

La pipa sentimental o el lunario de kif: los vasos comunicantes

Wlfrido Dorta Sánchez

Estudiante. Universidad de La Habana.

*En sus funambulescos calzones
va un poeta...*

Leopoldo Lugones

*...que en la azulada neblina se
tienden por mis quimeras de
cannavina.*

Ramón del Valle-Inclán

Bien conocida es la polémica —a la que tantas voces se han sumado— que trata de dirimir la cuestión de la pertenencia o no de la generación del 98 española al movimiento modernista. Negaciones y afirmaciones se han sucedido, en un vaivén que suele tornarse inacabable. Más que proposiciones taxonómicas, recetas de características que dividan o aúnen, mapas sistematizadores de tales o cuales tendencias que afilien o separen, urge a los estudios crítico-literarios que se acercan al tema una profundización en los textos, que son los que, al final, darán cuenta de lo que se ha tratado de dilucidar.

Premio *Temas* en la Jornada Científica Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana.

Propósito semejante es el que nos anima en estas reflexiones. No para llegar a conclusiones que modifiquen sustancialmente el estado general de aquella polémica, sino para atender dos propuestas estéticas que, según creo, guardan más de un punto en común, y que vienen a reafirmar el criterio de la esterilidad que comporta el aislamiento raigal entre las producciones de la generación del 98 y las de los modernistas americanos, así como la equivalencia tenaz que algunos han querido ver entre ellas, como totalidades discursivas.

Habría que hablar, más bien, de la parcialidad de estas influencias, de estas retroalimentaciones con fondo histórico común. Ni todos los noventayochistas son el modernismo, ni es posible trazar un diseño del desarrollo de este movimiento sin contar con las aportaciones discursivas de algunos de los integrantes (y de algunos momentos de sus obras) de este grupo de escritores españoles.

Por ello me adscribo al criterio de Iris M. Zavala, quien sostiene que la suma total del movimiento modernista viene a ser «un elaborado camino de agregados, en oscilaciones pendulares entre los dos Mundos»;¹ criterio que, entre otros, servirá de base al

presente análisis: un acercamiento a las obras poéticas de Ramón M. del Valle-Inclán y de Leopoldo Lugones, específicamente a *La pipa de kif*, del primero, y a *Lunario sentimental*, del segundo, para develar sus convergencias y afinidades escriturales.

En algún momento, Jorge Luis Borges ha señalado —sin detenerse demasiado en ello— los ecos que tuvo *Lunario...* de Lugones en la poesía peninsular, y menciona, como uno de los principales receptáculos de aquel, al Valle-Inclán de *La pipa de kif*.²

Por otra parte —y aquí acudo a datos factuales que si bien sostienen, en alguna medida, el propósito de este trabajo, no son suficientes en sí mismos para ello—, el propio Valle expresó, en algunas de las entrevistas ofrecidas por él a diarios importantes del continente americano, su conocimiento de la obra del argentino, y en ocasiones hizo grandes elogios de su figura, como puede leerse en el habanero *Diario de la Marina* del 12 de septiembre de 1921.³

Después de un primer momento en el devenir del modernismo, la mayoría de los críticos coinciden en afirmar que fue Leopoldo Lugones quien inició la segunda revolución dentro del movimiento: una reacción frente al lenguaje del primer modernismo, y que tiene un paralelo con las creaciones de algunos escritores españoles. Este sería el caso de Valle-Inclán, alguien (el único, entre los de la península) al que Octavio Paz exonera del cargo de insensibilidad ante «la verdadera originalidad del modernismo: la visión analógica heredada de románticos y simbolistas».⁴

Confluyen entonces, en primera instancia, Lugones y Valle-Inclán en un mismo período, en el que se están gestando cambios esenciales en el seno de la estética que los acoge en comunidad. Convergen, además, en una de las vertientes del doble sistema de conexiones que, según la Zavala, se articula en la creación de los modernistas hispánicos en la literatura finisecular y de principios del siglo xx, «para producir un análisis radical de las tradiciones, cánones y prácticas»⁵ instaurados hasta entonces: la que informa las estrategias textuales diseñadas a través del lenguaje («estilo, mofa o inversión de la autoridad»⁶). Propósitos extendibles, como decíamos, a las obras de los modernistas americanos.

