



Universitat
de les Illes Balears

Título: La inspiración poética a través de las drogas en los modernistas españoles

AUTOR: Margarita Gambín Campos

Memoria del Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en Lenguas y Literaturas Modernas

(Estudios Literarios y Culturales)

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curso Académico 2014-2015

Fecha 03/09/15

Firma del autor

Nombre Tutor del Trabajo José Servera Baño
Tutor _____

Firma

Nombre Cotutor (si es necesario) _____
Cotutor _____

Firma

Aceptado por el Director del Máster Universitario en Lenguas y Literaturas Modernas *Firma* _____

Índice

Introducción.....	4
1. Aproximación teórica al uso de las drogas como inspiración poética en la literatura española modernista.....	6
1.1. El hachís.....	11
1.2. El opio.....	12
1.3. El vino.....	13
2. La inspiración poética a través de las drogas en los modernistas españoles.....	15
2.1. Salvador Rueda (1857-1933).....	15
2.1.1. Influencias y presencia del Modernismo en su obra.....	17
2.1.2. Los estupefacientes.....	19
2.1.3. Conclusión.....	23
2.2. Ramón del Valle-Inclán (1866-1936).....	24
2.2.1. Contacto con el hachís e influencias del tópico literario en <i>La pipa de kif</i>	26
2.2.2. La visión poética bajo el efecto de las drogas en <i>La pipa de kif</i>	27
2.2.3. Conclusión.....	43
2.3. Antonio de Zayas (1871-1945).....	43
2.3.1. La imagen de la pipa en <i>Joyeles Bizantinos</i> a través del exotismo orientalista.....	46
2.3.2. Conclusión.....	51
2.4. Manuel Machado (1874-1947).....	52
2.4.1. Influencias de Verlaine y los poetas malditos.....	54
2.4.2. La imagen del alcohol en la poesía de Manuel Machado.....	56
2.4.3. Conclusión.....	61
2.5. Francisco Villaespesa (1877-1936).....	61

2.5.1. La huella de los poetas simbolistas franceses: Charles Baudelaire y Théophile Gautier.....	63
2.5.2. La alabanza a los efectos del hachís en <i>El espejo encantado</i>	65
2.5.3. Conclusión.....	77
2.6. Emilio Carrere (881-1947).....	77
2.6.1. Emilio Carrere y su relación con la bohemia.....	80
2.6.2. La imagen de la pipa en la poesía de Emilio Carrere.....	82
2.6.3. Conclusión.....	87
3. Conclusiones.....	89
Bibliografía.....	92

Introducción

El presente trabajo de investigación está motivado por el interés personal hacia la literatura española que comprende los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Durante este periodo, en el cual se afianza el Modernismo en el mundo hispano de las letras, aparece por primera vez en diferentes obras de la literatura española, tanto de grandes autores consagrados como de escritores menores, un canto elogioso hacia las drogas y una visión de las mismas como un medio para conseguir la inspiración poética.

El hachís, el opio y el vino, entre otras sustancias, aparecen de forma recurrente en los poemarios de la época. En algunos casos parecen ser únicamente un medio para ornamentar la poesía con motivos exóticos y orientalistas. En otros casos, en cambio, las referencias a la droga aludirán a una supuesta experiencia de los autores con las mismas. Los versos describirán los síntomas y efectos que les permitirán alcanzar el estado de ebriedad necesario para observar la realidad y la belleza desde nuevas perspectivas, un hecho que les facilitará una visión del mundo y de la literatura totalmente original e innovadora.

El propósito de este trabajo se centra, por tanto, en estudiar el tema de la inspiración poética a través de las drogas para observar qué función tiene el mismo dentro de la obra de seis modernistas españoles: Salvador Rueda, Ramón del Valle-Inclán, Antonio de Zayas, Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Emilio Carrere, aportando, mediante un acercamiento a su obra, una nueva perspectiva de su poesía.

La metodología usada en el trabajo se basa, por tanto, en el estudio de los temas, también denominado tematología. Según Raymond Trousson (1981), la finalidad de un estudio tematólogo es la de buscar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario y evidenciar así la adaptación de los elementos constitutivos del tema, las transformaciones de las ideas, costumbres y del carácter dinámico y evolutivo, que es la esencia misma del propio tema.

Son escasos los trabajos de investigación dedicados al estudio de la inspiración poética a través de las drogas en la literatura española. En general, suelen estar centrados en aspectos bastante específicos o en autores concretos, exceptuando el libro de Marta Herrero Gil (2008), que además de ser uno de los estudios más recientes aporta una visión bastante amplia sobre el tema. Sin embargo, es preciso mencionar ciertos trabajos como los de Enríque López (2005), Batiste Moreno (2002) y Leda Schiavo (1990) e incluso algunas antologías como *Diwán Modernista* de Djbilou (1986)

o *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras* de Víctor Fuentes (1999), pues han sido fuentes imprescindibles para formar las bases del presente estudio, además de las obras literarias de Baudelaire (2005) y Thomas de Quincey (2013), que han resultado también esenciales en el momento de interpretar el tratamiento del tema en la poesía de los modernistas españoles.

El trabajo está estructurado en dos bloques o puntos. El primero de ellos está dedicado a realizar una aproximación teórica al uso de las drogas como inspiración poética en la literatura. El segundo punto está dedicado al tratamiento de este tema en la obra de seis poetas modernistas españoles: Salvador Rueda, Ramón del Valle-Inclán, Antonio de Zayas, Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Emilio Carrere. En este apartado, por tanto, se analizarán aquellos poemas que a lo largo de sus respectivas obras presenten referencias a las drogas.

Además, antes de llevar a cabo dicho análisis, se realizará una presentación, es decir, un acercamiento a cada uno de los poetas para facilitar la comprensión de la función que ejercerá el tema analizado en su obra tratando de aportar un nuevo enfoque en el estudio de sus poesías.

1. Aproximación teórica al uso de las drogas en la literatura modernista española

El uso de las drogas en la literatura o la simple mención de las mismas en poemas u otras obras literarias resulta ser una constante en la poesía simbolista que abarca los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX. De hecho, es en el Modernismo cuando aparece por primera vez en la literatura española esta tendencia.

Este tema, muchas veces encaminado hacia la alabanza de los efectos del hachís, aparece en ciertas obras de escritores modernistas como resultado de una moda literaria, tal como lo afirma Servera (1993: 39).

Podría decirse que esta moda se cultivó en el panorama literario hispano desde el modernismo¹ hasta la segunda mitad del siglo XX. Así lo contempla la historiadora Marta Herrero Gil (2008) refiriéndose en su estudio a ciertos autores que trataron el tema como José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva, Horacio Quiroga, Pedro Barrantes, Ricardo Gil, Francisco Villaespesa, Ramón del Valle-Inclán y Octavio Paz, entre otros.

Debe tenerse en cuenta que, en general, estos autores demuestran en sus escritos el legado o el influjo de algunos escritores de la modernidad como Charles Baudelaire, Théophile Gautier o Arthur Rimbaud, quienes siguieron la línea del escritor inglés Thomas de Quincey, pues cabe señalar que este autor, a través de su famosa obra *Confessions of an English opiumeater* (*Confesiones de un opiómano inglés*, 1821), se convirtió en el guía de todos los decadentes. En ella, el protagonista se atreve a dar a conocer sus experiencias más íntimas con la droga en aquella puritana Inglaterra, habla de los fantasmas y del tormento que la adicción al opio despertó en él y del esfuerzo que le supuso liberarse del hábito y de la dependencia que le producía consumir dicha droga.

Baudelaire, de los tres escritores anteriormente mencionados, es quien influyó de manera más notable en la mayoría de los autores que aquí se estudiarán. Este poeta francés conoció la obra de Thomas de Quincey en 1845, según lo indica Enrique López (2005) y vuelve a releerla en 1857, después de haber leído y admirado también la obra de Poe, quien en su faceta sombría y autodestructiva, entregado al alcohol y ocasionalmente al opio, supuso para Baudelaire un aliciente en su interés por los paraísos artificiales. Por ello, entre 1857 y 1859, empieza a esbozar y a escribir el

¹ Algunos de los poemas de la época referentes al tema de la inspiración poética a través de los estupefacientes aparecen recogidos en el capítulo «El humo del narguile» de la antología de Abdellah Djbilou. (1986). *Diwan Modernista*. Taurus. Madrid.

proyecto definitivo que desembocará en la obra *Les paradis artificiels* (*Los paraísos artificiales*, 1860), inspirada en Edgar Allan Poe y en Thomas de Quincey.

Según Enrique López (2005: 11) Baudelaire encuentra en el hachís y en el opio un medio para evadirse del mundo, para «elevar su imaginación a la máxima potencia y para soportar los agudos dolores que le produce la creación estética». La droga potencia al máximo las capacidades sensoriales y crea en el sujeto ebrio un aumento de la imaginación, una gran confianza, una sensación de poder y una ausencia de inquietudes morales. El individuo ebrio se eleva a su máxima potencia, sin límites aparentes. Ello contribuye a que se desarrolle la actividad creativa de forma más fácil a través de los efectos y síntomas que experimenta en ese estado de embriaguez.

Así, las drogas, en especial el opio y el hachís, modifican todo lo natural y lo transforman en artificial embelleciéndolo, el artista puede alcanzar sin gran esfuerzo esa plenitud anímica que intensifica su imaginación poética. Esta idea explica, en parte, el hecho de que el sujeto descontento con su realidad busque evadirse mediante la vía del consumo de estupefacientes. Por tanto, el estado de embriaguez, entendiendo el término según se expone en los textos de Baudelaire, no debe interpretarse sólo como un síntoma o efecto producido por el consumo de la droga, pues en este contexto, aparece íntimamente ligado con ese estado de ánimo que permite alcanzar la plenitud creativa. (López 2005: 27-29)

Apunta González López (1973), que los estupefacientes servían como un medio para alcanzar la subconsciencia, un estado que determinados escritores pretendieron conseguir para dar paso a la inspiración poética.

Sobre el uso de los narcóticos en la literatura, cabe señalar la consideración de González López:

Dadaístas y sus hijos y herederos los surrealistas gustaron de expresar los estados naturales del alma humana, como el sueño, en que se queda dormida la conciencia y triunfa la subconsciencia, dejada a su espontaneidad. Pero otras veces se valieron de procedimientos y recursos artificiales, como el de recomendar el uso de estupefacientes, para obtener ese estado del alma en que la subconsciencia se sobrepone a la conciencia. (1973: 72)

También Servera plantea este tema, aunque refiriéndose de manera más puntual a *La pipa de kif*, obra de Ramón del Valle-Inclán cuyos poemas se relacionan con el tema aquí estudiado y serán analizados en el presente trabajo:

Valle se relaciona con los movimientos de vanguardia que intentaban expresar los *estados naturales* de la conciencia humana, es decir, sin trabas opresoras de las normas establecidas, por ello propugnaban como fórmula liberadora el uso de los estupefacientes. De esta manera, además, nuestro autor se

ubicaba en la moda baudelairiana de *Les fleurs du mal*. Valle propone el abandono de la conciencia a través de los alucinógenos como medio para alcanzar un estado perfecto para el ser humano. (Servera 1993: 39)

No debe olvidarse que ese paraíso que le brinda la droga al individuo es artificial, en tanto que se entiende que es falso, ilusorio, pasajero, y tarde o temprano dicho individuo acaba siendo expulsado de él. De todos modos, no deja de ser una evasión, un viaje con un retorno que vuelve más intolerables los motivos que habían abocado al sujeto a huir de su realidad. Reaparecen, entonces, el tedio, el tiempo, el temor, la angustia, las pesadillas, los recuerdos, etc., y al mismo tiempo las ansias de volver a evadirse:

El espejismo de los paraísos artificiales no sólo no alivia la sed, sino que acrecienta su tormento hasta límites insospechables. Y esta insaciabilidad permanente constituye la prueba definitiva del carácter artificial, falso, de esos presuntos paraísos [...] La imposibilidad de todo paraíso equivale a constatar la imposibilidad de ser feliz. (López 2005: 17, 18, 22)

No solo las sustancias como el hachís o el opio o los alcaloides del mismo (morfina, codeína, heroína, etc.) eran las drogas que se utilizaban para evadirse de la realidad y alcanzar un estado en el que la subconsciencia se sobreponga a la conciencia y dé paso a la inspiración poética, pues otros autores de la época dedicaron también poemas o prosas al tema del alcohol exponiéndolo también como un medio de escape ante la realidad. Algunos de los más destacados fueron el ya citado Edgar Allan Poe, Paul Verlaine y Rubén Darío, tal como indican Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (2009: 45). Por tanto, la búsqueda de los paraísos artificiales en la literatura española resulta ser, por una parte, una moda literaria a la que se adhirieron ciertos autores entre los siglos XIX y XX, mostrando muchos de ellos una marcada influencia hacia algunos poetas franceses que habían escrito sobre el tema con anterioridad. Además, el hecho de recurrir a los estupefacientes como una evasión en la literatura permite abrir nuevos horizontes a la inspiración poética, un hecho que también tuvieron en cuenta todos aquellos autores vinculados a la vanguardia, en concreto, dadaístas y surrealistas.

