



Vol. 1, Nº 2 (Julio-Octubre, 2019)

ISSN: 2659-4900

***TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: “LA
PIPA DE KIF”***

*Antonio Morales Toro
IES “Montevives”*

Recibido el 11/09/2019

Aceptado el 21/10/2019

A mi amigo Anselmo Gallardo, que hace mil años también escuchaba “Rosa de Sanatorio” en Radio 3

Este año se cumple el centenario de la publicación de una de las obras más extrañas y conmovedoras de la literatura española reciente. Nos referiríamos a *La pipa de kif*, de Don Ramón María del Valle-Inclán. El silencio que está rodeando esta efeméride, por lo demás, muestra con suma elocuencia el lugar extraño que este poemario ocupa dentro de la historia literaria que lo nombra¹.

Aunque quizás este silencio se deba a la persistencia crítica que, aún hoy, tiende a privilegiar las manifestaciones escénicas del esperpento. En efecto, el esperpento suele asociarse a los diferentes «esperpentos» teatrales del que extraen el nombre y la fama. Sin embargo, existen motivos fundados para pensar que el esperpento, más que la denominación que englobaría a un conjunto de obras, podría considerarse como un procedimiento literario concreto. *La pipa de kif* resultaría, por tanto, un libro de singular importancia, no sólo por tratarse de un poemario, sino también porque su aparición en 1919 lo convertiría en la primera manifestación de la estrategia esperpéntica. Sin embargo, este aparecer tan temprano se nos antoja como uno de los motivos por lo que *La pipa de kif* ha resultado hasta hace poco tiempo uno de los textos menos conocidos y peor comprendidos de la obra de Valle-Inclán, además de explicar el silencio actual. Diversas circunstancias han contribuido a configurar esta situación: la escasa atención que ha despertado la producción poética de Valle en comparación con su obra narrativa o escénica; el carácter «anómalo» de los poemas incluidos en el libro, difícilmente insertables o estudiables desde la tradición poética anterior o posterior a ellos; la mala recepción de que fueron objeto en su época; la tendencia crítica tan extendida de querer explicar *obra* a partir de *vida*, con lo cual, esta colección de poemas sería considerada más como una *boutade* del extravagante gallego que como un ejercicio literario en toda regla. Pero sobre todo, esta falta de atención se explica por la confusión que, todavía, se mantiene en relación al sentido general del esperpento. Si el esperpento continúa siendo una entidad literaria resbaladiza, su «anomalía» -*La pipa de kif*- se convierte en el lugar anti-crítico por excelencia. Por ello, las hipótesis que aquí se lancen parten necesariamente de una especie de desconstrucción de algunas de las razones que han impedido una lectura crítica de *La pipa de kif*. De este modo veremos qué sentido cobra la integración de estos poemas en el programa esperpéntico, la mala recepción de la que fueron objeto, así como su carácter de «poesía extraña». Esperamos que esta lectura de *La pipa de kif* sea de alguna utilidad, no sólo para una mejor comprensión del esperpento, sino también para salvar a Valle de la línea envolvente que pretende asumirlo en la vaciedad de *lo mismo*, ignorando su virtud radical, el sentido de su diferencia.

Iniciaremos esta desconstrucción con un pequeño plagio, aventurando una aproximación a *La pipa de kif* desde un lugar cercano al que Miguel Morey interrogaba a Michel Foucault, y ello, -más allá del placer de reconocerse en tan inteligente acercamiento al escritor francés- porque el discurso explícitamente filosófico de Morey nos puede servir para dar mejor cuenta de nuestro anómalo poemario (Morey, 1990). Lateralmente, quizá sea inevitable un cierto encaramiento entre Foucault y Valle: no pretendemos con ello formalizar un espejo en que ambos puedan reflejarse; sin embargo, no abandonamos la sospecha de que ambos, de algún modo, representen el principio y el fin de una misma mirada sobre un objeto semejante: la modernidad.

A lo largo de esta jugada crítica procuraremos comprobar si, en el recorrido por estos paisajes -que no abarcará la totalidad de los poemas del libro, sino sólo aquellos o aquellas partes más o menos explícitamente metapoéticas-, *La pipa de kif* mantiene el potencial subversivo con el que fue diseñado, potencial solidario con el resto del programa esperpéntico.