Si algo unifica, en sus intenciones y alcances, a los poemarios citados de Valle y de Lugones, es su voluntad de ruptura, su pulsión de renovación.

Se trata de un cambio de actitudes, no de valores: la reubicación del sujeto autorial ante el objeto lírico, la incorporación de tópicos y personajes antes relegados por los primeros modernistas, la capacidad de ironizar tomando como base los propios presupuestos creativos.

En ambos sujetos autorales hay conciencia de la ruptura que propician con sus creaciones. Este

«conocimiento interior» es hecho explícito en los poemas que abren ambos libros: textos programáticos, de naturaleza proyectiva, pues sientan las bases de las coordenadas estéticas y escriturales que atravesarán sus respectivos poemarios.

Abre *Lunario...* con «A mis cretinos»;⁷ en él, Lugones reconoce que la lectura (la recepción) de su obra puede semejarse a una «tosca dispepsia», pues la exclusividad de su proyecto poético así lo posibilitará. Se dirige al otro, advirtiéndole que su «estro» y su «gato» «tienen muy mala luna», y que un rechazo traería consigo una «catalepsia» de «siglo y medio», en la que se eternizaría en «[u]n silencio magnífico/ De academia y retórica». El otro queda identificado con lo académico, lo oficial, lo canónico, precisamente todo lo que el autor se propone superar. Lugones sabe de antemano que su verbo es inusual; que la función regularizadora y homogeneizante de la Academia puede hacer de él una excrecencia insufrible y deslegítimar sus presupuestos de creación, entendidos de manera radicalmente distinta a sus propósitos como emisor: «Dando en tropo más justo/ Mi poético exceso,/ Naturalmente es queso/ Para vuestro buen gusto» [...] «Me probaréis que, esclavo/ De mi propia cuarteta,/ No fui ni soy poeta;/ Ni lo seré».

En un momento del poema, el argentino se autorrefiere, y hace metapoésía al vuelo, desde la ironía: «¿Qué tal? ¿La hipermetría// Precedente os sulfura?/ Os la doy limpia y pura./ Pulverizadla. Es mía...».⁸

Una similar voluntad inquietante sostiene a Valle-Inclán en *La pipa...* Es la que, según él mismo, distingue al modernista: «el modernista es el que inquieta [...] a los jóvenes y a los viejos, a los que beben en la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan un vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas».⁹ La voluntad que se une —para conformar una manera de decir y de asumir el hecho poético—, a lo novedoso y a la noción de ruptura, como factores esenciales de la creación; a la marca individual que debe portar esta; a la misión fundacional del poeta. Dirá Valle que «el modernista [...] es el que siguiendo la eterna pauta, *interpreta la vida por un modo suyo*»;¹⁰ que «el secreto de los grandes poetas, de los creadores, está en situarse ante la vida como un hombre sin tradición, *como si él fuera el primero que va a ver las cosas*».¹¹ Y es muy sintomático que, seguidamente, acote: «Es el caso de Rubén y el de Lugones».

Abren *La pipa...* dos textos que participan de la misma naturaleza de los de Lugones antes comentados: «La pipa de kif» y «¡Aleluya!».¹² El primero comienza con unos versos que tienen mucho de esa visión prístina y ese regreso a lo genésico por los que apostaba Valle en las palabras citadas con anterioridad: «Mis sentidos tornan a ser infantiles,/ tiene el mundo una gracia

matinal». En el segundo, hace burla explícita de los censores, identificados —como en Lugones— con lo académico; reconoce la estirpe transgresora de sus versos, todo para dejar expuestas las direcciones de la estética que asume el poemario: «me ha venido la ventolera/ de hacer versos funambulescos/ —un purista diría grotescos—./ Para las gentes respetables son cabriolas espantables»; recoge un inventario de la «gran caravana académica»: «Cotarelo la sien se rasca,/ pensando si el Diablo lo añasca./ Y se santigua con unción/ el pobre Ricardo León».