Esta tendencia evasiva que ofrece el consumo de la droga, al reflejarse en la literatura española, es, por tanto, una postura esteticista que se relaciona con una de las características que mejor describen a la escuela Modernista: el orientalismo y el exotismo.

Es bien sabido que el carácter orientalista finisecular ha contribuido a la estética literaria modernista por diferentes factores. Hye-Jeoung Kim (2011: 49-50) los menciona en su estudio:

El modernismo se caracteriza por la actitud rebelde de sus seguidores, que no se conformaban con lo que la tradición literaria les ofrecía y buscaban imperiosa y permanentemente una nueva fuente de inspiración, razón suficiente para explicar su marcada inclinación al exotismo; es decir, que era en la estética oriental donde ubicaban el nuevo mundo tan insistentemente anhelado.

Ese interés por el exotismo y por la estética oriental también podría proceder del legado que habían dejado los presupuestos del Romanticismo. Los simbolistas heredaron de los románticos ese carácter nostálgico, evasivo y exotista que trataban de reflejar constantemente en sus obras demostrando ese anhelo por distanciarse y desviarse de su propia realidad, esa tendencia al escapismo. De este modo, la estética simbolista pretendía superar la realidad, evadirse de ella creando otra mejor, recuperando elementos tomados de lugares insólitos y extravagantes como Oriente, donde los escritores simbolistas encontraron «el pretexto idóneo para desarrollar su libertad creadora, pero modificando su imagen real para presentarlo, no ya como era, sino como debía de ser en función de la interpretación que cada autor hiciera de Oriente» (Kim 2011: 50). Se sentían atraídos por Oriente y su exotismo y trataban de manifestarlo en sus obras con el objetivo de renovar esa estética un tanto gastada a la que se habían incorporado.

José Servera (1993) en un estudio dedicado al orientalismo en la poesía de Valle-Inclán ya había considerado que esta característica fue capital para la literatura modernista. Los escritores acababan evadiéndose de su realidad en busca de unos ambientes exóticos, orientales, esteticistas, con el fin de reflejarlos en sus obras y de refrescar la estética modernista:

Lo bello pronto se opuso a la idea de lo vulgar, lo cotidiano y lo conocido, así lo inmediato, la realidad circundante se enfrentaba a la idea de la lejanía y el misterio, que tan necesarios eran para conseguir un ambiente decorativo, pleno de belleza. Muchos autores españoles optaron por el uso, en sus obras, de espacios exóticos, es decir, extranjeros o extraños para un lector medio, como fórmula evasiva del entorno cotidiano. Esta huída espacial propició la aparición de lugares muy diversos en las obras literarias modernistas, de manera semejante a como había ocurrido durante el período romántico. (Servera 1993: 330)

Esa tendencia al escapismo de herencia romántica que permite que los seguidores del Modernismo vayan en busca de nuevos entornos y ambientes esteticistas, exóticos y orientales, y que les ofrece una nueva perspectiva de la belleza, se asocia a la perfección conseguida mediante la evasión que proporcionaban las drogas a dichos escritores. Tal como ya se ha mencionado, algunos de ellos se evadían en busca de un estado en el que el subconsciente les guiara hacia la libertad creadora, hacia nuevas

formas y sensaciones que despertaran su inspiración poética. Además, tanto las referencias a las drogas como los ambientes en los que aparecen descritas, en los poemas de los modernistas españoles, muestran un carácter completamente orientalista y exótico, siendo además, una forma de ornamentar el poema mediante ese ambiente cargado de una belleza exótica.

De hecho, muchos autores únicamente mencionarán algunos estupefacientes como pretexto para decorar sus versos con motivos orientales o exóticos. Es decir, muchos escritores modernistas utilizaban también este tema en sus obras, aunque sin proponer directamente que las drogas fueran un medio con el que creían alcanzar ese estado de subconsciencia que les facilitara una visión poética, espontánea y libre.

Hacían referencia a ciertos narcóticos, en especial a estupefacientes como el opio o el hachís, con el fin de ornamentar los versos de sus poemas con matices orientalistas y exóticos, pero no puede advertirse en ellos la misma tendencia escapista, el mismo anhelo de evasión característico del Modernismo que, en este caso, tiene como fin alcanzar un estado de conciencia perfecto que ofrezca al autor la libertad creadora que sí se da en versos de otros autores, como por ejemplo, en el caso de Ramón del Valle-Inclán, como se estudiará más adelante.

En cualquier caso, tanto el hecho de poetizar sobre los efectos de las drogas que llevan al poeta hacia esa inspiración creadora, como la cita de las drogas en los poemas sin que el autor manifieste su pretensión por alcanzar la libertad expresiva aludiendo a ello únicamente con un fin decorativo, son dos posibles tendencias que guardan relación con el tema de las drogas en la literatura y que, por tanto, se estudiarán en el presente trabajo, pues ambas se inscriben en la misma moda literaria que sigue la línea de los poetas simbolistas franceses y que se nutre, del mismo modo, del esteticismo que ofrece el orientalismo y el exotismo modernista.

Antes de analizar los textos de los seis autores propuestos que presentan esta temática en sus obras, es preciso realizar un breve esbozo de las drogas que aparecen de forma más frecuente en sus poemas (el hachís o *kif*, el opio y el vino) y de sus efectos y síntomas sobre el sujeto que teóricamente las consume, con el fin de esclarecer la imagen que se da de ellas en los poemas que se analizarán posteriormente y para tener una visión más amplia de la aparición de estas sustancias en obras como *Los Paraísos Artificiales* o *Confesiones de un opiómano inglés*, que son las que, en general, generan una mayor influencia sobre los autores que se estudiarán a continuación.

1.1 El hachís o kif

El *kif* o quif, de acuerdo con la Real Academia Española, es un término que proviene del árabe marroquí y se usa para designar el cáñamo índico. En español se relaciona directamente con lo que se entiende como hachís. El hachís en árabe clásico se corresponde con *ḥašīš*, es decir, hierba. Se trata de un compuesto de ápices florales y otras partes del cáñamo índico, mezcladas con diversas sustancias azucaradas o aromáticas, que produce una cierta embriaguez especial.

Baudelaire, en *Los Paraísos Artificiales*, escribe cómo el hachís se consigue cocinando cáñamo indio con manteca y un poco de opio. Lo describe como una confitura verde singularizada por un olor desagradable que muchas veces suele mezclarse con azúcar y distintas sustancias aromáticas como por ejemplo la vainilla, la canela, el pistacho, la almendra o el almizcle, para que pierda el olor desagradable y se puedan tomar dosis mayores de dicha droga (2005: 63-64).

En algunos poemas que podrán estudiarse en este trabajo, este término es utilizado de forma común no solo para hacer referencia al significado que engloba como primera acepción el *kif*, sino también al término *kief*. Según Leda Schiavo, así es como llaman los orientales al período de felicidad que otorga el hachís (1990: 18-19). La autora lo cita haciendo referencia a una parte de la obra *Histoire de l'ordre des Assassins* del autor Josef von Hammer traducido en 1833, a propósito de la cita de dicha obra que hace Théophile Gautier en *Le club des hachinchins*. En *Los Paraísos artificiales*, aparece este estado como uno de los últimos síntomas que se experimentan en la embriaguez del hachís:

Este nuevo estado es el que los orientales llaman *kief* [...] es una beatitud serena e inmóvil, una resignación gloriosa. Desde mucho tiempo atrás ya no sois dueños de vosotros mismos, pero no por eso os afligís. El dolor y la idea del tiempo han desaparecido. (Baudelaire 2005: 86).

Tal como aparece descrito por Baudelaire (2005: 62), el hachís es una sustancia que procede de Oriente. En el antiguo Egipto ya conocían sus propiedades y se utilizaba, aunque con otra terminología (dependiendo de su procedencia y de su modo de preparación), en India, África, Argelia y en el suroeste de Arabia, denominado *bagía*, *teriaki* y *madjund* respectivamente.

Sobre los síntomas que provoca el consumo del hachís, el poeta francés señala en dos de los capítulos dedicados a esta sustancia que estos pueden derivar, por una parte, en una irresistible alegría que desemboca en una sensación de plenitud vital y,

por otra parte, en una sensación de ensueño mediante la cual se intensifican los sentidos y se abre un nuevo camino hacia la plenitud creativa:

Al principio, se apodera de vosotros una hilaridad absurda e irresistible. Esos ataques de alegría inmotivada, que casi os dan vergüenza, se reproducen con frecuencia y se alternan con intervalos de estupor, durante los cuales tratáis en vano de concentraros. Las palabras más simples, las ideas más triviales, adquieren una fisionomía nueva y extraña; incluso os sorprende que os hayan parecido tan simples hasta ese momento. Brotan sin parar de vuestro cerebro semejanzas y comparaciones incongruentes e imprevisibles, indeterminables juegos de palabras. (Baudelaire 2005: 71)

1.2 El opio

En la segunda parte de *Los paraísos artificiales* puede observarse como Baudelaire, siguiendo al autor Thomas de Quincey e influenciado por su obra *Confesiones de un comedor de opio inglés*, dedica buena parte de su libro a exponer tanto los goces que suscita el opio como los tormentos, esos sueños angustiosos que son fruto del consumo continuo de dicha sustancia.

En la obra de De Quincey se hace saber al lector la facilidad con la que podía conseguirse esta droga, de hecho, en el inicio del libro se indica que incluso los trabajadores de algunas fábricas de tejidos de Manchester consumían píldoras de opio en lugar de licores o cerveza, pues el alcohol era más caro y no podían aspirar a él debido a la precariedad de sus salarios. Además, según el autor, los placeres del opio no son tan «toscos y mortales» como los goces del alcohol (De Quincey 2013: 9).

Sus propiedades eran aparentemente curativas, pues el narrador expone que la consumió inicialmente para librarse de unos dolores reumáticos en la cabeza y en la cara. Más tarde se aficionó al consumo de esta sustancia, en concreto a las gotas de láudano, un compuesto de vino blanco, opio y otras sustancias como el azafrán que servía como analgésico. Thomas de Quincey lo describe como la «tintura del opio».