En ese sentido, es curioso percibir cómo a veces la crítica académica acierta en lo que no quiere decir. Cuenta Emilio Miró: «El poeta Valle-Inclán queda muy por debajo del escritor Valle-Inclán. Y aquél nos interesa por todo lo que éste nos enseña y sobrecoge. Valle, como Ramón Pérez de Ayala, como otros, llegaron a la poesía desde el resto de su literatura. Hicieron poemas con su cultura, con las estéticas imperantes, pero no con la primera raíz de su ser, con esa misteriosa y necesaria mezcla de emoción y reflexión que todo poeta ha amasado desde sus adentros» (Miró, 1966, p. 13). Lo sugestivo de esta apreciación, sin entrar en otros aspectos, reside en que sugiere una situación de exterioridad de Valle en relación a la poesía. Valle es un poeta extranjero, un intruso en un mundo cerrado de «emoción y reflexión» al que no pertenece. Quedémonos provisionalmente con la afirmación de Miró, y postulemos que en primera instancia *La pipa de kif* se instala en ese afuera, como una interrogación a la poesía. La importancia para el discurso crítico de adquirir una *mirada geométrica*, en palabras de Valle, de tomar asiento en un lugar que entienda de *afueras* e *interiores*, resulta a estas alturas obvia, y determina todo un modelo de producción de enunciados que, por abreviar, caracterizaremos de *modernos*. En este sentido, del contraste entre la apuesta estética de Valle en *La pipa de kif* y el trabajo de Foucault -su «estilo filosófico», en palabras de Morey- puede resultar un dispositivo de alguna eficacia que defina la mirada que *La pipa...* desliza sobre la poesía. Sobre este estilo filosófico de Foucault, Morey apunta como bases fundamentales: «"Decir el presente" y "pensar de otro modo" (...): un decir cuya condición de posibilidad es ese "otro modo", en ruptura con la normalidad del decir de la *doxa*, un decir sobre lo que se dice y contra lo que se dice, contra lo que hay que decir, un decir que busca su posibilidad en el "otro modo" de la *doxa*. Bien pudiera ser que ese "otro modo" sólo sea posible en el movimiento que penetra el volumen oscuro de los decires recibidos, como un rayo en medio del cielo negro» (Morey, 1990).

La preocupación por ese «otro modo» de decir, como es sabido, es una constante en la obra de Valle y, en algunos casos, de forma muy semejante a la expuesta por Morey. Valga este ejemplo extraído de *La lámpara maravillosa*:

“Por eso han de ser las palabras del inspirado como las estrellas en el fondo cenagoso de una cisterna: un punto de luz y un halo tembloroso sobre el agua espejante, sombría, muerta” (*La lámpara maravillosa*, p. 33).

Pero más allá de esta preocupación contrastada, veamos hasta qué punto *La pipa de kif* se muestra como un texto que, al interrogar el presente, se postula como un *decir otro*. Lo que está en juego en esta cuestión es la resistencia o la adaptación de los discursos a la norma que los antecede y preanuncia. Por eso, la cuestión de la exterioridad de la enunciación reviste una importancia capital. Ahora bien, *La pipa...* es fundamentalmente un texto metapoético, una alusión constante al continente poesía. Ese es su primer elemento de exterioridad. Sin embargo, este *decir* sobre la poesía, en tanto que apuesta por escapar de ella, va a cobrar dos formas distintas que se van a ir desplegando a lo largo del libro. Dos miradas distintas, articuladas, con precisión, desde ese «otro decir», y desde ese «decir el presente». En primer lugar, como ha señalado Iris Zavala, una actitud dialógica (Zavala, 1990): una primera mirada que construye una “otredad” en virtud de las sustancias que consume el poeta para poder componer sus versos, y la consiguiente ruptura con la unidad entre el yo lírico y su poesía; encadenamiento del proceso productivo poético en tres eslabones: el yo lírico, la droga y la poesía -o interrupción del flujo clásico o «inspiración» por el que el yo poético y la poesía se funden en una misma expresión de sensibilidad-; sobredeterminación del elemento droga en la tríada productiva: alteración del yo, extrañamiento del elemento poético. Y una pregunta clave: ¿qué significa, literalmente, la pipa de kif? Comencemos por el primer poema del libro:

Mis sentidos tornan a ser infantiles,
tiene el mundo una gracia matinal,
mis sentidos como gayos tamboriles
cantan en la entraña del azul cristal.

Con rítmicos saltos plenos de alegría,
cabalga en el humo de mi pipa Puk,
su risa en la entraña délfica del día

TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: LA PIPA DE KIF

mueve el ritmo órfico amado de Gluk.

(.....)

Divino penacho de la frente triste,
en mi pipa el humo da su grito azul,
mi sangre gozosa claridad asiste,
si quemo la Verde Yerba de Estambul.