Valle declara su conciencia de fundación y de ruptura: «En mi verso rompo los yugos,/ y hago higa a los verdugos./ Yo anuncio la era argentina de socialismo y cocaína»; su estrategia de continuar «la eterna pauta», pero, al mismo tiempo, de instaurar otros cánones: «resplandecen de amor las normas eternas. Renacen las formas».

Al final del texto, se pregunta lo que, de algún modo, sabe que es cierto y que lo hace pertenecer a un mismo clan de renovadores, de rebeldes incesantes: «¿Acaso esta musa grotesca/ —ya no digo funambulesca—./ que, con sus gritos espasmódicos,/ irrita a los viejos retóricos,/ y salta, luciendo la pierna,/ no será la musa moderna?».

Las poéticas lugonesiana y valleinclaniana contenidas en *Lunario...* y *La pipa...*, respectivamente, se articulan, entonces, sobre bases estructurales y sistémicas que muestran más de un entrecruzamiento, y sobre concepciones estéticas que soportan más de un diálogo reconstruible.

El libro del español inaugura (y cierra, en poesía) la etapa esperpéntica dentro de su producción. Lo que se traduce, en términos de concepción de poética, en una sostenida *distorsión* del objeto lírico, en su disloque, en su reubicación dentro del universo poético, en el éxtasis ante sus desfases y desarmonías.

La que llamaremos *visión alucinada*¹³ es una variante de esta esperpentización. El sujeto lírico nos entregará fragmentos de mundo pasados por el filtro de su alucinación: los textos serán las *volutas de humo* que salen de la pipa, delirios que incorporan objetos transfigurados, habitantes de otra dimensión en la que se han borrado los límites espacio-temporales, en la que el canon es «el caos febril de la modorra» («Rosa de sanatorio»).

El kif, la marihuana, el opio, son los catalizadores de estas visiones, nacidas «[b]ajo la sensación del cloroformo», hijas de sentidos sugestionados, conectados entre sí para presenciar (y brindar después) «trágicas farsas funambulescas» profusas en imágenes sensoriales («La tienda del herbolario»).

Los estupefacientes (variaciones del espejo cóncavo posterior) inducen al Demiurgo (en palabras de Antonio

del Risco¹⁴), al Supremo Hacedor, a visionarizar universos autárquicos, mundos cuyo guía deja de ser la conciencia para ser suplantada por la subconciencia. *La pipa...* deviene un Texto-herbolario, continente de «aromas» condensadores de «la *visión densa*» del Universo (subrayado mío. W. D.).

He aquí algunos personajes de esta «triste sinfonía de las cosas» («Marina nortea»). Aparece una Animalia contaminada de seres travestidos: el «Bestiario». Cada jaula proyecta insospechadas radiaciones, bajo la luz del foco soporífero que pasea por ellas el alucinado: se suceden un «canguro antediluviano», una «jirafa/ solterona que bebe hiel», entre otros.

El fumador de opio devela en otro texto las carcomidas entrañas de un espacio que es, por excelencia, *topos* de lo carnavalesco y lo travestido: en «El circo de lona» todo se presenta, primero, con ribetes de espectáculo dorado (aunque, aun así, merodeen las notas de un «agrijo y desvinciado organillo»); cada personaje interpreta su papel ante el público, que ignora el festín de lo esperpéntico que sucede después de cada acto diario: los objetos se trasmutan en inservibles piezas que se desintegran («Silla que se desbarata,/ mesa que se escachifolla»); los seres se descubren en su esencial humanidad deformada: «El payaso ante el espejo,/ se despinta con cerote,/ y se arranca el entrecejo de pelote./ A su lado una mozuela,/ luciendo el roto zancajo,/ recose la lentejuela de un pingajo».