Con respecto a los efectos y síntomas que produce esta sustancia, a diferencia del hachís o *kif*, el opio no produce sueño ni sopor profundo, «no es amodorrante, al menos para la inteligencia; no embriaga, y si el láudano lo hace cuando se toma en gran cantidad, no es causa del opio, sino del alcohol que contiene» (Baudelaire 2005: 140).

Según De Quincey (2013: 71) el opio está clasificado como un narcótico, por lo que se incluye entre el grupo de estupefacientes. Por ello, el consumo de esta droga puede acabar teniendo algún efecto que produzca un cierto aletargamiento sobre el individuo que lo consume, sin embargo, este síntoma no es tan común como se cree, porque sus «efectos primordiales consisten siempre, y en el más alto grado, en excitar y

estimular el sistema». Además este estado se mantiene durante unas ocho o diez horas. No obstante, todos estos efectos dependerán de la cantidad consumida.

Indica este autor que en comparación al vino, que trastorna las facultades mentales, el opio consigue armonizarlas. Tal como ya se ha mencionado, esta exaltación mental no tiene por qué ir acompañada del abatimiento y del entorpecimiento de las facultades, pues realmente las estimula y ello hace que del mismo modo que ocurre con el hachís, el estado de ebriedad que produce esta droga pueda ofrecer al artista la plenitud de su imaginación poética.

Sin embargo, su consumo en exceso parece transmutar su efecto analgésico en los denominados horrores del opio, además, la adicción que produce esta sustancia, la esclavitud a la que están sometidos sus consumidores y su incapacidad por desprenderse de ella, deriva en un malestar generalizado. Así, pues, lo que ocurre cuando el sujeto intenta desprenderse de dicha droga es lo que apunta Baudelaire (2005: 151).

La disminución del opio aumenta, por el contrario, la vitalidad; el pulso mejora, la salud se restablece en cierta medida; pero se produce una espantosa irritación estomacal provocada por la falta de equilibrio entre la energía física y la salud espiritual [...] Se trata de un equilibrio roto que trata de restablecerse, pero que no puede lograrlo sin desencadenar una crisis.

Además de dichos dolores provoca una crisis nerviosa en el individuo:

Su vitalidad está especialmente despierta, mientras su espíritu se encuentra, por el contrario, inactivo e inquieto. En esa terrible situación, el enfermo suele preferir la enfermedad al remedio, y se somete al destino sin ofrecer resistencia. (Baudelaire 2005:152)

1.3. El vino

Según Víctor Fuentes (1999: 178), la embriaguez del vino en la literatura está directamente asociada a la estela de Poe, Baudelaire y Verlaine y a la influencia que estos ejercieron sobre otros autores, como los poetas bohemios españoles. Además, su uso en la literatura aparece estrechamente relacionado con el significado simbólico que se basa en que «los bohemios aspiran a liberarse de las estrecheces, angustias y represiones de la filistea y opresora sociedad establecida».

Por tanto, indica Fuentes (1999: 179) que el alcohol permite, de este modo, reconciliar o resolver una contradicción que se establece entre dos necesidades vitales: la de existir dentro de una estructura social y la de no renegar de la fuerza incitadora, del instinto. Señala, además, el simbolismo que tiene esta sustancia, que remite a la sangre y al sacrificio, a la juventud, a la vida eterna y a la embriaguez sagrada a la que estaban

completamente entregados algunos bohemios. Esta simbología se refleja en muchos poemas de la época, por lo que se evidencia el arraigo que los poetas bohemios tenían con respecto al imaginario-simbólico.

Son numerosos los autores que han dedicado versos a esta bebida alcohólica entregándose a la búsqueda del placer bajo la invocación de Dionisos, aspirando al éxtasis ideal, o huyendo de la desazón, del tedio, del esplín o de la melancolía, buscando en el vino el recuerdo y el olvido, tal como lo cita Baudelaire (2005: 216).

Desde las grandes figuras como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, o Rubén Darío, hasta autores como Pedro Barrantes, Manuel Paso, José de Siles, Pedro Luis de Gálvez o incluso Manuel Machado, de quien se analizarán en este estudio algunos versos relacionados con esta bebida, han sabido reflejar de algún modo en su poesía ese carácter bohemio y evasivo a través de la mención del vino.

Los efectos placenteros del vino o del alcohol sobre el sujeto que lo consume dependen siempre de la cantidad que se ingiera. Sin embargo, sus síntomas son, según Thomas de Quincey, bastante diferentes a los que pueden ofrecer sustancias como el opio:

El vino trastoca las facultades mentales, arrebatando el dominio de uno mismo, perturba y oscurece el juicio y otorga una percepción extraordinaria y una viva susceptibilidad a los desprecios y las admiraciones, los amores y los odios del bebedor [...] expande el corazón y los afectos benévolos [...] los hombres se estrechan la mano, se juran amistad eterna, derraman lágrimas, ningún mortal sabe por qué: y la criatura sensual es claramente la que domina [...] es al beber cuando los hombres se exhiben con su auténtico carácter, que seguramente ya no se enmascara. (2013: 66-67)

Baudelaire dedica a este tema todo un apartado dentro de su obra *Las flores del mal*, titulado «El vino», unas composiciones que según indica Enrique López (2005: 221) inspiraron al músico vienés Alban Berg su composición homónima. En *Los paraísos artificiales* dedica también un capítulo a tratar este tema e inserta en él un canto al vino en el que se puede observar que esta sustancia permite también que el sujeto alcance ese estado en el que la ebriedad facilita al artista la plenitud imaginativa, la creación poética:

Como una ambrosía vegetal llegaré hasta el fondo de tu pecho, y seré la simiente que fertilice el surco tan penosamente abierto. De nuestra íntima unión nacerá la poesía. Y entre ambos nos crearemos un dios y volaremos hacia el infinito, como los pájaros, las mariposas, los vilanos, los perfumes y todo lo que tiene alas. (Baudelaire 2005: 220)

2. La inspiración poética a través de las drogas en los modernistas españoles

Con el propósito de analizar el tema de la inspiración poética a través de las drogas en la literatura española modernista, se presentarán, en este apartado, seis escritores que han reflejado esta temática en su obra y que se insertan, por tanto, en la tendencia o moda literaria que deriva de la influencia de los poetas simbolistas franceses y que, por otra parte, puede asociarse a algunas de las características capitales de la estética modernista como, por ejemplo, el orientalismo, el exotismo y la tendencia evasiva que manifestaban los autores de la época.

Salvador Rueda, Ramón del Valle-Inclán, Antonio de Zayas, Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Emilio Carrere son algunos de los poetas modernistas más distinguidos que, en algún punto de su obra, se vincularon a esta temática. Sin embargo, no son los únicos. Existen otros autores que también dedicaron poemas y prosas breves al tema de la inspiración poética mediante los estupefacientes como Enrique Gómez Carrillo, Julio Herrera y Reissig, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, todos ellos hispanoamericanos, o Pío Baroja.

Pedro Barrantes o Manuel Paso, entre otros, aludieron al vino y también otros escritores como Mauricio Bacarisse o Luis de Oteyza reflejaron en algún poema de su obra la imagen del ajénjo.

Las alusiones a las drogas en la literatura española modernista son bastante recurrentes y, sin embargo, este tema no parece haber tenido una repercusión excesiva en los estudios literarios dedicados a este periodo, por lo que debería tenerse en cuenta para llevar a cabo futuros proyectos de investigación.

2.1 Salvador Rueda (1857-1933)

En general, los estudios literarios no han prestado especial atención a la obra del escritor malagueño Salvador Rueda, pues tal como apuntan Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (2009: 197) no existen ediciones modernas de su poesía. Además, la mayor parte de la crítica sobre el autor solo se plantea la rivalidad literaria entre Darío y Rueda, y sobre ello quién fue el iniciador del movimiento modernista, además de la polémica entre ambos, suscitada sobre todo por Rueda más que por Darío, a partir de 1899. En realidad, casi todas estas cuestiones ya tienen respuesta sencilla y directa, pues la crítica sobre el movimiento modernista ha demostrado que la primera obra de dicha corriente es *Ismaelillo* de José Martí. Rubén Darío sería el gran divulgador del

movimiento y Rueda el iniciador en España de la escuela modernista, que podría haber surgido (es una hipótesis, no un análisis real) de la tradición romántica española (Bécquer) más la influencia de la literatura francesa, sin perder de vista que, en realidad, la influencia de Darío fue fundamental en nuestra literatura española.

Con respecto a Salvador Rueda cabe señalar que fue un escritor bastante prolífico. No existe una edición de sus poesías completas, aunque sí hay ciertas antologías que engloban buena parte de su obra como, por ejemplo, *Canciones y Poemas* a cargo de Cristóbal Cuevas, que será la que se utilice en el análisis de sus textos en este estudio.

Amparo Quiles (2010: 18) señala que el escritor malagueño tuvo desde una edad muy temprana una marcada conciencia de su ser poético. Su fuente de inspiración era fundamentalmente la naturaleza. Ello puede observarse en sus primeros versos inspirados en el descubrimiento del mar Mediterráneo o en el ambiente natural de Benaque, que es el pueblo en el que nació. Hacia 1870 empezó a publicar sus primeros poemas en la capital malagueña. Diez años después se trasladó a Madrid en busca de reconocimiento literario y allí fue protegido y promocionado por su admirado maestro, Gaspar Núñez de Arce, quien además de escribir el prólogo de su primera obra *Renglones cortos* (1880), medió para que Rueda consiguiera su primer trabajo en la capital en *La gaceta*. A partir de ahí fue trabajando en los mejores puestos de los periódicos más notables de la época como *El globo*, *El imparcial* o *La Gran Vía*.

Su poesía refleja temas muy diversos: desde la duda hasta el carácter filosófico y moral, los tipos y los paisajes andaluces que Bienvenido de la Fuente (1976) denominó «cuadros de vida andaluza», la naturaleza que aparece de forma constante en sus versos, la recreación de la belleza del mundo clásico, el erotismo o misticismo erótico que reflejan algunas de sus obras más conocidas como *Himno a la carne*, los objetos y utensilios cotidianos, la comida y la bebida, etc.

La poesía de Salvador Rueda destaca de forma notable, por una parte, por la renovación métrica que proponen muchas veces sus versos, creando combinaciones sorprendentes, cultivando ritmos innovadores y combinaciones américas. De hecho, el propio poeta escribió ciertos textos de teoría poética como *El Ritmo* o «Mi estética», reivindicando en este último texto su papel como revolucionario poético, sintiéndose un innovador en el universo de la poesía, tal como indica Amparo Quiles (2010: 133).

Por otra parte, su obra ha sobresalido en especial por su colorismo. Sobre ello, cabe mencionar las palabras que Juan Ramón Jiménez (1981: 65) le dedica cuando

expone que «traía a la poesía española, seca entonces como un corcho, luz, embriaguez, vida, y se emborrachaba verdaderamente de mosto solar y lunar».

Guillermo Carnero (1985: 72) coincide en algunos aspectos con Juan Ramón y añade algunas notas características sobre la poesía de Rueda:

Estamos ante «un poeta colorista, un poeta pintor, un poeta de lo externo» que al tiempo es «un lírico de los combates interiores, un cantor de las luchas del alma», más parnasiano que simbolista: en lugar de lo impreciso y lo subconsciente «ama los trazos gráficos, los contornos netos, las construcciones amplias, las estrofas onduladas y magníficas, las rimas raras». Un poeta de multitudes, no de torre ebúrnea. Ha renovado la métrica española tras Espronceda y Zorrilla; en ello le corresponde el primer puesto, antes que a Rubén, por razones de cronología, aunque éste llegara más lejos en otros ámbitos.

