vv 173-75) y la humillación («y bajo la silla / el otro se humilla / que esto fue en Castilla / tiempos que aún están»; vv 124-27).

Estos espectáculos populares son reflejados doblemente en el texto, pues la mirada del *yo* poético abarca no sólo la función representada por los artistas, las máscaras o los animales en sus jaulas sino también al público que asiste a esta representación. Para los lectores del poema, este público constituye otro espectáculo más. Tal desdoblamiento cumple una función metapoética en el sentido de que nos sugiere una prolongación del espacio ficticio hacia nuestra realidad, ya que nos invita a formar parte del espectáculo desde un tercer plano invisible, sugerido por el texto.

La figura del poeta en «El circo de lona» aparece *disfrazada* de artista. En la primera de las tres partes enumeradas, que podemos considerar como una suerte de *pre-texto*, la gente es invitada a entrar en la tienda del circo con la promesa de «[u]n cuento maravilloso» (parte 1); en la parte central, que constituye el *texto* propiamente dicho, se pregona un «drama gentil» (parte 2), mientras que, en la parte final, el brillo de los «heroicos versos dorados» contrasta con la situación lamentable de los artistas en el *con-texto* social (parte 3)⁷. En esta última parte del poema destaca la isotopía textil en relación con los artistas que, en su camerino, están recosiendo y sacándole nuevo brillo, para la próxima función, a su vestimenta rota y deslucida. El hacer del artista —que incluye implícitamente el del poeta— se equipara con ello a la actividad de un zurcidor, costurero o «remendón de viejo»⁸.

⁷ Conforme a la analogía textil que subyace a este poema, propongo para las tres partes textuales sendas categorías propias del arte de tejer: el «texto» remite al tejido; el «pretexto», al marco o ribete que originariamente precede a éste; y el contexto, a la relación con otros tejidos o texturas. Para el origen de estos términos véase Ellen Harlitzius-Klück, *Saum & Zeit. Ein Wörter- und Sachen-Buch* (Berlin, Ebersbach, 2005) y, de la misma autora, *Weberei als Episteme und die Genese der deduktiven Mathematik: in vier Umschweiften entwickelt aus Platons Dialog «Politikos»* (Berlin, Ebersbach, 2004).

⁸ «remendón, -a. Se aplica a ciertos nombres de oficio, como “sastre” o “zapatero”, cuando el que lo ejerce arregla prendas usadas en vez de hacerlas nuevas» (*Diccionario de María Moliner*). Este sustantivo deriva del verbo «remendar» que significa «Componer. Arreglar un objeto roto. Particularm. “apedazar”: poner en una pieza de ropa rota por el uso o por otra causa, un trozo nuevo de material reforzando o sustituyendo al viejo.» (Ibíd.). Los vocablos «remendón», «remendar», «remiendo» se refieren en primer lugar al campo de la vestimenta, mientras que «enmendador», «enmienda» o «enmendar» suelen usarse preferentemente con respecto a la escritura. Tal semejanza

Por otro lado, la correspondencia entre la literatura y el arte de tejer se refleja, en el nivel de la enunciación, en el modo de *entretejerse* las referencias arriba mencionadas (a los géneros narrativo, dramático y lírico) en las sucesivas partes del poema:

- 1 (vv 29-30): Un *cuento* maravilloso / anuncia el circo de lona
 2 (vv 70-72): el tambor pregona / del circo de lona / el *drama*
[gentil
 3 (vv 215-16): ¡Heroicos *versos* dorados / de Alcibíades!⁹

La recurrencia de tales fenómenos contribuye al efecto de circularidad en la macroestructura del texto, y este efecto es reforzado, a nivel figurativo, por objetos que ostentan una forma circular. El ejemplo más prominente es la figura del circo, pues el nombre de este espacio representado refleja justamente la relación metonímica entre la forma y el contenido, dado que el espacio circular (circo) coincide con el espectáculo que tiene lugar en el interior de su circunferencia (función circense): en el circo, la forma *es* el contenido. Desde el mismo título del poema, que combina en «El circo de lona» la forma circular con la idea de *vestís* —la tienda de lona cobija el espectáculo— se hace patente la solidaridad entre *forma* y *contenido*, entre lo *dicho* y el *decir*. Significativa resulta también otra figura circular, la del «parasol» con que se compara el circo (vv 36 y 44). Ambas figuras, el circo y el parasol, son figuras redondas elaboradas con un material textil, aunque la comparación implícita apunta también hacia otra calidad común: el sustantivo «parasol» contiene la palabra «sol», astro que forma el centro de nuestro sistema planetario, y de modo parecido, el circo atrae hacia sí los pequeños *mundos* —o parasoles— individuales de los espectadores. Visto así, el circo aparece como una figura a la vez protectora y poderosa que abarca el universo entero reduciendo lo múltiple («los parasoles») a la unidad («Gran parasol»)¹⁰. La sombra que ofrece este «parasol» adquiere entonces un valor positivo, en el sentido de reflejo o *símil*.