Una «[v]ista madrileña» puede convertirse, bajo el verbo del consumidor cannábico, en un inventario de lo grotesco, en un regodeo en lo excéntrico. Animales, personas y espacios comparten rasgos: una comunión tan absurda como vívida: «una vieja tuerta/ azota en su puerta/ el ruedo del can»; «[u]na chica fea/ —que la tifoidea/ pelona dejó—/ baila en la guardilla [...] y parece el cuco/ que habla en el reló»; «algún pobre huerto,/ con su perro muerto,/ destripado al fol».

En un texto como «Resol de verbenas» conviven lo familiar y lo extraño, lo deforme y lo «estéticamente correcto», todo moldeado en la «belleza del alejamiento»: «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», y «[b]rama el idiota en el camino/ [...] lanza un destello rijoso,/ bajo el belfo, el diente canino».

Por su parte, *Lunario sentimental* supone un cambio de peso en el decir poético de Lugones; viraje que se sustenta (como en el caso de Valle-Inclán), entre otras cosas, en la re-ubicación del sujeto autoral ante su objeto creativo.

La poética del argentino en este texto se diseñará bajo los presupuestos de lo que denominaremos *visión desde* «*El taller de la luna*» (título de un poema del

cuaderno), y como en *La pipa...*, supondrá un sistemático desencajamiento de los objetos líricos, una sostenida desarticulación de los nexos habituales que los informaban. El prisma alucinado del sujeto valleinclaniano tiene su correlato en la mirada lunática del sujeto lugonesiano, quien refracta las apariencias inusuales inyectadas por la luna a los fragmentos de mundo percibidos por él: «Hay un vate fortuito/ Cuyo estro se aduna/ A la obra que la luna/ Teje como una araña en el infinito» («El taller de la luna»).

Las radiaciones lunares dislocan, indistintamente, objetos, animales o personas; los cubren de pátinas morbosas o grotescas, putrefactas o terroríficas: «Las masas de luz blanca/ Van transformándose [...] Mezcladas a la sombra que se estanca/ En los follajes con un fluido obscuro./ Y es tenebroso pérfido la barranca,/ Y cantera de mármol cualquier muro». El plenilunio difumina contornos, borra lo cotidianamente percibido y reordena el mapa del mundo, con cada pieza transformada: «La fronda inmediata,/ Esume sobre el césped su sombra en vago tizne [...] con luz irreal el astro labra,/ Un inconcluso fauno a quien no cupo/ En el magro pernil el pie de cabra». La luna exprime resonancias grises, de ultramundo: «alarga con histeria lívida/ En espectro de sombra cada tronco [...] Convierte la glorieta en hondo cuévano».

En un texto como «El pescador de sirenas», asistimos a la desmitificación de esta figura (la sirena), a un disloque de imágenes estereotipadas, estrategias insertas en la visión que venimos abordando. El sujeto poemático se regodea en la descripción de estos seres que aquí pierden su aura mitologizada, y devienen esperpentos marinos: las sirenas «bogan muy cerca de la superficie/ Blancas y fofas como enormes hongos,/ O deformando en desconcertante molicie/ Sus cuerpos como vagos odres oblongos [...] bien pronto disuélvense en los hondos cristales/ Con fosfórica putrefacción de molusco» (subrayados míos. W. D.).

Ellas se incorporan a la fauna que merodea por el *Lunario...*: una procesión casi inacabable de personajes descoyuntados, inarmónicos: la *humanidad abortada* en el taller lunar. Desde el «hipocondríaco que moja/ Su pan de amor en mundanas hieles»; el sastre que se encomienda a la luna «alzando [...] sus manos gorilas», bostezando «con bocas y axilas»; hasta la «rentista sola [...] Redonda como una ola,/ que [a] amor de los céfiros sobre el balcón se inclina;/ Y del corpiño hartó estrecho,/ Desborda sobre el antepecho/ La esférica arroba de gelatina».¹⁶

Donde viene a realizarse con creces la visión que nos ocupa es en la versión que este sujeto *lunaticado* nos ofrece, precisamente, del objeto que la «alimenta».