2.1.1 Influencias y presencia del Modernismo en su obra

Salvador Rueda fue un escritor que ejerció una influencia considerable sobre los poetas de su tiempo. Cristóbal Cuevas (1986: 128) señala a muchos de sus discípulos. En Málaga fue seguido por Salvador González Anaya y José Sánchez Rodríguez, en Córdoba por Francisco Aquino y José Zurbarán, en Almería por Francisco Villaespesa, en Madrid por los Martínez Sierra y Manuel Machado. En América, además, también encontró centenares de seguidores e imitadores.

Rueda ejerció también influencia en otras generaciones: J. Moreno Villa, Federico García Lorca, Rafael Alberti y José María Hinojosa fueron «herederos lejanos» de su obra. También el propio Juan Ramón Jiménez reconoció haber escrito influido por Rueda y por Rubén Darío, prueba de ello es el soneto alejandrino «Mayas».

Lo cierto es que fue una figura del todo influyente en su tiempo, pero Rueda, para llegar a conformar esa figura bebió también de la obra de otros autores. Los críticos que han estudiado sus versos coinciden en que el autor malagueño refleja en su poesía, especialmente en sus primeros poemas, algunas deudas con una tradición retórica que nace en Quintana, atraviesa el Romanticismo y llega hasta Núñez de Arce, quien será su patrocinador y maestro en Madrid (Pedraza y Rodríguez 2009: 187).

No debe olvidarse que la lírica de Rueda, en especial aquella que comprende sus obras finiseculares, contiene los «gérmenes decisivos de la lírica modernista», tal como lo indica Cuevas (1986: 124). Además, añade Cuevas que al conocer a Rubén Darío, Rueda parece contagiarse de esa actitud revolucionaria que traía el poeta desde Hispanoamérica e intercambia con él ciertas influencias que explicarán la cantidad y la calidad de rasgos modernistas que pueden observarse en la poesía del escritor malagueño: la exaltación de la Belleza, en especial la pasión por la forma, un rasgo que

Rueda valora extremadamente en la poesía, la poetización de la mitología y de las bellas artes, el erotismo esteticista y sensual, etc. Estos son algunos rasgos que Cristóbal Cuevas ha apuntado dentro de la poesía de Rueda, considerando su lírica como «un producto literario de estrecha vinculación con el movimiento poético cuya cabeza indiscutible es Rubén Darío» (1986: 126).

Hay también a lo largo de su obra una tendencia hacia el exotismo oriental, tal como ya lo apuntó Guillermo Carnero (1985), especialmente asociado con la temática andaluza, aunque en prácticamente cualquier poema de su obra pueden encontrarse marcas de este tipo que, tal como ya se ha anunciado en el presente estudio, resultan ser una característica capital del Modernismo. Poemas como «Viaje real», «Mujer artística», «La risa» y «La pandereta» constituyen, entre muchas otras composiciones, una prueba de ello. De hecho, tal como se observará, las veces que Salvador Rueda menciona ciertas drogas en su poesía, como el opio, que es la que aparece de forma más recurrente, lo hará ligándose a esta estética modernista, oriental y exótica, situándose, aparentemente, en un punto en cierto modo alejado de la tendencia a utilizar las drogas para alcanzar la inspiración poética que seguían los poetas simbolistas franceses. En su caso, no se puede constatar que sus versos hayan bebido directamente de ellos, sin embargo, alude a las drogas en algunos de sus poemas para recrear un ambiente esteticista asociado al orientalismo y el exotismo modernista.

Tal como se ha mencionado, la poesía de Salvador Rueda asimila distintas influencias. El Modernismo es una de ellas y no hay duda de que se trata de una de las más destacadas, pero no por ello deben olvidarse las otras voces que se pueden observarse en su poesía, que en general se caracteriza por ser vitalista y enfática. Hay en ella, además de ciertas marcas modernistas, otros estilos como el regionalismo, el costumbrismo, cierto romanticismo tardío, el naturalismo, el parnasianismo, etc.

Salvador Rueda es testigo, por tanto, de todos estos estilos y los asimila y refleja en su obra, creando nuevas formas y elementos originales y diversos.

Por esta razón, pese a que algunas veces ha sido considerado como un poeta plenamente modernista, Cristóbal Cuevas (1986: 127) lo considera un «poeta de transición que tiende un puente entre la visión colorista y musical de Zorrilla y la exquisitamente matizada de Juan Ramón y el Veintisiete».

2. 1. 2. Los estupefacientes en la poesía de Salvador Rueda

Guillermo Carnero (1985: 72) indica en su estudio que Salvador Rueda debe considerarse como un escritor más parnasiano que simbolista, pese a que en sus versos pueda reflejar no solo el mundo externo, sino también las «luchas del alma». De hecho, no se observa en su obra la misma inclinación que si se ve en otros poetas hacia los autores simbolistas franceses. Según Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (2009: 197), en el momento en que surgió la conocida polémica entre el poeta malagueño y Rubén Darío, que derivó en su enemistad hacia 1899, comenzó a acentuarse en la obra de Salvador un rechazo del decadentismo y del pesimismo de los poetas malditos.

Frente a la angustia romántica que Rubén Darío reflejaba muchas veces, Salvador Rueda muestra un pasado más casticista, por lo que la estética que, en un principio, compartían los dos autores comienza a bifurcarse por caminos distintos, razón por la cual el Modernismo que la crítica ha observado en la obra de Salvador Rueda va a mostrar ciertas diferencias con respecto al capitaneado por Rubén Darío.

Es probable, por tanto, que Salvador Rueda no llegara a plasmar en su obra la temática de las drogas a través de la influencia de los poetas simbolistas franceses. Sin embargo, las alusiones a los estupefacientes, en concreto al opio, aparecen en ciertos poemas como si se tratasen de elementos ornamentales que dotan al poema de un cierto carácter exótico y oriental y que entroncan directamente con la estética modernista.

El primer ejemplo donde todo ello puede observarse se da en el poema «Nota de Canícula» en el que el poeta dedica una especie de canto a ese periodo del año en que el calor es más fuerte. Se trata de una composición constituida a base de imágenes que remiten a la naturaleza. Es en medio de ese ambiente idílico y bucólico donde aparece la primera referencia al opio:

El labrador, sin miedo de las molestias,
de los maduros granos hace el acopio,
al son del lento trote de mansas bestias,
entre un cantar untado de sueño y opio. (Rueda 1986: 98)

El opio está relacionado aquí con el canto que produce el labrador mientras lleva a cabo su trabajo. Es un «cantar de sueño y opio» por lo que, por una parte, podría interpretarse como la descripción de una escena en la que el labrador ha consumido dicha sustancia y está experimentando algún tipo de estado de somnolencia o de aletargamiento producido por la ingesta de dicha droga. Además, si se observa el antepenúltimo verso de esta estrofa: «al son del lento trote de mansas bestias», teniendo

en cuenta que el labrador está experimentando los efectos del opio, podría pensarse que se trata de un trastorno de sus sentidos. Sobre esto último cabe mencionar que el opio, según la descripción que hacen Baudelaire y Thomas de Quincey, no aturde las capacidades psíquicas del sujeto, al contrario, pese a ser un narcótico que pueda provocar un embotamiento de la sensibilidad, estimula las facultades mentales (De Quincey 2013: 71).

No debe descartarse que el sueño pudiera estar también asociado la temperatura cálida, a la canícula que Rueda describe a lo largo del poema, pues es cierto que el calor también tiene la propiedad de producir amodorramiento.

Es preciso mencionar que esta imagen del «cantar untado de sueño y opio» podría estar relacionada de forma indirecta con la inspiración poética, es decir, el opio, del mismo modo que el hachís, intensifica la imaginación y la creatividad, haciendo que el sujeto alcance la libertad creadora, la inspiración plena. Por tanto, no sería descabellado pensar que existe una relación en este verso entre la droga y la capacidad creativa a través de la misma.

Esta misma imagen, aunque con ciertas alteraciones, aparece en otro de los poemas de Salvador Rueda titulado «La siega». En este poema, el escritor malagueño dedica sus versos a los segadores comparándolos con guerreros que luchan en el campo. El canto que los une es la copla, una «copla ungida de opio indolente»:

Canta una copla untada de opio indolente,
que recuerda las que echaban los orientales
cuando, bajo las llamas de un sol ardiente,
cruzan en sus camellos los arenales. (Rueda 1986: 535)

En este caso no se trata de un «cantar untado de sueño y opio», como en el caso del poema anterior, sino de una «copla ungida de opio indolente». A simple vista pueden establecerse una serie de paralelismos entre los dos versos. El más llamativo es la presencia del opio y su relación con la actividad artística o creativa, en tanto que en ambos casos se trata de un canto inspirado por el opio «indolente», es decir, que crea una sensación de pereza, de aletargamiento que, tal como se ha expuesto anteriormente, no coincide completamente con la imagen del opio que deriva de la tendencia baudelairiana inspirada en De Quincey. Esa sensación que provoca el opio se está produciendo, en los dos casos, en ambientes similares. En el poema «Nota de Canícula» es un labrador el que produce ese canto embadurnado de opio. En el poema «La siega», son los segadores.

No hay duda que la predisposición de estas imágenes relacionadas con la droga en estos poemas de Rueda no es gratuita. El autor alude en ambos casos a un elemento exótico que hace referencia al orientalismo, característica capital del Modernismo que es una de las estéticas de las que más se nutre la obra de Salvador Rueda.

En el caso del poema «La siega» la alusión al orientalismo se hace explícita cuando el poeta expone el parecido que hay entre el cante de los segadores y el de los orientales que viajaban en sus camellos por el desierto, un canto unido por una sustancia: el opio. La referencia a esta droga es, por tanto, un efecto decorativo dentro de su poesía que remite al orientalismo modernista y que, además, puede enlazarse con el tema de la inspiración poética a través de las drogas.

Otro ejemplo de la referencia a las drogas en la poesía de Salvador Rueda se manifiesta en el poema «Seno de mujer» en el que el poeta describe a una figura femenina andaluza y el seno de dicha mujer mediante términos que remiten a la naturaleza:

Hecho como de espigas luminosas,
¡oh sublime mujer!, ése es tu seno;
magnolias amplias y rotundas risas;
canela y clavo, y hierbabuena y heno.

Tu cuerpo es incensario de morfina
que emborracha el amor: y son tus ojos
destiladeros de opio, y sed divina
la doble fuente de tus labios rojos. (Rueda 1986: 543)

El poeta describe el cuerpo de la mujer como un «incensario de morfina», es decir, como un lugar que sirve para quemar incienso y esparcirlo y que embriaga mediante la morfina, que es el principal alcaloide del opio.

Salvador Rueda elabora una metáfora en la que los términos que se refieren al cuerpo de la mujer se intercambian por alusiones a sustancias embriagadoras y narcóticas. El cuerpo femenino se convierte, por tanto, en un «incensario de morfina» y los ojos en «destiladeros de opio». Ocurre algo parecido con la esencia embriagadora de la canela, una sustancia que se utilizaba para disfrazar el desagradable olor del hachís en su preparación y que, en este caso, se asocia al seno de la mujer.

Todas estas sustancias crean en el sujeto poético, del mismo modo que lo hace la mujer, una sensación de embriaguez, de ebriedad placentera y de ensueño. Por tanto, resulta lógico que Salvador Rueda utilice metáforas con términos que aludan a la droga, es decir, a las sustancias de efectos estimulantes y a los narcóticos que crean una profunda adicción para referirse a ello. Además, tal como ya se ha señalado, es un

elemento exótico que estará ornamentando de nuevo el poema con elementos extravagantes y orientales como la canela, el incensario, la morfina o el opio.