La circularidad se manifiesta igualmente mediante paralelismos morfosintácticos o, en el nivel sonoro, mediante fenómenos como la

confirma, una vez más, la estrecha relación entre las prácticas textiles y la escritura. La idea de una poética de la precariedad para estos poemas de Valle-Inclán se refleja en la raíz común de los verbos «enmendar» y «remendar», que remonta al sustantivo latino «menda» (falta).

⁹ El subrayado es mío.

¹⁰ La presencia de Atlante, en el verso final de la parte 1, participa de esta metáfora del teatro-mundo.

rima, la asonancia y un ritmo prominente que marca el compás. Todo ello contribuye a la tensión —propia, desde luego, de cualquier texto escrito en verso— entre la narración de los hechos, que *avanza* en la línea temporal definida por un antes, un ahora y un después (configurados, respectivamente, en las partes 1, 2 y 3 del poema) y la forma circular que insinúa un continuo *volver* sobre lo mismo o sobre sí mismo¹¹.

2. REMIENDO

En aquellos poemas de *La pipa de kif* que anuncian el esperpento, la estética de la deformación corre pareja con una estética de la *precariedad* que renuncia a la exigencia de originalidad para la creación artística, ironizando, además, el patetismo y sus grandes gestos. Así, los «parasoles» que aparecen en el camino hacia el circo son parasoles «remendados» (v 36), y lo mismo vale para la figura del circo, calificado de «Gran parasol remendado» (v 44). El artista construye su objeto de arte a partir de los deshechos de la sociedad, y con ellos pone de manifiesto la efemeridad de sus valores en una época decadente. Lo bello, lo sublime, lo perfeto, lo intacto y lo grande han perdido el brillo de épocas antepasadas; al aparecer sus restos pálidos en un nuevo contexto, recosidos y recompuestos, muestran su otra cara, carnavalesca. El poema «¡Aleluya!» constituye un verdadero manifiesto —«el principio activo», según Pedro Salinas¹²— de esta estética esperpéntica de Valle. Su «nueva musa» es grotesca y obscena, pues «salta luciendo la pierna» y con sus «versos funambulescos» y «sus gritos espasmódicos / irrita a los viejos retóricos»¹³. Más adelante, el *esperpento* será definido por el protagonista de *Luces de bohemia* como reflejo de «los héroes clásicos [...] en los espejos cóncavos»¹⁴, mientras

¹¹ La palabra «verso» (del lat. *vertere*, dar la vuelta) implica, de hecho, este movimiento de vuelta sobre lo mismo, producido por la acentuación rítmica, el verso medido, la pausa final y la rima. Cabe recordar que el término proviene de la agricultura, donde el arado surca la tierra en un vaivén que dibuja líneas paralelas.

¹² Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, pág. 95. También Salinas considera que lo *esperpéntico* se encuentra «formulado literariamente antes, y en verso, en *La pipa de kif*» (Ibíd.).

¹³ «¡Aleluya!», *La pipa de kif*, ob. cit., págs 100-104. Nótese que el *funambulista* sobre el alambre —al igual que el poeta esperpéntico— se sitúa en una posición que le permite ver el mundo desde arriba.

¹⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, A. Zamora Vicente (ed.), Madrid, Espasa Calpe, pág. 132. Más adelante, en la misma novela, dice Max Estrella: «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.» (Ibíd., pág. 133).

que, en *Los cuernos de don Friolera* (1921), se formula como modo de «ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera»¹⁵. En una entrevista con Martínez Sierra, siete años más tarde, el autor gallego la describe como manera de «mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía»¹⁶. Estas definiciones sitúan al poeta en una posición a la vez exterior y superior, no sólo con respecto a la realidad histórica sino también frente a las figuras literarias que inventa en sus textos. La mirada deformadora parece resultar de la imposibilidad de cerrar el abismo entre la realidad y el deseo, entre lo animal y lo sublime. Si bien están presentes ya, en *La pipa de kif*, la deformación grotesca, la exageración, lo tragicómico, la ironía y el gesto obsceno, todavía no aparece en estos poemas el espejo cóncavo que, más adelante, llegará a condensar la idea del esperpento. El texto recurre entonces a imágenes y escenarios de la tradición popular como, por ejemplo, a la fiesta de carnaval donde la alegría desenfrenada desemboca finalmente en una suerte de danza macabra medieval: «Absurda tarde. Macabra / mueca de dolor». Sin embargo, una vez apagadas las luces, los invitados de la fiesta son devueltos al precario suelo de la realidad: «Los faroles de colores / prende el vendaval. / Vierte el confeti sus flores / en el lodazal»¹⁷.