El libro de Lugones contiene, según Borges,¹⁷ uno de los mayores inventarios de metáforas en lengua

española; la mayoría constituyen variaciones analógicas de un solo referente: *la luna*. Esta será despojada de todo halo románticoide, sumida en atmósferas degradatorias, presentada bajo aspectos desacralizadores.¹⁸ Será llamada por el sujeto lírico «Bola de la sandez», o «Linterna del cadalso», «Tarántula del diablo», «Musa del alcohol», «Perla espectral del sol» («Jaculatoria luna»).

Octavio Paz ha señalado como una de las distinciones de la estética modernista (en su segundo momento), el diálogo o tensión que se establece entre la analogía y la ironía.¹⁹ La una, como visión articuladora, conjuncional, unitiva; la otra, como estrategia desarticuladora, disyuntiva y desligadora. Ambas «fuerzas» habitarán los textos de Valle-Inclán y de Lugones que tratamos.

La nota irónica, también acota Paz, «voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética, aparece en el mediodía del modernismo», con *Cantos de vida y esperanza*, de Darío.²⁰ Y no es por gusto, entonces, que este sea el que Valle invoca en «¡Aleluya!»: «Darío me alarga en la sombra/ una mano [...] Cantor de Vida y Esperanza,/ para ti toda mi loanza». Porque, precisamente, la ironía será en *La pipa...* una constante discursiva, ya apreciable en ese texto y rastreable a lo largo del cuaderno. En «La infanzona de Medinica» es la que informa el retrato de este personaje, una solterona que reparte su vida entre apariencias públicas y verdades íntimas: «odia a los masones,/ reza por que mengüen las contribuciones [...] da buenas palabras al que llora pan», y «corre a la novena con trote de can» y responde ceremoniosamente «al saludo de los capellanes [...] desde su balcón».

En «El taller de la luna» escribe Lugones, refiriéndose al «vate fortuito» con indicios autorreferenciales: «Su nocturna cantinela/ Tiene un leve agraz de mofa,/ Que desbarata el canon de la escuela/ Y no logra cabal ninguna estrofa». La letanía lugonesiana tiene mucho de ironía: aquí también atraviesa el texto, y lo hace desde el inicio en el poema «A mis cretinos». Vagabundea, despiadada, por el *Lunario...*, y provoca imágenes como las de «El pescador de sirenas»: «Brotó una gigantesca llenando el lago./ Pero, felizmente, luego se esconde/ Entre lactescencias de un ópalo vago./ Colmó la esmeralda umbría/ De las nocturnas aguas, su anca gorda./ ¡Cómo el lago no desborda/ Con tan enormes damas de la mitología!».

Existen otras convergencias entre las propuestas estéticas de Lugones y de Valle-Inclán, que queremos, al menos, apuntar como constancia de los diversos puentes entre ambos poetas.

La primera apuntaría a una voluntad de renovación del idioma español. En Lugones, manifestada en la incorporación a sus textos poéticos de términos —antes

obviados por los creadores—afiliados, muchos de ellos, a terminologías científicas o de poco uso en general. En Valle, por la asunción de un caudal variado de americanismos que inundarán los poemas de *La pipa...*²¹

Las otras dos, estarían vinculadas a lo que ambos consideraban como intrínseco al verso, por un lado, y a la rima, por otro: el carácter agradable del primero y la importancia capital de la segunda. Creía Lugones que el fin supremo del verso es agradar (idea plasmada en el prólogo a *Lunario...*). Tal noción de placer es consustancial a la del escritor español: «El verso por el verso es ya emotivo [...] Al goce de su esencia ideológica suma el goce de su esencia musical».²²

La rima es, por otra parte, un elemento esencial en la preceptiva de Valle-Inclán. Le confería, además de sus valores musicales, resonancias mágicas. Escribe en *La lámpara maravillosa*: «Como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical. La última resume la vibración de las anteriores».²³

Mayores ribetes de dogmatismo alcanzan las consideraciones de Lugones acerca de la función y de la inevitabilidad de la rima en la poesía. Llega a pensar el argentino que «sin ella, el verso deja de existir o se vuelve prosa», que «no hay buen poeta que no sea buen rimador [...] el lenguaje poético puede libertarse de todo, menos de la rima».²⁴