El soneto «El fumadero de opio. Al paso de Oriente», que puede encontrarse en una de las últimas obras que Salvador Rueda publicó, en concreto en *El poema del beso* (1932), es uno de los textos que, dentro de su obra, presenta de forma más evidente referencias al tema de la droga, al exotismo y al orientalismo. Ello puede observarse desde el título del mismo, ya que menciona un local destinado a fumar opio en Oriente, en concreto en Colombo, capital de Ceilán, que es el nombre que recibía la actual isla Sri Lanka desde el periodo de colonización europeo en que fue cedida a los ingleses (1802) hasta 1972, unos veinticinco años después de conseguir su independencia. Esta isla es también conocida de forma coloquial como la «lágrima de la India» debido a su emplazamiento geográfico:

«Verdosos» tornasoles boreales
alza el mar de Ceilán y, anestesiada,
Colombo sueña, sueña rodeada
de ondas como fosfóricos cristales. (Rueda 1986: 971)

Desde esta primera estrofa se introducen algunas imágenes a través de las cuales puede inferirse la presencia de las drogas en el poema. En primer lugar, aparece la visión de la ciudad de Colombo «anestesiada» por el reflejo de la luz del sol en el mar de la isla, creando una especie de espejismo lumínico sobre las olas.

Es en ese lugar de Oriente introducido en el primer cuarteto de este soneto, se ubica el fumadero que introduce el título. No se describe directamente el lugar sino a una bailadora que lleva las cachimbas para fumar opio:

Carga pipas de tóxicos fatales
«la Cocó», bailadora engalanada
con sus trajes simbólicos, y armada
de pupilas cual pérfidos puñales. (Rueda 1986: 971)

A través de la descripción de la danza de esta bailarina, el autor va a introducir en el poema las referencias explícitas a las drogas, por lo que de nuevo puede interpretarse que el sujeto poético está estableciendo de forma indirecta una relación semántica entre la droga y la figura femenina, basada en la atracción y en la embriaguez que producen las sustancias, a la par que los ritmos de la danza de la bailadora.

Ritmos dorados danza peregrina
de éter y pantopón, de opio y morfina,
que en giros atrayentes encadena. (Rueda 1986: 971)

Las drogas que se mencionan en el primer terceto son sustancias narcotizantes. El éter se emplea como anestésico, el pantopón es una sustancia compuesta por todos los alcaloides del opio, como por ejemplo la morfina, que también aparece en este primer terceto y el opio, tal como se ha señalado es una droga que produce también una relajación muscular y cierto sopor pese a que estimule las facultades mentales. Son sustancias atrayentes y adictivas, como la danza de la bailarina.

Finalmente, en el último terceto, se evidencia más aún la relación que existe entre la bailarina y la droga, en tanto que ambos elementos producen atracción y embriaguez sobre el sujeto poético, pero también destrucción. La droga, del mismo modo que la bailarina, que en estos últimos versos parece corresponderse con la imagen de la «mujer fatal», hace que quien está tentado por ella, languidezca en algún momento, pues envilece y corrompe a todo aquel que cae en ella, hasta el punto de destruirlo.

Al que miran sus ojos, languidece;
Al que estrechan sus brazos, lo envilece:
Al que besa su boca, lo gangrena. (Rueda 1986: 971)

De todos los poemas de Salvador Rueda en los que pueden encontrarse referencias a las drogas, este último, además de ser el más explícito en el tratamiento del tema, manifiesta matices propios del decadentismo. Es cierto que en él se observa de forma notable la importancia que el poeta malagueño quiere dar al orientalismo y al exotismo propio del Modernismo. Sin embargo, ese principio autodestructor y suicida que se intuye en los últimos versos a través de la atracción hacia la bailarina, que resulta ser una «mujer fatal» descrita mediante unos términos que aluden a los estupefacientes y que son, a su vez, sustancias que embriagan a la par que destruyen al individuo, no puede dejar de relacionarse con el canto a la belleza de los placeres prohibidos y con el sacrificio de los principios morales.

2.1.3 Conclusión

El tema de las drogas aparece en la obra lírica de Salvador Rueda de forma esporádica, ocasional. No hay en ella ningún poemario o apartado dedicado por completo a esta temática.

A lo largo de sus *Canciones y Poemas* se han localizado un total de cuatro textos en los que aparecen ciertas referencias a los estupefacientes que, en general, resultan ser alcaloides del opio o el opio propiamente dicho.

Por tanto, la función que parece cumplir esta temática en su obra parece ser únicamente decorativa, ornamental, pues no puede observarse una evolución en su poesía a través de este tema. Del mismo modo que muchos de sus contemporáneos, Salvador Rueda se limita a seguir una moda, una postura estética. Además, tal como ya se ha señalado, la tendencia de adornar y embellecer los poemas con elementos orientales y exotistas, es una práctica que se define como una de las características fundamentales en la estética modernista que, por otro lado, tanto influyó al autor malagueño.

Se ha observado que en algunos casos, como en los poemas «Nota de canícula» y «La siega», los estupefacientes pueden relacionarse con la inspiración poética, en tanto que la imagen del opio se asocia en dos ocasiones a la de un canto y, teniendo en cuenta que uno de los efectos que produce esta sustancia consiste en el estímulo de la imaginación y de la creatividad, podría interpretarse que, de algún modo, se hace referencia a la inspiración poética alcanzada mediante la embriaguez de la droga en ambos versos.

En otros poemas como «Seno de mujer» la droga se relaciona con la figura femenina. Salvador Rueda crea metáforas equiparando el cuerpo de la mujer con las sustancias narcóticas, pues ambas imágenes estimulan en el sujeto poético una sensación de embriaguez, de ebriedad placentera y de ensueño, pero también una atracción que puede conllevar a la propia destrucción. Esto último se manifiesta en el poema «El fumadero de opio. Al paso de Oriente», en el que destacan algunos matices decadentistas. En él, la figura femenina de la bailarina, que encarna el tópico de la «mujer fatal», se relaciona con la imagen de las drogas en tanto que, del mismo modo que estas sustancias adictivas, ella es capaz de envilecer y corromper al individuo hasta acabar con él.

2.2 Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)

Ramón del Valle-Inclán ha sido descrito de forma generalizada como un hombre escéptico, exaltado, con un humor amargo, sarcástico y amoral, siempre vestido con un atuendo extravagante que casaba a la perfección con su personalidad, al tiempo que lo distinguía del resto de sus contemporáneos. Tanto su actitud como su físico han sido retratados por diferentes personalidades de la época que llegaron a conocerlo. Un

ejemplo de ello puede encontrarse en la imagen que Ricardo Baroja (1969: 21-22) recrea de Valle recordando la primera impresión que le produjo el autor gallego:

...un joven barbudo, melenudo, moreno, flaco hasta la momificación. Vestía de negro; se cubría la cabeza con chambergo de felpa grisácea, de alta copa cónica y ancha ala [...] Respondía a las curiosas miradas de los concurrentes del café con aire desfachatado e insultante y dirigía el destello de sus quevedos, que cabalgaban sobre su larga nariz, contra quien le miraba con insistencia.

Tanto el propio escritor como sus compañeros de generación contribuyeron a que el carácter legendario que le envolvía se fuera incrementando de forma considerable, un hecho que desde el principio desvió la atención de la crítica y propició que los primeros estudios del escritor fueran sobre todo biografías.

Valle-Inclán fue siempre un «hombre de teatro» en todos los aspectos. No solo por la teatralidad que se relaciona con su personalidad sino también porque siempre manifestó una cierta inclinación hacia la escena y se relacionó con el mundo del teatro: hizo de actor, se casó con una actriz, por ello vivió giras teatrales y además fue un gran dramaturgo. También escribió obras y escritos en prosa: relatos, artículos, colecciones de cuentos y grandes piezas narrativas que forman ciclos y que la crítica ha considerado como verdaderas obras maestras.

Sin embargo, siguiendo a González López (1973: 6) es preciso señalar que el interés por la obra dramática y narrativa del escritor gallego ha oscurecido los méritos de su poesía. Además, su poesía apareció de manera tardía. En 1907, cuando Valle rondaba los cuarenta años, apareció su primer poemario titulado *Aromas de leyenda*. En ese momento el escritor ya había publicado una obra extensa en prosa, que abarcaba tanto el género narrativo como el género dramático, y había compuesto también algunos poemas sueltos y algún drama en verso.

El segundo de los tres volúmenes de poesía que Valle publicó fue *La pipa de kif* (1919), al cual pertenecen los poemas que se analizarán en el presente trabajo. Sin embargo, antes de *La pipa de kif* don Ramón había escrito ya *El pasajero*, el tercer poemario que cierra la trilogía del género poético de Valle y que no vio la luz hasta 1920, tal como apunta Servera (1984: 55), por lo que debe entenderse que *La pipa de kif* fue el último de los tres poemarios que Valle compuso, pese a publicarse antes que *El pasajero*. Además, la mayor parte de los poemas de dicho libro habían sido publicados con anterioridad a los de *La pipa de kif*, en publicaciones periódicas. Los tres volúmenes fueron reunidos por el propio don Ramón bajo un solo título, *Claves Líricas* (1930).

2.2.1 Contacto con el hachís e influencias del tópico literario en *La pipa de kif*

Sobre el tema de los estupefacientes en la obra de Valle, Fuentes (1987: 174) se refiere a la famosa conferencia que realizó el autor en Buenos Aires hacia 1910 donde trató el tema de manera abierta:

Octavio Paz advirtió que en *La pipa de kif* aparece la primera alusión a la marihuana en lengua literaria española. Se trata de mucho más que una alusión: toda una visión poética nacida bajo los efectos —o el recuerdo de los efectos— del cáñamo o la droga índica. [...] Su alusión —y uso— es muy anterior a *La pipa de kif*. En su conferencia sobre «Los excitantes» dada en Buenos Aires en 1910 habló de sus efectos.

Schiavo (1990: 13) también afirma que fue en 1910 cuando *La Nación* de Buenos Aires reprodujo taquigráficamente esa conferencia de Valle bajo el título de «Los excitantes». En ella el poeta declaró haber tomado hachís en gran cantidad, sin saber sus consecuencias y por prescripción médica. Además, algunos de los efectos que describe el poeta en la conferencia se ven reflejados en *La pipa de kif*, por ejemplo, la intensificación de las sensaciones auditivas, visuales y gustativas. Además, pone en conocimiento que la droga da el poder de suscitar la sinestesia y de plantear analogías y correspondencias extrañas entre las cosas, por lo que debe entenderse que Valle habría sugerido el uso de los estupefacientes para alcanzar la inspiración poética.

Aun así, parece que finalmente don Ramón dejó de consumirlo por experimentar una serie de alucinaciones que cita *La Nación*:

[...] Pero lo más espantoso en las alucinaciones era el recuerdo de todas las personas muertas, que desfilaban por su memoria como una cinta cinematográfica. Y este fenómeno fue el que lo decidió a abandonar el uso del hachís. (Schiavo 1990: 14)

También alude a este tema Batiste Moreno (2002), quien además añade que debió ser en México, en concreto entre marzo de 1892 y 1893, cuando Valle debió tener un primer contacto directo con el hachís. Sin embargo, hay en sus versos una aproximación literaria, al menos inicial, con respecto a las drogas, pues pueden rastrearse a lo largo de los versos de *La pipa de kif* una serie de guiños y paralelismos con respecto a ciertos autores que Valle debía conocer bien a la hora de encauzar el tema. Un ejemplo es el de Baudelaire, del que se encuentran claras huellas en *La pipa de kif*, una obra muy en la línea de *Les fleurs du mal*, tal como apunta Servera (1993). Además el poeta cita *Les paradis artificiels* en el poema «Bestiario», algo que se observará más adelante.