En esta precariedad se instala la poesía de Valle-Inclán y a partir de ella se configura en «El circo de lona» como una *estética de remiendo*, parecido a lo que Francisco de Quevedo había llamado,

¹⁵ Ramón del Valle-Inclán, en su prólogo a «Los cuernos de don Friolera», en *Martes de carnaval*, R. Senabre (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1990, pág. 115.

¹⁶ Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán», *ABC*, 7 de diciembre de 1928 (entrevista reproducida en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982, pág. 179). Para Cristina Villarme Álvarez, la ironía es «la clave del esperpento», puesto que se trata de una «forma de doble enunciación que aún en el texto un discurso y su respectivo contradiscurso, una realidad y su interpretación crítica» («Una lectura irónica...», art. cit., pág. 157).

¹⁷ «Fin de carnaval», *Claves líricas*, ob. cit., pág. 107. En lo que concierne a la relación de los esperpentos de Valle-Inclán con las obras festivas de Quevedo, puede consultarse el estudio de Bruce Swansey, *Barroco y Vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclán*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2008. Por otro lado, la realidad que se representa en los poemas de Valle es también una realidad histórica y política. La postura crítica se muestra, por ejemplo, en la décima octavilla de la parte 2, donde se alude a la represión de los anarquistas catalanes después de la huelga general de 1917: «La Pepona al mono / grita, sube el tono, / por mayor encono / le habla en catalán, / y bajo la silla / el otro se humilla, / que esto fue en Castilla / tiempos que aún están» (vv 120-27).

en el *Buscón* y en otros escritos suyos, la «capa de pobre»¹⁸. En tanto que continua reelaboración de un material gastado por el uso, el lenguaje asemeja, según el autor barroco, a las obras de remiendo que se componen de trapos viejos y piezas heterogéneas de diversa procedencia. Como en Quevedo, la poesía es llamada aquí a construir a partir de un material degenerado, desesemantizado un discurso nuevo, inaudito, capaz de provocar en el lector asombro y admiración. En «El circo de lona», estos efectos de *admiratio* se construyen, entre otro, mediante la pintura de escenarios espectaculares, la caricaturización sistemática de los personajes, objetos y espacios representados y la puesta en escena del artista como figura del poeta. En el nivel de la enunciación, se logran efectos de sentido sorprendentes gracias a la focalización múltiple —exterior y superior— del *yo* poético, a la creación de estructuras circulares (recurrencias fónicas, isotopías, efectos de cierre, etc.), al uso de un lenguaje que combina la jerga popular con el habla culta y, más generalmente, a la instauración de una densa red de correspondencias internas.

Una de estas redes de significación es, precisamente, aquella conformada por las figuras textiles, que nos lleva a interpretar todo cuanto se dice en el texto acerca de los tejidos y los vestidos en un sentido metaliterario. El tejido o la tela aparecen entonces como el reflejo o la sombra (distorcionada) del texto, mientras que el vestido corresponde a la forma del discurso. Del mismo modo que los hilos invisibles de un juego de marionetas confluyen en la mano del *auctor* que los maneja, las figuras textiles, entretejidas en el discurso, constituyen una isotopía que no sólo garantiza la cohesión del texto sino que funciona, además, como «soporte de los valores del discurso»¹⁹.

¹⁸ Para un estudio de la isotopía textil en la obra de Quevedo, consúltese el artículo de Georges Güntert, «Quevedo y la regeneración del lenguaje» (véase nota 4), en el que se comentan varios episodios de *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. En uno de éstos, un poeta cuenta cómo ha compuesto una comedia a partir del plagio de otras: «Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella *capa de pobre*, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal *zurcido*» (F. Lázaro Carreter [ed.], Salamanca, 1965, pág. 258; el subrayado es mío).

¹⁹ María-Paz Yáñez, *Siguiendo los hilos...*, ob. cit., pág. 15 (véase también la nota 1). En este sentido, la isotopía figurativa puede considerarse una «configuración discursiva» (A. J. Greimas, *Semiótica...*, ob. cit.).