Voluta de humo, vágula cimera,
tú eres en mi frente la última ilusión
de aquella riente, niña Primavera
que movió la rosa de mi corazón.

(.....)

El ritmo del orbe en mi ritmo asumo,
cuando por ti quemo la Pipa de Kif,
y llegas mecida en la onda del humo
azul, que te evoca como un «leit-motif».

Es la «verde yerba de Estambul» la que produce directamente un decir poético que aquí, como en otras ocasiones, tiene para Valle el sentido del retorno a un lenguaje originario, un imaginario fundacional -redundancia del campo semántico alusivo al retorno a situaciones de principio: «infantiles», «matinal», «Primavera»-. Sin embargo, como resulta explícito, entre otros lugares, en *La lámpara maravillosa*, ese lenguaje primigenio se manifiesta a lo largo de la Historia por medio de un acontecimiento genuino: la unión entre conciencia y lenguaje. Así, el primitivo decir poético no sólo se refiere a un decir adánico y eterno, sino que también es alusión a otro principio más cercano en el tiempo y a la propia obra de Valle-Inclán: el *decir modernista*. En esta primera clave del libro, prácticamente encontramos todos los motivos que estructuraban ese decir, esa estética: la ideología de la música -«gayos tamboriles», «ritmo órfico amado de Gluk», «ritmo del orbe», «leit-motif»-, la reiteración del azul como símbolo -«azul cristal», «grito azul», «humo azul»- que cobran todo su sentido en la cuarta estrofa que hemos transcrito: la «niña Primavera» -en otro momento llamada «Princesa Corazón de Abril»-; doble alusión al mundo de los cisnes y al propio comienzo de su actividad poética, revelados en el humo y el efecto de la droga. El poema, por lo demás, es de riguroso corte modernista;

compuesto de once serventesios con rimas agudas en los versos segundo y cuarto de todas las estrofas. Como señala Iris Zavala, «todo lector de poesía ha de reconocer este vocabulario, que semeja una receta o un *hand-book* poético; o más bien, un supuesto repertorio poético, palabras con *pedigree*» (Zavala, 1990, p. 106). Este rigor formal es tal que algunos autores, contrastando sin duda el poema con los demás de la serie, han visto en este preciosismo una intención paródica (Durán, 1968, p. 469). El poema contiene en sí mismo, sin embargo, la clave de su verdad. Por lo pronto, ¿por qué es necesaria la mediación de los alucinógenos para que el decir poético pueda darse? Sin duda la droga anula un tipo de conciencia, la histórica, y nos puede permitir entrar en contacto con ese lenguaje original antes referido. No obstante, en el contexto del poema parece que su necesidad va más allá. Volviendo a la cuarta estrofa transcrita -y quinta del poema- se nos define la poesía modernista como «la última ilusión», es decir, una imagen que no pertenece a lo real -es evocada por medio del «humo azul»-, que no se adecua al presente y que precisa de *algo* para ser recordada. En efecto, la última estrofa del poema es clara al respecto:

Si tú me abandonas, gracia del hachic
me embozo en la capa y apago la luz.

Sin la mediación del «hachic», si el trance acaba, la «ilusión» desaparece; se nos expresa un desajuste entre la producción modernista, que ya no puede ser escrita sino evocada, y un presente en el que ese modelo poético ya no tiene razón de ser. Aquí se encuentra el dialogismo al que antes nos referíamos. La pipa de kif en su sentido literal -el consumo de droga como imagen de una mirada otra- se nos presenta como el procedimiento en el que se articula la pregunta por el presente poético -¿qué es hoy la poesía?-, separando lo *normal* de lo *actual*. Si por el momento, en este «preguntar/decir el presente» no está todavía prefigurando un *decir otro*, a no ser por el exabrupto de la última estrofa, al menos ya se está manifestando una voluntad de «no confundir el presente con el pasado, con el peso del pasado sobre el presente, con la inercia de lo normal (...), de una memoria siempre dispuesta a reconocerse en lo que ocurre» (Morey, 1990, pp. 117 y 118). Frente a esto, *La pipa de kif*, precisamente al aislar en el pasado la lírica modernista, está cuestionándola -y ya veremos hasta qué punto-, trabajándola a modo de su contramemoria.

Primera situación de exterioridad, pues, pero en relación a un pasado poético al que se le empieza a negar valor presente.