En segundo lugar, otra posible influencia es la de Stanislas de Guaita, un poeta decadentista de noble cuna. Batiste Moreno (2002) constata que Guaita se entregó a los delirios del hachís, el opio, la cocaína y la morfina. En su libro *Rosa mystica* (1885), en concreto en una sección titulada «Fleurs d'oubli», se inserta el poema «Les Fleurs vénéneuses», dedicando un cuarteto a cada una de las plantas productoras de droga, algo que va a recordar sin duda alguna Valle en «La tienda del herbolario».

En tercer lugar, Batiste Moreno (2002) argumenta que *La pipa de kif* muestra también la influencia del autor galo Théophile Gautier, en concreto en los versos finales de la primera clave.

Pese a que Valle-Inclán toma el influjo de todos estos autores y lo plasma en ciertas composiciones de *La pipa de kif*, que de algún modo pueden asociarse con la visión poética nacida bajo los efectos de las drogas, cabe señalar que la singularidad de la obra, tal como apunta Schiavo (1990), recae en que el sujeto poético se supone embriagado a lo largo de todo el poemario, pues lo que Valle propone desde un primer momento es conseguir, mediante el consumo del hachís, el estado de la subconsciencia para alcanzar así la libertad creadora. Así, apunta Servera (1984: 57): «La visión contemplada por el sujeto narrador se deforma esperpénticamente gracias a los efectos requeridos a través del kif en el primer poema y a través del cloroformo en el último».

Por tanto, Valle-Inclán no solo se dejará guiar por una moda o tendencia de la época que alude a las drogas en la literatura, sino que arriesgará más, ya que este tema le servirá también para introducir esa realidad deformada con notas irónicas y grotescas que supondrá más adelante el inicio de la nueva estética expresionista, es decir, el esperpento.

2.2.2 La visión poética bajo el efecto de las drogas en *La pipa de kif*

La primera referencia explícita relacionada con las drogas que se puede encontrar en esta obra de Valle-Inclán se advierte en el propio título del poemario y en el primer poema que le da título al libro. Valle-Inclán, cuando recopiló los tres libros de poemas (*Aromas de leyenda* de 1907, *El pasajero* de 1920 y *La pipa de kif* de 1919) en la trilogía *Claves líricas* (1930), optó por colocar sobre cada título de los poemas la palabra “Clave” más el número de orden. En cualquier caso, el hecho de que el título presente ya una referencia explícita al hachís resulta ser la primera prueba que evidencia la importancia que cobra la droga y sus efectos en esta obra de Valle.

Sobre este tema, González López (1973: 72-75) indica que la exaltación de los narcóticos, como el hachís, en los versos de este poemario surge como uno de los medios para despertar la subconsciencia y dejarla libre del vasallaje de la conciencia. Este es un recurso que bien puede calificarse como vanguardista puesto que tanto dadaístas como surrealistas pretendían expresar los estados naturales del alma humana, como el sueño, en que se queda dormida la conciencia y triunfa la subconsciencia, dejada a su espontaneidad. De hecho, cuando se publicó *La pipa de kif* (1919) el *dadaísmo* parecía estar en plena explosión y faltaba relativamente poco para que se iniciara el movimiento surrealista, que también bebería de estos mismos recursos y procedimientos como método para liberar la conciencia de cualquier tipo de atadura:

El título de *La pipa kif*, con su primer poema con este mismo título, nos indica que el camino que tenía a la vista Valle-Inclán en ese momento, para llegar a los lejanos horizontes de una nueva estética era justamente éste de expresar los estados del alma en que la subconsciencia se ha sobrepuesto a la conciencia [...] (González López 1973: 72)

A propósito de este tema, son coincidentes algunas afirmaciones de ciertos críticos que han estudiado el tema en profundidad. Es el caso de Víctor Fuentes que coincide con la visión de González López cuando expone:

En *La pipa de kif* los efectos de la droga se funden con los elementos y procedimientos de la visión vanguardista: la escisión del yo y su expansión, la ya mencionada abolición de la distancia entre el sujeto y el objeto, de las limitaciones tempo-espaciales y del ordenamiento lógico-racional, el éxtasis ante los objetos y sus desarmonías y afinidades quiméricas. [...] El canto al poder mágico de los estupefacientes está unido a la creación de un mundo imaginario, cuyo guía es la subconsciencia y no la conciencia; ensayo afín de dadaístas y surrealistas. (Fuentes 1987: 175)

También José Servera apunta en esta misma dirección cuando afirma lo siguiente:

El poema inicial, que da título al libro, nos introduce en la temática de los alucinógenos. Mediante este título Valle se relaciona con los movimientos de vanguardia que intentaban expresar los *estados naturales* de la conciencia humana, es decir, sin trabas opresoras de las normas establecidas, por ello propugnaban como fórmula liberadora el uso de los estupefacientes. De esta manera, además, nuestro autor se ubicaba en la moda baudelairiana de *Les fleurs du mal*. Valle propone el abandono de la conciencia a través de los alucinógenos como medio para alcanzar un estado perfecto para el ser humano. (Servera 1993: 39).

Batiste Moreno interpreta también de la misma manera la relación existente entre el tema de los estupefacientes en Valle-Inclán y, como síntoma de la toma de estos, la pérdida de la conciencia:

El cannabis quiere ser en Valle la llave de la puerta que separa la conciencia de la percepción total, de la aprensión plena y anímica del mundo, imposible bajo la égida de la «razón utilitaria». (2002: 4)

Por tanto, el efecto que producen los estupefacientes, concretamente el hachís, que es la pérdida de la conciencia, es uno de los síntomas evidentes que permite dar sentido tanto a ciertas claves del poemario *La pipa de kif* como a la obra en su totalidad, y a la par constituye un posible hilo conductor, a veces implícito, que nos permitirá tejer ese sentido completo de la obra. Por tanto, debe entenderse que, pese a que explícitamente el tema no aparezca en todas las claves, tal y como apunta Leda Schiavo, el sujeto poético se supone embriagado por el hachís en todos los poemas (1990: 22).

Sobre la primera clave de *La pipa de kif*, Emilio González López (1973) sustenta que los once cuartetos en dodecasílabos que la componen construirán un canto a los efectos del hachís para desatar las energías dormidas en la subconsciencia del artista y para hacer que así sus sentidos vuelvan a ser tal y como eran en su propia infancia, de tal modo que todo parece estar impregnado por esa gracia que solo el *kif* parece proporcionar al sujeto poético:

Mis sentidos tornan a ser infantiles,
tiene el mundo una gracia matinal,
mis sentidos como gayos tamboriles
cantan en la entraña del azul cristal. (Valle-Inclán 1995: 151)

Álvarez Cáccamo (2010: 95) alude a la misma interpretación que realiza González López en relación a este cuarteto, coincidiendo también con la que hace Batiste Moreno (2002) cuando expone:

[...] El inicio del poema de *La pipa de kif*, que da título a la obra, es una retrospectiva mítica a la pureza de la infancia y lo recién creado para componer una epifanía modernista de la desfamiliarización.

Schiavo (1990: 22) parece compartir esta misma interpretación, aunque añade que dicha *Clave I* parece referirse a esa primera etapa risueña en la que el fumador se siente con ganas de reír sin saber por qué. Se trata de uno de los síntomas del consumo de esta droga: ese periodo de felicidad que otorga el hachís y que Baudelaire describe en *Los paraísos artificiales*.

Sobre esta primera clave que abre el poema, Risco (1975: 83) menciona directamente que *La pipa de kif* es un poema en el que se describe un paraíso artificial ya que de inmediato tiende a evocarse el culto de Baudelaire al hachís, droga que se cita de manera explícita al finalizar la composición.

Así, pues, se puede señalar que a partir de este primer cuarteto que introduce el poema se pueden apreciar en el resto de versos que componen la clave ciertas referencias al tema de los estupefacientes. En este caso no son propiamente explícitas, aunque sí se infiere que se refieren al *kif*, que es la droga que se quema en la pipa y que el sujeto poético fuma, en tanto que desde el primer verso se observan ya los efectos del hachís: la pérdida de la consciencia y esa inocencia en los sentidos del poeta.

Se reitera, por tanto, con respecto a la alusión de los estupefacientes, la imagen del humo. Esto sucede concretamente en los versos: «Cabalga en el humo de mi pipa Puk», «En mi pipa el humo da su grito azul», «Voluta de humo, vágula cimera», y finalmente en el octavo cuarteto en el que Valle ilustra de nuevo los efectos del hachís:

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”. (Valle-Inclán 1995: 152)

Tras haber encendido la pipa de kif en homenaje a la diosa Primavera, tal y como afirma el crítico Álvarez Cáccamo (2010: 95), aparece la imagen del humo, generalmente presentado mediante espirales y líneas curvas que recuerdan, en esta y en otras citas, a la línea ondulada del *art nouveau*. Además, la imagen del humo se relaciona aquí con el color azul, color modernista por excelencia, y con el *kif* que va quemando la pipa a medida que el sujeto poético fuma. Es, por tanto, una referencia directa al tema de los estupefacientes.

Schiavo (1990: 17-18) estudia la asociación que existe entre la droga y el color azul que tiene cierta importancia en estas imágenes, en tanto que es frecuente asociar el color azul a la imagen del humo o del vapor en sí mismo por ser un color transparente que representa la inmaterialidad y el vacío de los cuerpos (Chevalier & Gheerbrant 2012: 163). Por otra parte, el azul es el color que define el sueño y el ensueño y ese estado en que la conciencia poco a poco va dejando camino a la inconsciencia, razón de más para que se lo relacione simbólicamente con los estupefacientes.

Otra imagen que se asocia directamente con las drogas y que, como consecuencia, aporta información sobre el tratamiento del tema, es la imagen del *kif* que se define o se describe como «yerba verde» o «veneno».

Las imágenes de la hierba y del veneno, siempre relacionadas con el color verde, aparecen de manera reiterada. En el caso concreto de la primera clave, la referencia se encuentra en el cuarto cuarteto:

Divino penacho mi frente triste,
en mi pipa el humo da su grito azul,
mi sangre gozosa claridad asiste
si quemo la Verde Yerba de Estambul. (Valle-Inclán 1995: 151)

Apunta Servera (1993: 39) que resulta lógico encontrarse este tipo de citas en las composiciones, teniendo en cuenta que la alabanza a los efectos del hachís fue una moda literaria. Además, en este caso, esta referencia al hachís, puede servir de marco espacial para construir, junto con otras citas diferentes que se prolongan a lo largo de las claves, ese ambiente indeterminado entre el mundo oriental y occidental que conjuga Valle-Inclán en *La pipa de kif*.

Además, con respecto a la imagen de la «Verde Yerba de Estambul» Valle probablemente hace referencia a lo que Batiste Moreno (2002) denomina «kif de Turquía» o «yerba verde del persa», compuesto por dos tercios de hoja de cáñamo picada y un tercio de *tabba* (nicotinácea norteafricana), un narcótico prácticamente desconocido fuera del Magreb.

El poema se cierra definitivamente con un cuarteto que alude de nuevo al hachís, aunque esta vez lo hace de manera explícita:

Si tú me abandonas, gracia del hachic,
me embozo en la capa y apago la luz.
Ya puede tentarme la Reina del Chic:
no dejo la capa y le hago la cruz. (Valle-Inclán 1995: 152)

Sobre la interpretación de este cuarteto, Batiste Moreno (2002) sugiere que hay en estos versos cierta concomitancia con el autor galo Théophile Gautier, concretamente con su obra *Le Club des hachichins* (1846), cuyo título muestra inevitables reminiscencias de la obra *Histoire de l'ordre des Assassins* del autor Josef von Hammer. El autor francés, en su obra, observa la acción inhibitoria del cannabis sobre la libido, contradiciendo la creencia popular. Según Batiste, en estos versos se da tal coincidencia.

La segunda clave, «¡Aleluya!», es un poema en el que, según González López (1973: 80), entra todo el tumulto de la vida intelectual, particularmente académica, de la España de finales del siglo XIX y principios del XX.