Más de un intersticio sirve de conducto para que se contaminen las poéticas de Lugones y de Valle-Inclán. *Lunario sentimental* y *La pipa de kif* comparten no solo la intención declarada de sentar pautas en el panorama contemporáneo a cada uno de estos textos, sino también maneras de asumir el hecho poético, visiones del mundo, estrategias discursivas y modos escriturales, que apoyan la idea de un Modernismo pendular, oscilatorio entre dos mitades geográficas, deudor de un itinerario de influencias, transmisiones y préstamos que aún está por trazar en toda su extensión.

Notas

1. Iris M. Zavala, «Modernismo y modernidad», en *Historia y crítica de la literatura española*, suplemento 6/1 («Modernismo y 98»), Francisco Rico, ed., Ed. Crítica, Barcelona, 1994, p. 82.

2. Véase Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones*, Ed. Troquel, Buenos Aires, 1955.

3. Valle se refiere a Lugones como «uno de los cerebros más potentes de América». Véase Ramón del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Joaquín y Javier del Valle-Inclán, eds., Ed. Pre-Textos, Valencia, España, 1995, p. 196.

4. Acota el mexicano que, sin embargo, los poetas españoles sí hicieron suyo el nuevo lenguaje, los ritmos y las formas métricas. Dedicar especial atención al caso de Unamuno. Véase Octavio Paz,

«Romanticismo y postmodernismo», en *Historia y crítica de la literatura española*, ob. cit., p. 130.

5. Iris M. Zavala, ob. cit., p. 83.

6. *Ibidem*.

7. Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*, Arnoldo Moen y Hermano Editores, Buenos Aires, 1909. Todos los poemas citados pertenecen a esta edición.

8. Se refiere al encabalgamiento de la estrofa anterior: «Me besaré, cuando haya de/ Abrevarme en sus aguas».

9. Hersilia Miguelez, «Inventario elemental de la lírica de Valle-Inclán», en Ramón M. del Valle-Inclán. 1866-1966 (*Estudios reunidos en conmemoración del centenario*), Universidad Nacional de La Plata, Río de La Plata, 1967, pp. 247.

10. *Ibidem*.

11. Entrevista ofrecida a Valentín de Pedro para su libro *España renaciente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1922. Republicada en Ramón del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, ob. cit., p. 235.

12. Ramón M. del Valle-Inclán, *La pipa de kif*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1963, pp. 1250-94. Todos los poemas citados pertenecen a esta edición.

13. Opción terminológica que se relaciona con la *visión degradada* de Díaz-Plaja: «la toma de conciencia del escritor frente [a un] proceso de desvalorización definitiva»; «una voluntad de estilo que [...] se apoya en una concepción del mundo [...] hecha de depresión, de melancolía, de cansancio. Por eso [Valle] acudió a la sublimación, por vía de lo grotesco, de su reflejo del mundo». Véase Guillermo Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 132-3.

14. Antonio del Risco, *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1977.

15. Términos de Valle-Inclán citados por Guillermo Díaz-Plaja, ob. cit., p. 134.

16. Las citas son de «Himno a la luna», *Lunario sentimental*, ob. cit., pp. 27-38.

17. Jorge Luis Borges, ob. cit.

18. En realidad *Lunario...* es un texto en tensión, que incorpora dos visiones opuestas de la luna (y dos estéticas que se desprenden de estas). Abordamos solo una de ellas, en concordancia con nuestros propósitos.

19. Véase Octavio Paz, ob. cit., p. 131.

20. *Ibidem*, p. 130.

21. La variante en prosa de esta preocupación de Valle será su novela *Tirano Banderas*.

22. Guillermo Díaz Plaja, ob. cit., p. 154.

23. *Ibidem*, pp. 157-8.

24. Raquel Halty-Ferguson, *De Laforgue a Lugones: dos poetas de la luna*, Tamesis Book Limited, London, 1981, p. 60-1.