3. PRETEXTO

Las tres partes de «El circo de lona» (enumeradas de 1 a 3) pueden atribuirse, según lo expuesto más arriba, a las tres categorías del *pretexto*, del *texto* y del *contexto*. La palabra *texto* proviene, como es sabido, del verbo latín *téxere* y significa «tejido»; el *pretexto* designaba en un principio la orilla —de color y textura diferentes— que precedía el tejido principal y que protegía así el margen de su disolución adquiriendo más adelante la función de adorno y distinción social²⁰. El *contexto*, finalmente, remite a otro texto-tejido que engloba aquel o con el que está estrechamente ligado. Por otro lado, queda patente que el poema imita la forma de un tríptico, ostentando una organización simétrica definida por un centro y dos cuadros laterales que lo enmarcan. Si bien los tres espacios textuales permiten una lectura narrativa del cuadro, que pasaría por los tres momentos del *antes*, *ahora* y *después* del espectáculo, una lectura discursiva interpretará estos tres momentos en relación con los valores estéticos de un sujeto de enunciación. Visto de este modo, el *pretexto* (parte 1, vv 1-47) remite a todo aquello que precede la lectura propiamente dicha —horizonte de expectativa, pacto de lectura, entrada en materia, etc.— proyectándose la figura del lector sobre los espectadores que acuden a ver la función; el *texto* central (parte 2, vv 48-175), al texto literario como espectáculo polifónico, configurado en la función circense; y el *contexto* (parte 3, vv 176-217), a la reflexión sobre la condición social del poeta, siendo éste encarnado en el artista.

El poema inicia con la descripción del espacio exterior que circumscribe la tienda del circo como una franja (*praetextus*). Esta zona incluye la taquilla de la entrada —figura límite que separa el espacio exterior *real* del espacio de la *ficción*— y el camino que conduce a los espectadores hacia el circo, a la vez que se abre sobre los horizontes lejanos del ocaso, remitiendo todo ello al contrato de lectura:

<i>Entrada</i> (vv 3-4):	Cobra en la puerta la entrada / una Pepona
<i>Público</i> (vv 36-37):	Parasoles remendados / abiertos en los [caminos
<i>Horizonte</i> (vv 33-34)	un toro en el horizonte, / azules las lejanías

²⁰ Así sucede, por ejemplo, con la *toga praetexta* de los púberes romanos, que ostentaba un *clavus* o ribete de color púrpura. Véanse al respecto las entradas «prétexte», «praetexta» y «toga» en Ellen Harlizius-Klück, *Saum & Zeit*, ob.cit., págs 149, 151 y 195, respectivamente. No usaré, pues, aquí el término «pretexto» en el sentido de Roland Barthes.

En lo que concierne a la circularidad del poema-tríptico, observamos que éste simula también desde el punto de vista sonoro y rítmico la forma redonda del circo: mientras que las octavillas hexasilábicas de la parte 2 forman el círculo interior del *texto*, las cuartetos con el octosílabo de pié quebrado de las partes 1 y 3 dibujan el círculo exterior²¹. El ritmo de estas formas populares así como la rima consonante refuerzan, a escala inferior, el efecto de circularidad, de modo que el poema no sólo *habla del circo*, sino que *viste* la forma del circo al imitar con su organización el objeto de su discurso. Asimismo cabe señalar que el carácter *popular* del espectáculo —el circo— encuentra su correspondencia en versos y formas poemáticas igualmente *populares* en el sentido de que provienen de la tradición oral.

Volviendo a la primera parte de «El circo de lona», vemos reflejado el efecto circular en la recurrencia de imágenes y escenarios que se hacen eco y que testimonian una clara voluntad de cerrar una unidad discursiva y abrir otra. Es justamente lo que sucede con las dos mitades del *pretexto*, que inician con la anáfora «Tarde» (vv 1 y 32), seguida de una referencia a la puesta de sol. En las estrofas I a VIII, se pasa inmediatamente a la descripción de la feria, mientras que en las estrofas IX a XII, la mirada del yo poético se aleja de la entrada del circo para vagar sobre el paisaje, llegando hasta el horizonte lejano:

- | | |
|--|--|
| I: Tarde de ocaso rosada:
la feria. Un circo de lona.
Cobra en la puerta la entrada
una Pepona. | IX: ¡Tarde! Rojas sinfonías,
un toro en el horizonte,
azules las lejanías
sin un monte. |
|--|--|

Nótese, además, que el verso inicial de la estrofa I ostenta tres acentos en la vocal *á*, mientras que aquel de la estrofa IX, que inicia la segunda mitad del *pretexto*, acentúa tres vocales distintas: *á*, *ó*, *í*. Repetición y variación: el verso demarcador parece anunciar, ya desde su impresión sonora, otra lectura del circo, como si se tratara de dos diferentes miradas sobre un mismo paisaje. La oposición sistemática entre las dos partes textuales se muestra también en el contraste implícito entre una *noche* improvisada con estrellas artificiales en el «cielo raso» (v 25), en el interior del circo, y un día de sol —del que