En cualquier caso, si este poema suele ser considerado como el prólogo de todo el libro, la siguiente clave, «¡Aleluya!», puede pensarse como su contrapartida. Antes sugeríamos la

preeminencia de un «decir el presente» por medio de una estética que lo liberara del pasado. En este poema, a su vez, veremos la primera apuesta por ese *decir otro*, dentro también del plano programático. Parafraseando de nuevo a Morey, este poema articulado «contra el prestigio de la norma y de lo normal, se presenta como un discurso fuera de la norma, como un trabajo por el cual éste queda excluido de lo normal. En suma se presenta como una estrategia (...). Contra una imagen de la poesía guiada por la idea de *con-senso*, (el poema) trata de provocar el *di-senso*» (Morey, 1990, p.119). «¡Aleluya», como su título ya indica, es un rotundo gesto de afirmación:

Por la divina primavera
me ha venido la ventolera
de hacer versos funambulescos
-un purista diría grotescos-.

Para las gentes respetables
son cabriolas espantables.

Una afirmación directamente encardinada con el poema anterior, puesto que hemos de suponer que aún continuamos bajo el efecto de la «gracia del hachic», permanencia evocada por el lugar de origen o principio -la «divina primavera»-. Continuidad entre uno y otro poema. Los versos que hemos transcrito, por lo demás, son lo suficientemente explícitos como para abundar demasiado en su comentario. Aunque la infraestructura textual continúa siendo modernista -el poema se compone de una serie de pareados enneasílabos, de nuevo en rima consonante; y es sabida la predilección tanto por este metro como por esa rima por parte de la estética modernista-, el nuevo *decir* que trae el viento necesariamente va a romper con aquello que caracteriza a la norma: a) la conformidad con los hábitos; b) la conformidad con un principio racional; c) la conformidad con la historia o la tradición. En estas estrofas Valle se va a oponer a los dos primeros principios, al anunciar la recepción que tendrá su nueva poesía: la configuración del hábito que es producido por las "gentes respetables", se rompe por medio de las «cabriolas espantables»; el postulado de una lógica normativa poética se quiebra a través de lo funambulesco -lo cual puede ser definido como ejercicios de acrobacia; sinestesia con el mundo del espectáculo, *devenir-circense*-, percibido por la academia como algo perteneciente a lo «grotesco», sinónimo de irracional.

TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: *LA PIPA DE KIF*

La predicción, por lo demás, resultó absolutamente cierta. Josep María de Sagarra cuenta en unas hermosas páginas cómo fue de la recepción que tuvo *La pipa de kif*: «D. Ramón (...) acababa de escribir los poemas de *La Pipa de kif* que leyó una noche en el salón de actos (del Ateneo de Madrid), delante de quienes se lo tomaban de buena fe, y de unos jóvenes más o menos institucionistas que se la daban de finos y contemplaban a Valle-Inclán como si fuera un payaso (...). Recuerdo que oí la lectura de don Ramón al lado de Pérez de Ayala, y ante las risas y aspavientos de ciertos jóvenes, Pérez de Ayala, que no era un incondicional de Valle-Inclán, se puso hecho una furia» (Sagarra, 1987, pp. 36 y 37).

La disconformidad con la historia o la tradición se manifiesta con claridad en los siguientes versos, aunque aquí la actitud de Valle es doble: por un lado nos encontramos con la tradición que representa la Academia -los «puristas», la «gente respetable»- y por el otro lo más genuino del modernismo: Rubén Darío. Los versos que dedica al maestro nicaragüense buscan extraerlo, casi me atrevería a decir que amorosamente, de esa tradición:

Darío me alarga en la sombra
una mano, y a Poe me nombra.

(.....)

Cantor de Vida y Esperanza
para ti toda mi loanza.

Por el alba del coro, que es tuya.

¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!

Sin embargo, en relación a los primeros, se sigue la tónica anterior de preanunciar la recepción, con nombres y apellidos, que tendrá la nueva poesía:

Cotarelo la sien se rasca
pensando si el diablo lo añasca.

Y se santigua con unción
el pobre Ricardo León.

Y Cejador, como un baturro
versallesco, me llama burro.

(.....)

La gran caravana académica

saludo con risa ecuménica.