Es bien sabido que hasta llegar a esta composición la poesía de Valle había estado ausente de notas (ya sean críticas o no) que hicieran referencia a personas reales de la vida española. Por tanto, se ve entre estos versos contruidos con pareados de endecasílabos un desfile de personajes que aparecen presentados con rasgos cómicos, caricaturescos en su mayor parte: Julio Cejador, Ricardo León, Pérez de Ayala, Cotarelo, etc. Todas las representaciones son irónicas con la excepción de la que hace Valle sobre Rubén Darío, por el que muestra un gran afecto, y sobre Gonzalo de Berceo, tal y como apunta Servera (2000: 34), un hecho que se observa en el verso «Apuro el vaso de bon vino».

Es preciso mencionar que Antonio Risco (1975) señala que es en esta composición en la que Valle-Inclán toma verdaderamente conciencia de la estética del esperpento y decide cultivarla sistemáticamente. Aunque no se sirva todavía de la palabra esperpento, los términos que usa para calificar el nuevo arte son equivalentes: poesía *funambulesca*, *musa grotesca*, etc.

El poema comienza, según apunta Álvarez Cáccamo (2010: 95), con la imagen de la primavera, por quién el poeta quema la pipa de *kif* en la primera clave, y que tras haber elevado su ánimo y haber experimentado en sus sentidos la inocencia y la infancia de nuevo decide llevar a cabo un brinco burlesco, justificado en cualquier caso por la inocente disposición anímica de los sentidos, síntoma que le ha hecho experimentar el hachís.

Según Risco (1975: 85) Valle realiza esa burla hacia los académicos para evocar el prestigio de la cultura trovadoresca y finalmente presentar su nueva estética. Será entre esos versos donde se encuentre una referencia explícita a los estupefacientes en esta segunda clave, pues cita en sus versos Valle-Inclán:

En mi verso rompo los yugos
y hago la higa a los verdugos.

Yo anuncio la era argentina
de socialismo y cocaína

De cocotas con convulsiones
y de vastas Revoluciones. (Valle-Inclán 1995: 154)

Esta es la única referencia explícita a los estupefacientes que se encuentra en esta clave. A partir de este único ejemplo, podemos afirmar que el tema de los alucinógenos está contenido en este poema. Sin embargo, no es el único motivo que Valle trata en «¡Aleluya!». En esta clave se abordan diversos asuntos al igual que ocurre con otras composiciones del poemario. Por esta razón podría parecer que, en este caso, el tema de los estupefacientes no se percibe desde el inicio ya que se presenta difuminado o secundario por la presencia de otros temas en el poema, sin embargo, no debería ignorarse.

En esta segunda clave, la mención de la cocaína tiene el efecto de sorprender y aludir a esa nueva estética del esperpento. Por tanto es posible afirmar que entre estos versos aparece el tema de la inspiración poética a través de los estupefacientes.

Álvarez Cáccamo (2010: 95) observa que Valle pretende, en este poema, sorprender y provocar a las gentes de orden. Por eso utiliza los versos ya citados y por eso decide referirse al socialismo y a la cocaína, porque así el poeta puede ilustrar, en cierto modo, esa idea de revolución, aunque como ya se ha visto, la idea de revolución se ciñe aquí a la estética innovadora que poco a poco irá tomando forma en las obras de Valle y se convertirá en lo que se conoce como esperpento.

Mucho antes ya lo había planteado así González López (1973: 77), quien se refiere a estos versos dictando que Valle-Inclán pretende anunciar su nueva estética afirmando el contenido social, es decir, socialista, de esa nueva literatura aunque no indica cuál es exactamente. Además, la asocia a las drogas cuando menciona la cocaína. Cabe añadir que en el momento en que Valle escribe este poema, el autor se encuentra en una etapa de su vida en que defiende a los desheredados y a la clase proletaria, de ahí que, en una especie de juego literario, asocie la idea estética del esperpento con el compromiso social.

Así pues, Valle ve en los estupefacientes un medio por excelencia para que el artista logre la libertad creadora plena. Por tanto, es lógico que Valle-Inclán utilizara esa referencia a los estupefacientes justo en esos versos que anuncian la nueva estética.

El poema presenta varios motivos, entre ellos, la inspiración poética por medio de las drogas. A partir de esa cita de la cocaína, posicionada de manera estratégica entre los versos que aluden a la nueva estética, Valle-Inclán da a entender que la inspiración poética a través de la droga, de algún modo, se dejará entrever a lo largo de todo el poemario para demostrar que los estupefacientes son un medio en la poesía de Valle para poder alcanzar esa libertad creadora que le llevará más adelante al esperpento.

En conclusión, es preciso tener en cuenta lo que apunta Eva Llorens (1975) con respecto a los versos citados anteriormente al afirmar que Valle-Inclán toma ciertas ideas del movimiento futurista a lo largo de la obra, algo que se puede apreciar en fragmentos de poemas como en la segunda clave:

[...] El poema «¡Aleluya!» tiene un ritmo vertiginoso, una adjetivación que Marinetti llamaba de «semáforo», porque los adjetivos sirven para regular el impulso de la estrofa. Su composición hace uso de lo que los futuristas llamaron «palabras en libertad», sin conexión necesaria con el resto del poema y que funcionan un poco como anuncios luminosos. Es un fragmento construido a base de percepciones visuales, con una estrofa donde el poeta anuncia, con el ardor de una empresa publicitaria o política, conjugando imágenes que no tienen un sentido correspondiente, *el valor, la audacia y la revolución* en versos consecutivos, agolpados con una velocidad agresiva y febril. (Llorens 1975: 118-119)

González López (1973) considera que tanto la clave V, «Bestiario», como la XVII, «La tienda del herbolario», son las dos únicas composiciones de corte simbolista en todo el poemario. Estos dos poemas conviven en la colección con otros poemas que presentan una estética y una técnica ya expresionista, que son aquellos que plasman esa visión del autor que se vuelve cada vez más dramática e irónica, destacando en mayor medida los contrastes y antagonismos del ambiente, las personas y las cosas, en general, que se describen en los poemas del libro.

Pese a ser «Bestiario» y «La tienda del herbolario» dos poemas que demuestran una cierta visión simbolista, aun en tales casos, hay en ese simbolismo una fuerte aspiración de acercarse a las formas grotescas del expresionismo, en el primer caso, y a las formas surrealistas de ensueño en el segundo.

En «Bestiario», los animales son los símbolos que representan el carácter y el ambiente de determinados pueblos de los varios continentes. Entre este poema y “La tienda del herbolario” se produce una completa simetría. En el segundo, se aborda el papel que desempeñan determinadas plantas y flores con sus aromas (González López 1973: 81). Valle-Inclán presenta en «Bestiario» una acumulación de imágenes dedicadas a reflejar una visita a los animales del parque zoológico de Madrid. Como apunta Álvarez Cáccamo (2010: 98) el poema expone la contemplación de los animales ya no solo como símbolos de los pueblos de su procedencia, sino que entre todos se traza la figura del Gran Bestiario Zodiacal.

Valle se sirve de una óptica sarcástica, caricaturesca, produciendo una antropomorfización de las diferentes especies de animales y, a su vez, una animalización de los pueblos y los diferentes lugares del mundo. Esto se observa en las

diversas comparaciones que se hacen entre los animales y las nacionalidades: «El canguro tiene trazas de alemán», el «leopardo bengalés, la impertinencia de su gesto dicta al inglés», el oso cuando bosteza recuerda al «Conde de Tosloy», la cotorra verdigualda «luce una falda que fue de la Infanta Isabel», etc.

Sobre las notas pintorescas y grotescas que presenta Valle en este poema, apunta de nuevo González López (1973) que se hace visible en esas caricaturas la influencia de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, a lo que Servera (1993: 36) añade las huellas de *El Bestiario o el Cortejo de orfero*, de Apollinarie.

En esta composición se percibe el homenaje de don Ramón a Baudelaire. Así, la imagen del «esplín» posado sobre las cejas del león enjaulado, o las citas del «Paraíso Terrenal» confrontada con la del «Paraíso Artificial» durante la descripción del pavo real. Conviene centrarse en esta última imagen, puesto que los versos que describen a este animal remiten explícitamente a la droga:

¡Encumbrado sobre una rama
el triunfo del pavo-real,
es una llama
del Paraíso Terrenal!

[...]

¡El negro opio de la China
sabe tu verso ornamental,
ave divina
de un Paraíso Artificial! (Valle-Inclán 1995: 165)

Si atendemos a la definición simbólica del pavo real, observamos que no es casual que Valle lo asocie concretamente con esas imágenes:

[...] Es además símbolo de la belleza y del poder de transmutar, pues la belleza de su plumaje resulta de la transmutación espontánea de los venenos que absorbe al destruir las serpientes. [...] Es un símbolo de la inmortalidad. (Chevalier & Gheerbrant 2012: 809).

Resulta lógico asociar, por tanto, la figura del pavo real con la imagen de los paraísos artificiales y terrenales, en tanto que dicho animal representa la inmortalidad, la belleza y la transmutación. Es razonable enlazarlo, al mismo tiempo, con una referencia explícita a los estupefacientes «negro opio de la China», ya que, supuestamente, el color de su plumaje deriva del veneno que absorbe el ave al morder a las serpientes (Chevalier & Gheerbrant 2012). Por tanto, es congruente aunque curioso, puesto que en algunas ocasiones Valle se refiere a los estupefacientes mediante la imagen del propio «veneno», algo que se verá más adelante, en el poema «La tienda del herbolario»,

cuando el poeta cita: «¡Verdes venenos! ¡Yerbas letales! / De Paraísos Artificiales» nueva consideración a Baudelaire, en concreto a la obra *Las flores del mal*.

Sin embargo, ocurre de nuevo en «Bestiario» lo que se da también en la segunda clave de la colección. En esta composición el motivo de los estupefacientes aparece junto a otros diferentes, por ello no se puede afirmar que esta clave sea monotemática, por el contrario en el poema aparecen diversos asuntos o una variada temática. Sin embargo se aprecian imágenes que, ya sea de manera implícita o explícita, se refieren al motivo en cuestión.

Esto podría justificarse en tanto que la descripción grotesca de ciertos animales, como en este caso el pavo real, o bien «el elefante índico», «el cocodrilo faraónico» o «el leopardo bengalés» son imágenes que introducen un ambiente exótico y orientalista, tal y como apunta Servera (1993: 40). Estas imágenes que Valle-Inclán presenta, en las que los animales se transforman grotescamente en símbolos de lugares exóticos, van acompañadas, generalmente, de otras imágenes en las que aparecen figuras orientalistas como un «faquir ebrio de bahám», o en la imagen de la cabra contemplando la vida «con los ojos muertos de luz» como si fuera una visión de Oriente. No resulta extraño, por tanto, que Valle mencione explícitamente ciertos estupefacientes como el «negro opio de la China», puesto que es un elemento exótico que cumple la función de ornamentar de orientalismo algunos versos del poema.

El tema de los estupefacientes también aparece en la composición de manera implícita, algo que ya se ha visto en este trabajo durante el análisis de la segunda clave del poemario, y que, de acuerdo con Schiavo (1990), se plantea así en todos los poemas, puesto que en todos y cada uno al sujeto poético se le supone embriagado.

En «¡Aleluya!» se entendía que la introducción del tema de los estupefacientes servía para optar por la libertad creadora a partir de la inconsciencia, un medio que abriría paso a la nueva estética expresionista. En la quinta clave, un poema en el que late esa transición entre el simbolismo y la nueva estética y en el que se observa una exageración o nota grotesca de las imágenes (aunque no es propiamente una deformación o degradación expresionista), no resultaría tampoco extraño inferir un eco sobre el tema de los estupefacientes.