²¹ Efectivamente, el círculo sonoro *exterior* encuentra su correspondencia, en la parte 1 del poema, en un espacio *representado* igualmente exterior (en sentido concreto, el paisaje en el que se ubica el circo) y, en la parte 3, en la situación social de los artistas (*exterior* a ellos como individuos).

los visitantes se protegen con sus «parasoles» (v 36)—en el espacio exterior; entre la música de un «organillo» (v 6) y las «sinfonías» cromáticas del paisaje (v 32); entre el espectáculo de los artistas y el de la naturaleza. Es evidente que la diferencia no está aquí en las figuras y los espacios representados, sino en la *mirada*, multifocal, de un sujeto de enunciación que los pone en escena.

Para esta parte del poema, que hemos llamado *pretexto*, podemos atribuir a la isotopía textil toda una serie de figuras del mundo: la «lona» del circo (vv 2 y 29), la «Pepona» (vv 3, 11 y 13), la «cortina» (v 23), el «cielo raso» (v 25), el «Vuelo de gayas banderas» (v 40), los «Parasoles remendados» (v 36) y el «Gran parasol remendado» (v 44) que abre «el vuelo gigante» (v 45). Mientras que la «lona» y el «cielo raso» remiten a la materialidad de la tela y a su uso como pared o techo que *viste*, constituyéndolo, el espacio cerrado del circo, la «cortina», ubicada precisamente a la entrada, subraya la función de límite o *corte* entre los espacios exterior e interior²². El personaje que domina este *proscenio* es la taquillera, cuya denominación «Pepona», alude a una muñeca tosca, de trapo o de cartón²³. La caricaturización y la reducción del personaje a un muñeco plano y sin voluntad constituye también un recurso esencial del teatro valleinclinés, como recuerda Manuel Durán: «Peponas, fantoches, muñecos, peleles, 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 [...]»²⁴.

Los objetos textiles aquí enumerados engloban y presiden discretamente la escena, a la vez que funcionan como trasfondo —o *tela de fondo* o *lienzo*, para seguir con la isotopía textil— sobre el que se proyectan los movimientos de los artistas. Llamam la atención, en las últimas cuatro estrofas del *pretexto*, el aspecto incoativo, con el verbo *abrir*, y la creciente dinamización de la escena, con el «vuelo» que agita las «banderas» y que el «parasol» mismo emprende:

²² La «lona» es una «Tela fuerte y rígida de algodón, que se usa para velas, toldos, etcétera»; el «cielo raso» designa un «Techo en que no están las vigas a la vista [así como el r]estimiento con que se tapan éstas»; el «raso» denomina una tela «de superficie lisa y brillante» (*Diccionario* de María Moliner).

²³ Manuel Durán recuerda que «las “peponas” eran unas muñecas hechas de trapo, muy toscas, con mejillas pintadas de rojo» (*De Valle-Inclán...*, ob. cit., pág. 68), mientras que el *Diccionario* de María Moliner define la Pepona como «una muñeca de juguete, de cartón, grande y tosca».

²⁴ Manuel Durán, *De Valle-Inclán...*, ob. cit., pág. 69.

Parasoles remendados abiertos en los caminos sobre los sables dorados de los chinos.	36
Vuelo de gayas banderas que en la azulada neblina se tienden por mis quimeras de cannavina.	40
¡Gran parasol remendado que abres el vuelo gigante como el escudo dorado del Atlante!	44

Si las banderas se mueven en el viento para tenderse después por el humo de la pipa de kif hacia los sueños quiméricos del *yo* —un delirio individual bajo los efectos del hachís—, el caso del «vuelo gigante» es de índole diferente y ha de leerse como metáfora de una experiencia estética colectiva de valor universal. En la estructura sumamente compleja de estos versos se entretajan el sentido concreto y el figurado, las formas del plural y del singular (parasol/parasoles; sables dorados/escudo dorado), la realidad externa, lejana («en el horizonte, / azules las lejanías») y la «azulada neblina» que atraviesa las personalísimas quimeras del *yo*²⁵. Todo ello desemboca en la imagen final del «Gran parasol remendado» que reduce y reúne en sí la pluralidad de los parasoles individuales —igualmente «remendados»— de los visitantes del circo. Y como si fuera poco, esta tela que el texto compara con el escudo dorado de Atlante y que engloba todo el espacio —el universo entero—, va tomando cuerpo y se ensancha hasta adquirir las dimensiones de un ave mítica a punto de emprender su «vuelo gigante». A este actor mítico —que bien podríamos asociar con un *hipogrifo zurcido*— se dirige el sujeto poético para venerarlo con una mueca irónica, recayendo la ironía en el adjetivo «remendado» que delata la precariedad de recursos en el nivel del enunciado²⁶. Se trata de un parasol re-

²⁵ El *yo* poético aparece, por primera y única vez, en el verso 42: «[...] gayas banderas / [...] / se tienden por mis quimeras». Al calificarse como fumador de hachís, subraya que su punto de vista sobre el espectáculo es *otro*, alejado de la percepción habitual o social.