Valle juega continuamente con las distintas posibilidades que le da el léxico religioso. No sería descabellado plantear que la nueva estética se ofrece como una nueva religión, lúdica y genuina. El «saludo ecuménico» revela la maestría en la práctica de la heteroglosia de la que Valle era capaz: ecuménico, desde luego, significa poco más o menos «a todo el mundo», es decir, se trata de un saludo a toda la caterva de académicos; pero también está implicando la posición desde la que habla: la nueva y alegre posición de una religión/poesía con afanes redentores. Y puede que también políticos. Quizás no sea exagerado aventurar que el sentido del título del poema, «¡Aleluya!», guarde relación con un artículo publicado un año después, el 1º de mayo de 1920, titulado «Ganarás el pan», en el que puede leerse este fragmento:

«(...) ¡Aleluya! ¡Aleluya! Los trabajadores del mundo celebran y confirman el sentido de la vida -la Ley del Esfuerzo Humano-. El latido religioso de los hombres vuelve a rodar en la teologal caverna de la Eternidad. Parten el pan los trabajadores del mundo, y tiene la armonía cordial de las amonestaciones evangélicas, el aliento rugiente del bíblico castigo. La Humanidad, en gozo de fiesta, está de rodillas ante el precepto del Padre Celestial. ¡Aleluya! ¡Aleluya!» (Serrano, 1987, pp. 266 y 267)

Sea como fuere, los personajes a los que alude en los versos anteriores eran conocidos escritores y críticos de la época, eruditos como Cejador y Cotarelo, escritores arcaizantes y reaccionarios como Ricardo León. En fin, lo nuevo comienza a perfilarse en oposición a lo que es *real*, pero no *actual*; contra «supervivientes ideológicos», pero con consolidadas posiciones de poder desde las que dictan las reglas de la norma:

En mi verso rompo los yugos,

y hago la higa a los verdugos.

TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: *LA PIPA DE KIF*

Este nuevo decir ha de ir unido a la posibilidad de un nuevo acontecimiento que certifique una ruptura que va más allá de la de los cánones literarios, pero de la que el escritor se siente profeta:

Yo anuncio la era argentina
de socialismo y cocaína.
De cocotas con convulsiones
y de vastas revoluciones.
Resplandecen de amor las normas
eternas. Renacen las formas.
Tienen la gracia matinal
del Paraíso Terrenal.

Una nueva época -el «socialismo»- que acarrea una nueva forma de mirar/decir -la que trae la «cocaína», siguiendo con el procedimiento que abre a la droga la posibilidad de ser índice de un nuevo percibir poético-. Este acontecimiento, en todo caso, se concibe como una suerte de «eterno retorno»: la oposición a la norma concreta se hace en nombre de una Norma eterna que, sin embargo, nunca se define. La referencia continua de Valle a un lenguaje originario pudiera considerarse un movimiento táctico, una forma de legitimar su discurso. O un genuino sumergirse en un imaginario fundante, quien sabe. En todo caso, Valle establece un paralelismo evidente entre las nuevas «normas renacidas» y «matinales», con la «divina primavera» que le dictan sus versos, y aun, con la «gracia matinal» que sus sentidos adquieren tras fumar de su pipa de kif. Ahora bien, ¿cuál es la contribución de Valle a este nuevo movimiento que sacude el mundo?

¿Y cuál será mi grano incierto?
¡tendré su pan después de muerto!
¡Y de mi siembra no predigo!
¿Será cizaña? ¿Será trigo?
¿Acaso una flor de amapola
sin olor? La gracia española.

TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: LA PIPA DE KIF

¿Acaso la flor digital
que grana un veneno mortal
bajo el sol que la enciende? ¿Acaso
la flor del alma de un payaso?
¡Pálida flor de locura
con normas de literatura!

La respuesta no podía ser otra que dubitativa. El esfuerzo por perfilar el presente, por romper la norma que, en el caso de Valle, ata el presente al pasado, no garantiza la certeza de que su escritura se adecuará al devenir que está uniendo el presente con el futuro. De aquí podemos deducir cuál es la ética de la que se nutren estos versos: romper con el pasado en el presente para favorecer y catalizar la aparición del futuro: una ética devenir. Lo actual, para Valle, sólo puede ser el conocimiento de ese devenir que rompe con el hábito, la racionalidad y la historia -«pálida flor de locura»-; devenir que actúa sobre un dominio del que tampoco puede desasirse por completo -«con normas de literatura».

Pero esta posición de exterioridad en relación a la norma permite a Valle la indagación sobre el presente, y una primera tematización sobre la Contemporaneidad. Una concepción de esta contemporaneidad poética se manifiesta por primera vez de forma explícita en los versos siguientes:

¿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?