²⁶ En la edición de 1919 aparece otra versión de esta estrofa: «Gran parasol remendado, / *pobre caballo andante* / con el escudo dorado / del Atlante» (citada en: Cristina

cosido, en el que los agujeros y las fisuras del tiempo han sido cerrados pero que, no obstante, sigue exhibiendo sus huellas. A pesar de esta precariedad, el toldo del circo es considerado un «Gran parasol», digno de comparación con el «escudo dorado / del Atlante». Todo esto es posible únicamente gracias a la enorme voluntad de vestir y dar forma a lo que está viejo y usado: el lenguaje. Ya lo había dicho Quevedo en el prólogo del *Cuento de cuentos*: «La habla que llamamos castellana y romance tienen por dueños todas las naciones —los árabes, los hebreos, los griegos—. Los romanos naturalizaron con la vitoria tantas voces en nuestro idioma, que le sucede lo que a la *capa del pobre*, que son tantos los remiendos, que su principio se equivoca con ellos»²⁷. El circo sirve aquí de *pretexto* para ilustrar una visión estética del *remiendo*.

Por otro lado, la grandeza del circo no reside sólo en el tamaño que da cabida a la multitud de espectadores sino, y ante todo, en su capacidad de «vuelo gigante», es decir, en la fuerza de elevar el espectáculo a una dimensión sublime y celeste donde se neutraliza la ley de la gravedad a la que están sujetos los seres humanos, reforzando la comparación con el escudo de Atlante el valor noble de esta empresa. No pasará inadvertido, en el contexto de la isotopía textil, el doble significado que actualiza aquí la palabra «vuelo»: «acción de volar», por un lado, pero también «amplitud o extensión de una vestidura en la parte que no se ajusta al cuerpo» y aún «amplitud de otros tejidos, como cortinas, ropajes, etc.»²⁸. La tela de un vestido amplio, al girarse la persona que lo lleva puesto, se hincha y forma una suerte de campana o tienda. El «vuelo gigante» de la lona del circo nos conduce, pues, a una doble lectura de esta imagen: como acto de elevación o liberación a través del arte, por un lado, y como *vestis* o forma del discurso en el sentido retórico tradicional, por otro. La forma circular y concéntrica que dibuja este vestido-campana crea una totalidad, en analogía con el cosmos mitológico donde Atlante sostiene el techo del mundo que es el cielo. Y el cielo, en el universo literario, suele representar la esfera de los valores estéticos y/o espirituales.

Villarmea Álvarez, «Una lectura irónica de *La pipa de kif*», art. cit., pág. 168; el subrayado es mío). La diferencia es significativa, pues si el texto parece apuntar, en la primera versión, al caballero de la triste figura y su flaco rocín, la de 1930 da preferencia a la idea del «vuelo», elemento que participa de la isotopía textil. La asociación espontánea con el *hipogrifo* nace de mi lectura *entre* las dos versiones de esta estrofa.

²⁷ Francisco Quevedo, *Obras completas*, F. Buendía (ed.), Madrid, 1961, tomo I, pág. 447a.

²⁸ *Diccionario* de la Real Academia Española, versión online: www.rae.es.

Volviendo a las figuras circulares que, en esta parte del poema, acompañan y complementan las figuras textiles han de mencionarse, al lado del circo y del parasol, el «organillo», que se imagina con una manivela, la gente que «se arremolina» en «torno» a la Pepona (v 10), el «moño» y los «rizos» de la taquillera y, finalmente, las «Bárbaras bolas doradas» (v 24)²⁹. Nótese que en este último verso se sobrepone, una vez más, el contenido semántico y la forma sonora, ya que las vocales /á/ acentuadas abrazan la /ó/ de las «bolas» redondas³⁰. Estas últimas cuelgan del «cielo raso» —un cielo artificial, un «techo de tela»— a modo de estrellas, provocando las carcajadas del payaso, pues lejos de imitar la realidad y hacer justicia a la verosimilitud creando un *effet de réel*, ostentan su hechura improvisada. Podemos interpretar esta imagen como el rechazo —*redondo*, si se quiere— de una estética realista. Sin embargo, no es la única vez que aparecen el cielo y las estrellas en esta parte del poema: el primero es evocado en el «ocaso» (vv 1 y 32) con referencia al espacio exterior, mientras que la «estrella» del verso 8 apunta irónicamente hacia la taquillera de la que está enamorado el «golfo viejo». Sin embargo, este cielo artificial e improvisado representa el espacio de los valores artísticos y, como tal, promete un espectáculo «maravilloso», según anuncia el verso 28.