La ligazón de estos versos con el panorama estético europeo contemporáneo a Valle, son infinitas y no vamos a entrar en ellas -Brecht y el *music-hall*, el expresionismo, las vanguardias...-. Lo interesante del fragmento, sin embargo, reside en la redundancia de lo que signifique «decir el presente» -«la musa moderna»- rompiendo la norma de los «viejos

retóricos». Pero no hemos de creer que Valle apuesta directamente por esta musa moderna - sus versos son «funambulescos», en tanto que la nueva estética es «grotesca». Valle deja en el poema la cuestión en el aire, y anuncia, en este segundo prólogo del libro, lo que será el resto de su programa:

Apuro el vaso de bon vino,
y hago cantando mi camino.
Y al compás de un ritmo trocaico
de viejo gaitero galaico,
llevo mi verso a la Farándula:
Animula, Vágula Blándula.

Desde nuestro punto de vista Valle, en esta suspensión provisional de juicio, mantiene un punto de lucidez que no mantuvieron las efímeras vanguardias españolas. Al igual que «Foucault niega el origen racional de nuestras normas; cuando los lingüistas afirman que las formas incorrectas utilizan los mismos procedimientos lingüísticos que las formas correctas. Foucault se niega a hacer el elogio de lo "otro", aquello que se opone vacuamente a la norma» (Morey, 1990, pp. 118 y 119) Por eso se remite inmediatamente a un verso de Berceo -«apuro el vaso de bon vino», y a la cita clásica final. Valle opone el *porvenir de la poesía*, que él no conoce, al *devenir de la poesía*, al proceso que se está dando y que, en su caso, al igual que otros contemporáneos suyos, lo lleva a un caso extraño de sinestesia, la que se produce entre la lírica y el espectáculo, la que lleva su «verso a la Farándula».

En efecto, el grueso del libro está dedicado al juego poético con diversos espectáculos en ese ejercicio funambulesco preanunciado. La clave III se titula «Fin de Carnaval», y «El circo de lona» la clave VI; la clave V, «Bestiario», alude al zoo del Buen Retiro; de la clave VII a la XIII se desarrolla una historia, una suerte de drama rural con un remate en la clave XIV, en la que el conjunto de la narración se reformula bajo los cánones de los romances de ciego. Evidentemente, en estos poemas se efectúa la praxis de ese «otro decir» bajo la forma de un devenir espectáculo de la poesía. Sin embargo, parece como si tratara siempre de devenires tristes, tal vez también viejos, y que, al contrario de la positividad de los dos primeros poemas, de su emergencia matinal, son referidos a situaciones terminales, ambientes vespertinos, recuerdos de vejez:

TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: *LA PIPA DE KIF*

Es Miércoles de ceniza,
fin de Carnaval.
Tarde de lluvia inverniza
reza el Funeral.
(.....)
¡Olvidada Casa de las fieras,
con los ojos de la niñez
tus quimeras
vuelvo a gozar en la vejez!
(.....)
Muere la tarde -un rojo grito
sobre la fronda vespéral-.
Y abre el círculo de su mito
el Gran Bestiario zodiacal.
(.....)
Tarde de ocaso rosada:
la feria. Un circo de lona.
(.....)
¡Circos! ¡Cantos olvidados
de fabulosas edades!
¡Heroicos versos dorados
de Alcidiades!

Si estos fragmentos son representativos de la «farándula» a la que Valle lleva sus versos, quizá no sea demasiado arriesgado postular que este devenir funambuleso esté indicando el límite de un decir, el ocaso de una estética que en un principio fue el artificio inaugural y genuino de un espectáculo grandioso de los sentidos, y que ahora agoniza y envejece como esos espectáculos menores que también un día fueron grandes -permítasenos recordar dicho sea de paso, las hermosas palabras que Paul Auster dedicó en su día a las relaciones entre lo circense

y el arte sobre un fondo de muerte (Auster, 1992). La musa funambulesca es una musa modernista envejecida, la cara de Gloria Swanson mirándose al espejo en *El crepúsculo de los dioses*; imagen de su autoconciencia. Y por eso, el programa valleinclaniano revela una nueva semejanza con el paradigma foucaultiano: no sólo hay que decir el ahora, también hay que librarse de él.

Pero este devenir espectáculo no es el único caso de sinestesia que se da en el libro. De hecho, como señala Durán, «en *La pipa de kif*, el primer lugar lo ocupan las sensaciones visuales, no los efectos musicales» (Durán, 1968, p. 470). El parangón entre poesía y pintura se observa en el libro, sobre todo en las claves IV -«Marina norteña»-, XV -«Vista madrileña»- y XVI -«Resol de verbena»-. Sin embargo, el contraste con «La pipa de kif» y «¡Aleluya!» es semejante a los que componen el devenir funambulesco. También aquí se prioriza lo vespertino o lo nocturno, y se paraliza el relato -la anunciada aparición de un acontecimiento nuevo- por medio de una suerte de sucesión de estampas, de una paralización del tiempo en el espacio, en una poética de itinerario, geográfica y simultánea.

El tono de libro cambia por completo en los dos últimos poemas. Si se me acepta la hipótesis de que la droga funciona en el conjunto de *La pipa...* como nudo del procedimiento que posibilita un decir poético, el poema «La tienda del herbolario» se va a convertir precisamente en otro poema metapoético, en otro programa sobre las posibilidades de este *decir*. Valle no rompe nunca por completo con el modernismo, y, para él, tanto los alucinógenos como la poesía comparten la virtud de provocar sensaciones. De este modo

Aquella cueva del herbolario
se me ofrecía como un breviario.
Lleno de goces y visiones
cálidas: sierpes y tentaciones.

La posibilidad del *decir*, en esta vuelta a la positividad, se diversifica tanto como sean las posibles sustancias a disposición del poeta. La musa moderna, si ha de dejar de ser modernista, ha de ser más modernista que nunca, experimentar con nuevas o viejas sensaciones. En primera instancia, Valle reivindica el decir castellano medieval y renacentista, el único que él cree merece la pena volver a continuar:

Yerba del Hombre de la Montaña,

TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: *LA PIPA DE KIF*

el Santo Oficio te halló en España.

Cáñamos verdes son de alumbrados,
monjas que vuelan, y excomulgados.

Son ciencia negra de la Caldea
con que fue embrujada Melibea.

El paralelismo de estas estrofas con ciertos pasajes de *La lámpara maravillosa* es asombroso. En los versos se explica cómo el genuino decir castellano, el de los erasmistas, el de Rojas, fue cortado de raíz, codificado por el decir clásico y barroco, simbolizado por el Santo Oficio, de idéntica forma a como

“En la imitación de siglo que llaman de oro, nuestro romance castellano dejó de ser como una lámpara en donde ardía y alumbraba el alma de la raza (...). Era nuestro romance castellano, aún finalizando el siglo XV, claro y breve, familiar y muy señor. (...) Y quebrantó esta tradición un infante aragonés robando a una infanta castellana y casar con ella. (...) Castilla tuvo entonces un gesto ampuloso viendo volar sus águilas en el mismo cielo que las águilas romanas. Olvidó su ser y la sagrada y entrañable gesta de su naciente habla (...). Desde aquel día se acabó en los libros el castellano al modo del Arcipreste de Hita (...) y hubo cuatro siglos de literatura jactanciosa y vana” (*La lámpara maravillosa*, pp. 46, 47 y 48).

El paseo por los distintos «verdes venenos» que organiza el poema nos va abriendo la puerta a diversas sensaciones, en un cosmopolitismo muy al estilo modernista. La sensación, en muchos de los fragmentos, va unida a un despertar del deseo, o de distintos placeres:

¡Canela en rama! ¡Tabaco en rolla!

Visión de Cuba, canción criolla.

Rejas morunas, rosas bermejas,
olor de senos tras las rejas.

Ardiente esencia de la canela
(¡canela! Encomio de la mozuela).

TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: LA PIPA DE KIF

(.....)

¡Cacao! Afrodita jardín del puma
y chocolate de Moctezuma.

El chocolate -parece cuento-
no lo inventaron en un convento.

(.....)

Zumo de pita. Pulque. Placeres
de Baco, y celo por las mujeres.

Junto al despertar del deseo, cada sustancia suele llevar aparejado un *decir*. Ya hemos visto la «canción criolla» que deviene de la canela, y en general, no creo que sea casual que la mayoría de las sustancias referidas aludan a Latinoamérica dentro de un registro semántico en el que abundan los «americanismos». Referencia, quizás, a una desterritorialización de la lengua mayor española, por parte de la «minoría» latinoamericana.

El lugar, sin embargo, en el que la tematización del nuevo decir alcanza su máxima configuración, es en el último poema del libro, «Rosa de Sanatorio», el cual no está escrito bajo el influjo de ninguna droga que se pueda encontrar en la cueva del herbolario. En realidad se presenta como una especie de epílogo, ya que el verdadero final del libro lo leeríamos al terminar «La tienda del herbolario»:

Se apagó el fuego de mi cachimba
y no consigo ver una letra.

Mientras enciendo -taramba y timba
tumba y taramba- pongo un etcétera.