4. TEXTO

La parte intermedia del poema, el *texto* central, pone en escena, sobre el círculo interior de arena, el espectáculo de los artistas. Llama la atención la casi ausencia de figuras textiles en esta parte, mientras que abundan en la primera y última, donde hacen su aparición como telas que *visten* el espectáculo —lona, cortina, raso, etc.— y como vestidos de los artistas, respectivamente. El protagonismo se cede ahora a los cuerpos que exhiben su fuerza, agilidad, prestidigitación o su torpeza voluntaria y cómica. Puesto que los artistas no logran cubrir lo más mínimamente la imperfección y la insuficiencia de su artificio, el espectáculo se nos presenta como algo sumamente ridículo. La función se vuelve cada vez más absurda y obscena: al *introito* de

²⁹ El texto refuerza la impresión de circularidad con recurrencias sonoras, que va formando pequeños círculos en la microestructura y que, en ciertos momentos, se condensa hasta llegar a lo grotesco y lo ridículo, como muestra el siguiente ejemplo: «La Pepona al mono / grita, sube el tono, / por mayor encono / le habla en catalán», etc.

³⁰ La ordenación tríplica de las palabras en este verso produce el mismo efecto, puesto que los dos adjetivos engloban al sustantivo, en el que recae la carga semántica.

las dos gitanas le sigue la lucha de Hércules con la fiera y el grotesco cancán de la bailarina, después el canto del ridículo andaluz llamado «Patitas de Araña» y la farsa política del mono «catalán» (vv 120-27), seguido del payaso y sus torpes intentos por hacer reír al público. Los únicos exentos de la parodia son los funambulistas cuya aparición, en las estrofas finales de la parte central, constituye el clímax de la función artística:

¡Saltos atrevidos	160
de cuerpos fornidos	
alegres bramidos	
cuando es el vencer!	
¡Trapecios volantes	164
vuelos arrogantes,	
almas expectantes,	
volver a nacer!...	

La superioridad de los funambulistas y trapecistas —que actúan en el «cielo»— frente a los demás artistas se manifiesta en «saltos atrevidos» y «vuelos arrogantes», apuntando a la instancia de enunciación. Nos remite, una vez más, al poema programático «¡Aleluya!», donde la musa es calificada de «funambulesca» y el sujeto poético confiesa «hacer versos funambulescos»³¹. Tal calidad está estrechamente ligada al quehacer del poeta que, como el funámbulo, «mira[...] el mundo desde un plano superior»³². De modo parecido, la bailarina de cancán, «Desfachada y franca, / rebotada el anca, / la pechuga blanca, / por el aire el pie...» (vv 96-99), nos remite a la «musa grotesca» que «salta luciendo la pierna» y que, en «¡Aleluya!», anuncia una nueva era poética.

Merece destacarse, sin embargo, una referencia que puede pasar inadvertida en una primera lectura pero cuya importancia se nos revela en relación con el «Gran parasol» del verso 44. Se trata de la figura del *vuelo* que, aunque aquí parece desprenderse de su sentido material, participa de la isotopía textil. Aparece como adjetivo en los «Trapecios volantes» y, como sustantivo, en los «vuelos arrogantes» (v 165) de los trapecistas. Si Valle sustituyó el verso 45 en la edición

³¹ *Claves líricas*, ob. cit., págs. 100 y 103, respectivamente, para las ocurrencias de *funambulesco*.

³² En la definición del esperpento que Valle-Inclán formula en la entrevista con Martínez Sierra (referencia en nota 16).

de 1930 para introducir, en lugar de «la triste figura y su flaco rocín», el «vuelo gigante», fue precisamente con la intención de establecer un lazo signifiante entre el «vuelo» de la lona y el arte de los funambulistas. En cada nueva función, estos últimos logran «vencer» (v 163) la gravedad para emprender el vuelo de la imaginación y llevar consigo, en el momento fugaz de la comunión estética, las «almas expectantes» que anhelan «volver a nacer». Es el breve momento de la *admiratio* en el que quedan suspendidos los sentidos de la percepción.

Sin embargo, la función llega a su fin y el espectáculo concluye con un asombroso «salto mortal» que, de un golpe, nos devuelve a la triste verdad del hambre y de la enfermedad, latentes detrás de las alegres apariencias:

Luz en la taquilla	166
cuentan calderilla	
en la ventanilla	
manos de hospital.	
Íbase el enjambre	
y dio en el alambre	
la sombra del hambre	172
un salto mortal.	

El alambre es la cuerda floja sobre la que el equilibrista o funambulista ejerce su arte, con el riesgo permanente de caer muerto. Pero aquí, este riesgo parece sustituirse (y superarse) tristemente por la mísera condición social de los artistas acechados por el hambre. La cabriola final también ostenta su artificio en el nivel sonoro: por un lado, en la rima o paronomasia que acerca el oficio del artista —y del poeta— a la miseria (alambre/ hambre) así como en la aliteración que relaciona estos vocablos con «sombra», connotada aquí negativamente. Por otro lado, el sutil quiasmo vocálico /a-o-o-a/ de las palabras finales y el desplazamiento de los consonantes /l/ y /t/ en las combinaciones *alt* y *tal* parecen subrayar la distancia mínima que va del «salto» a la muerte.

5. CONTEXTO

En la tercera y última parte del poema (*contextus*) se nos ofrece, a modo de epílogo, la realidad cotidiana de los artistas más allá de la arena y su cielo estrellado. En sus camerinos, despojados de su máscara feliz y bajo el círculo de luz de una pobre «Candileja de bencina»

y un «lloroso cabo de vela» (vv 176-77), se nos presentan sus vidas míseras en el contexto social. Es significativo que el poema no termine con el final de la función, sino que se abra sobre otro escenario, oculto normalmente a nuestras miradas, mostrando a los artistas ocupados en un quehacer que les exige su pésima condición social. Así, los camerinos les sirven no sólo de espacio para cambiar los vestidos sino también de taller de costura y es allí donde se dedican a remendar sus harapos para la próxima función. Mientras la blonda Enriqueta, «Vestida una saya rota» le ayuda al domador a quitarse las botas,

El payaso ante el espejo 190
se despinta con cerote
y se arranca el entrecejo
de pelote.

A su lado una mozuela, 194
luciendo el roto zancajo,
recose la lentejuela
de un pingajo.

Renovar la poesía con cada poema, con cada función, es la tarea del poeta que el artista, al zurcir y remendar los vestidos para la próxima función, parece simular. Y una vez más, surge ante los lectores la imagen de otra escena, parecida a ésta, pero ingeniada por Quevedo. Se trata del momento en que la *hermandad* de los mendigos, en el *Buscón*, prepara sus *capas de pobre* antes de salir a la calle:

Acabado esto, que no fue poco de ver, todos empuñaron *aguja y hilo para hacer un punteado* en un rasgado y otro. Cuál, para culcusrse debajo del brazo, estirándole, se hacía L. Uno, hincado de rodillas, *arremedando* un cinco de guarismo, socorría a los cañones. Otro, por plegar las entrepiernas, metiendo la cabeza entre ellas, se hacía un ovillo. No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo vi, porque ellos *cosían y la vieja les daba los materiales, trapos y arrapiezos de diferentes colores*, los cuales había traído el soldado. Acabóse la hora del *remedio* (que así la llamaban ellos) y fuéronse mirando unos a otros lo que quedaba mal parado³³.

³³ Francisco Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ob. cit., libro III, cap. 2, págs. 170-171 (el subrayado es mío). Georges Güntert dedica un comentario a esta fragmento del *Buscón* («Quevedo y la regeneración del lenguaje», art. cit.).

Con sus «extrañas posturas», los cuerpos dibujan la forma de unas letras, al mismo tiempo que elaboran sus capas de mendigo. La escritura, entendida aquí como acto literario, revela ser entonces un proceso ligado simultáneamente al *vestir* del cuerpo (textual) y a la *composición* de este vestido (o discurso). Con la escena final de «El circo de lona», Valle-Inclán recuerda al maestro barroco y hace suya su visión de la *poiesis*. Podemos concluir, sin llegar de momento a un análisis más pormenorizado de este poema tan extenso como complejo, que el estudio de la isotopía textil —un elemento aparentemente marginal— nos descubre los aspectos esenciales de la visión poética ofrecida en el texto comentado: una poética de la precariedad y del remiendo. Destruir y componer, desnudar y vestir, crear una forma cerrada para garantizar la construcción del sentido y, al mismo tiempo, abrirse hacia otros textos y dialogar con ellos, estos son algunos de los recursos literarios de la poética que Valle-Inclán desarrolla en «El circo de lona» a partir de la isotopía textil.