«Rosa de Sanatorio», empero, se sitúa en un nivel distinto al del resto de los poemas de esta serie. Por lo pronto, el nombre la asemeja más a los poemas que publicaría el año siguiente bajo el título de *El pasajero*, aunque, como es sabido, su concepción fuera mucho anterior a los de *La pipa de kif*. Este soneto, probablemente el más hermoso de todo el libro, es todo un manifiesto del sentido que tiene la contemporaneidad para Valle, del impacto de este nuevo ciclo de la modernidad en su obra. Por lo pronto, el deformante del yo lírico al que

se alude también aquí no es sustancia natural alguna, sino un preparado químico, urbano, exclusivamente moderno:

Bajo la sensación del cloroformo
me hacen temblar con alarido interno,
la luz de acuario de un jardín moderno
y el amarillo olor del yodoformo.

Este impacto de la modernidad y la nueva percepción de las cosas que ella acarrea -«la luz de acuario de un jardín moderno»-, producen una conmoción en el decir antiguo del poeta -un «alarido interno»-, perceptible, por lo demás, en lo forzado de la rima cloroformo/yodoformo, que no es en absoluto gratuita, sino que busca producir precisamente la sensación de ansiedad de quien está a punto de sufrir un cambio, de estar sometido a una operación quirúrgica de la que saldrá otra persona -de ahí «Rosa de Sanatorio». Y esa contemporaneidad tiene un nombre

Cubista, futurista y estridente,
por el caos febril de la modorra
vuela la sensación, que al fin se borra,
verde mosca, zumbándome en la frente.

que, sin embargo, aunque es reconocido y localizado en una imagen -verde mosca-, no es asumido como propio. El cloroformo del poema no puede sustituir a *La pipa de kif*; el modo del encuentro con el presente que uno u otro producen es por completo diferente. Por eso, una vez desaparecido el efecto del somnífero,

Pasa mis nervios, con gozoso frío,
el arco del lunático violín;
de un sí bemol el transparente pío
tiembla en la luz acuaría del jardín,

TENTATIVAS SOBRE VALLE-INCLÁN: LA PIPA DE KIF

y va mi barca por el ancho río
que separa un confín de otro confín.

el «gozoso frío» que se opone al «caos febril de la modorra» devuelve al poeta su decir modernista -el «arco de lunático violín». El jardín moderno no desaparece; el impacto de una modernidad inevitable continúa. El antiguo *decir*, pues, ha de transformarse, arrancar de ese jardín otro sonido -«tiembla en la luz acuaria del jardín»- que permita el tránsito entre un decir cargado de pasado -un «confín»- a otro *decir* «que sienta la hora del presente».

Aquí nos encontramos por primera vez con lo que será el núcleo duro del esperpento como *decir* nuevo; pero también constatamos que ese decir no puede surgir de cero, sino de la metamorfosis de una práctica textual antigua, de lo mejor que esa práctica, que también supuso una ruptura con la Norma: el modernismo. *La pipa de kif* se nos presentaría, entonces, como un texto límite, la radicalización máxima que permite el código modernista, al modo de un símbolo conscientemente mosaico: destinado Moisés a ver la Tierra Prometida, no llegó a hollarla nunca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUSTER, Paul, «En la cuerda floja», *El arte del hambre*, EDHASA, 1992, pp. 183-193.
- DURÁN, M., «La pipa de kif: del modernismo al esperpento», en ZAHAREAS, A. (ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*, Nueva York, Las Américas, 1968.
- MIRÓ, Emilio, "Valle-Inclán, poeta", *Insula*, núms. 235-237, 1966, p. 13.
- MOREY, Miguel, «Sobre el estilo filosófico de Michel Foucault. Una crítica de lo normal», en BALIBAR, E., et. al., *Foucault, filósofo*, Madrid, Gedisa, 1990, pp. 116-127.
- SAGARRA, Josep María de, *Retratos*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 36 y 37.
- SERRANO, J., *Ramón del Valle-Inclán. Artículos completos y otras páginas escogidas*, Madrid, Istmo, 1987.
- VALLE-INCLÁN, Ramón, "La pipa de kif", *Claves líricas*, Madrid, Espasa, 1964, 2ª. ed.
- ----, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa, 1974, 3ª ed.
- ZAVALA, Iris, *La musa funambulesca*, Madrid, Orígenes, 1990.

NOTA FINAL

¹ A petición de unos amigos, y no sin cierto pudor, me atrevo a publicar este texto escrito hace más de veinte años. A excepción del primer párrafo y de ciertas correcciones menores, estas “tentativas sobre Valle” aparecen con toda su temeraria integridad.