Por tanto, pese a que a primera vista parezca que el tema se difumina en esta quinta clave, a causa de su naturaleza pluritemática, se debe tener en cuenta en este apartado. Además cabe señalar que la estética expresionista que parece tomar forma en

“Bestiario” tiene cierta relación con la inspiración poética a través de los estupefacientes.

«La tienda del herbolario» es una composición que se presenta de manera paralela a «Bestiario», pues, según González López (1973), es junto con la quinta clave uno de los dos poemas simbolistas que se aprecian en la obra.

Si en «Bestiario» se observa una fuerte aspiración a acercarse a las formas grotescas del expresionismo, en este caso, en «La tienda del herbolario» se observa un anhelo igual de fuerte, pero no para acercarse a la nueva estética del esperpento, sino para aproximarse a las formas surrealistas de ensueño. Ahora los símbolos que esconden los versos son las plantas y las flores con sus diversos aromas. Ya no se representan los animales aunque, del mismo modo que ocurre en la quinta clave, las imágenes que encierran los símbolos serán ahora las encargadas de crear el carácter y el ambiente de las nacionalidades.

Valle-Inclán expresa la esencia de cada planta y con ella la esencia del país del cual procede. Lo hace mediante la descripción del olor y el gusto de la droga que la hierba produce. Por tanto, el nuevo simbolismo se relaciona en este poema, por una parte, con la exaltación de las sensaciones olfativas del decadentismo y, por otra parte, con un deseo de que, mediante esas sensaciones olfatorias que producen las drogas, el artista descubra nuevos horizontes de su subconsciencia, aunque lo que Valle-Inclán declara son goces y visiones cálidas a través de todo ese conjunto de plantas y aromas (González López 1973: 71, 81, 109, 110). Así se expone en los primeros versos del poema:

Aquella cueva del herbolario
se me ofrecía como un breviario.
Lleno de goces y de visiones
cálidas. Sierpes y tentaciones. (Valle-Inclán 1995: 200)

Respecto a la mención de los estupefacientes, añade González López (1973: 110) que todas las alusiones a las plantas productoras de droga, ya sea por su estilo, lengua o técnica, poseen un carácter simbolista, de tal manera que busca mediante las referencias a ellas, a sus aromas, las claves del propio Universo. Este hecho se hace explícito en los versos: «Clave de aromas que en él condensa / del Universo la visión densa». Por tanto, Valle se sirve de los símbolos de las plantas para presentar el tema del mundo imaginario que produce el empleo de las drogas que se queman en su pipa de kif. De este modo se plasma el tema de los estupefacientes, tratado, en este caso, de un

modo similar al que se da en la primera y última clave del poemario, pues se exaltan, en cierto modo, los goces a través de las imágenes arraigadas al mundo de los alucinógenos.

Menciona Álvarez Cáccamo (2010: 101), a propósito de las referencias a las hierbas o plantas productoras de droga que aparecen en esta composición, una larga lista de imágenes que van superponiéndose y que presentan características singulares por la procedencia, textura, aroma, etc., de las diferentes plantas, entre las cuales menciona la canela, el tabaco, el heliotropo, la cocaína, la xalapa, el campeche, la pita, el cacao, el chocolate, el mate, el opio, la marihuana o el *kif*. Así, pues, el poema parece un catálogo sugerente de ellas, por lo que solo se citarán las más significativas para mostrar el contenido simbólico a través del cual se presenta ese mundo imaginario que produce el empleo de las drogas.

El primer grupo de versos pareados que Valle dedica a las imágenes de las plantas viene dado por la referencia al hachís, al *kif*, la droga principal que acapara la atención a lo largo del poemario. Valle alude a la obra de Gautier *Le club des hachinchins* y, por tanto, a la de Josef von Hammer, *Histoire de l'ordre des Assassins*, tal y como apunta Schiavo (1990: 23), a través de la imagen del «Viejo hombre de la Montaña», el famoso jefe de la orden de los asesinos que también menciona Baudelaire. Valle asocia esta figura con los numerosos procesos contra quienes contribuyeron a propalar esta práctica.

Yerba del Hombre de la Montaña
el santo Oficio te halló en España. (Valle-Inclán 1995: 200)

Según Batiste Moreno (2002: 14) el homenaje al cannabis en este primer grupo de pareados hace pensar, en los versos venideros, sobre el peso o la implicación que tuvo la hierba en la génesis de la estética deformante de Valle. Además asocia esta vinculación con la hechicería y la heterodoxia medieval:

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

Son ciencia negra de la Caldea
Con que embrujada fue Melibea. (Valle-Inclán 1995: 200)

Sobre la asociación del cáñamo con la obra considerada como mayor exponente de la literatura hispana medieval, añade Batiste Moreno (2002: 14):

[...] efectivamente, en el auto I de *La Celestina*, Pármeno cataloga la “yerva paxarera” entre los simples para aceites faciales usados por la maga. La

identidad de esta yerba con el cáñamo es confirmada por Alfonso Martínez de Toledo: “Destilan el agua por cáñamo crudo [...] e se faze xabón; y por Covarrubias [...] “es el pasto de los pajaritos enjaulados.

Otras referencias a esta hierba, que aparece denominada con una gran variedad de nombres remitiendo a su exotismo y a sus efectos y síntomas, son: «cáñamo verde», «kif de Turquía», «Kif –yerba verde del persa– es / el achisino bhang bengalés». Sobre esta última cita cabe señalar la información que expresa Batiste Moreno (2002: 15) cuando afirma que Valle se refiere con el bhangue o «bhang bengalés» a un dulce pero fortísimo electuario de resina de cáñamo con especias. Es un estupefaciente que en todo el sur de Asia, Irán y Filipinas sirve de base a la preparación de diferentes bebedizos. Además, añade que etimológicamente *bang* es la forma indoirania para el cáñamo embriagador, documentada en sánscrito, pahlavi, avestán, pérsico, etc.

También cabe señalar la referencia explícita, dentro de este primer grupo de narcóticos, a la marihuana, especialmente en los versos «A todos vence la marihuana / que da la ciencia del Ramayana» y también en el caso «!Oh! marihuana, verde neumónica, / cannabis índica et babilónica». Sobre la adjetivación de este último verso en relación con la referencia a la marihuana, José Servera parece arrojar luz cuando expresa:

El vocablo *indica* puede muy bien referirse a la India y *babilónica* es un vocablo más concreto que nos sitúa en la antigua ciudad, situada junto al Éufrates, pero es voz que también sugiere el significado de *confusión*, tan lógico en la temática alucinógena del poema. Lo sorprendente en Valle es la incorporación del período latino en medio del texto castellano, aunque las palabras se hayan asimilado perfectamente a nuestro español actual. (Servera 1993: 43)

Es preciso mencionar aquí que, de acuerdo con Batiste Moreno (2002), Valle es el primer gran escritor peninsular en utilizar el concepto o término *marihuana* cuando incluso los autores latinoamericanos como Darío, Quiroga, José Martí, Julián del Casal, Carriego, etc. se referían casi exclusivamente al hachís.

En el poema aparecen también referencias evidentes al opio, enlazando el estupefaciente con la imagen del sueño, debido a que es uno de los efectos que suele desencadenar esta droga, «El opio evoca sueños azules, / lacas, tortugas, leves chaúles». Puede observarse de nuevo la asociación del color azul, debido a su simbología, con el estado onírico. En este caso, indirectamente, el color parece asociarse también con la droga. Por tanto, se asocia aquí la visión de los opiáceos con una percepción onírica.

Valle menciona también otras plantas cuya naturaleza genera los estupefacientes, como la cocaína en la cuarta secuencia del poema: «¡Coca! A tu arcana norma energética / Rimo estas prosas de apologética!», la pita: «¡La Pita! Verde que en cadmio quiebra / Con un remedo de la culebra», el mate o té paraguayo: «El mate amargo. Viento pampero. / Las vidalitas en el potrero», el cacao: «¡Cacao! Afrodita jardín del puma / Y chocolate de Moctezuna», o la canela: «¡Canela en rama! ¡Tabaco en rolla! / Visión de Cuba, canción criolla», cuyo aroma embriagador y «ardiente esencia» sirve, en algunas ocasiones, para aromatizar el hachís.

El poema se cierra con un cuarteto en el que aparece la imagen de una cachimba apagada, tras haber expuesto toda una serie de referencias a los estupefacientes que conllevan sucesivos estados de enajenamiento y de alucinación y que representan simbólicamente diferentes países de los cuales se tiende a destacar más todos aquellos lugares exóticos tanto orientales como del mundo hispanoamericano.

Según Fuentes (1987) el efluvio maravilloso del cáñamo índico que atraviesa todo el poemario, desde el primer verso al último, acaba apagándose con el fuego que apaga la pipa o la cachimba, dejando demostrado, de esa manera, la supervivencia de la conjunción de cannabis y estética vanguardista en la configuración del poemario.

Se apagó el fuego de mi cachimba,
y no consigo ver una letra.
Mientras enciendo -Taramba y timba,
Tumba y taramba- pongo una &. (Valle-Inclán 1995: 206)

Sobre este cuarteto que cierra definitivamente la clave XVII, Servera (2000: 38) señala que el juego de palabras de los dos últimos versos responde a un efecto fónico, a una onomatopeya en la que Valle-Inclán parece reflejar sonidos de percusión acompañados por el signo etcétera, «&».

La última composición es el soneto titulado «Rosa de Sanatorio» (Clave XVIII).

Teniendo en cuenta que la disposición de los poemas de Valle-Inclán en *La pipa de kif* parece responder a una cierta simetría, es necesario expresar el paralelismo que se establece entre este último poema y el primer poema. En las dos composiciones se palpa la pérdida de la consciencia a través de los estupefacientes como un posible medio para alcanzar la inspiración poética, la libertad creadora. Además, este hecho evidencia que en ciertos poemas de la obra el sujeto poético muestra una perspectiva pasada por la perspectiva de los narcóticos, lo que propicia, en parte, una deformación de la realidad

con un matiz grotesco, una nota irónica mediante la cual puede percibirse un palpito: ese germen que en potencia se acabará convirtiendo en la estética del esperpento.

Señala González López (1973: 72) que tanto el primer poema de *La pipa de kif* como el último muestran de manera explícita una temática de exaltación de los estupefacientes como un medio para que se produzca el triunfo de la subconsciencia y la derrota de la conciencia, pero mientras que el primer poema se sirve de una técnica todavía simbolista en «Rosa de sanatorio» se puede advertir un lenguaje, un estilo, unas imágenes y una técnica que bien puede considerarse propia del surrealismo. Bajo este prisma el soneto fue analizado por Servera (1984).

En esta última clave, el hachís o *kif* que aparecía en el primer poema se sustituye por el cloroformo. Si en la primera clave se observa un ambiente donde priman los elementos que aluden al gozo, a la infancia que el poeta adquiere a través de los sentidos y a la exaltación del poder mágico de los estupefacientes, en esta última composición Valle traza un escenario que perfila la imagen de un sanatorio, un hospital real en el que, según Servera (2000: 37), el poeta estuvo un tiempo, reflejando en el poema una anécdota autobiográfica desde la perspectiva, ya no de la infancia, sino de la vejez.

Aunque la función que ejercen los estupefacientes sobre el sujeto poético sea prácticamente la misma en los dos poemas, en tanto que se busca el camino hacia la subconsciencia, en «Rosa de sanatorio» el yo poético se encuentra en un hospital, por lo que el ambiente no tiene mucho que ver con el del primer poema. Por tanto, a partir de la imagen de la droga, que en este caso es la del cloroformo, y a partir de la propia función que cumple este en el poema, el sujeto poético, partiendo de su propia estancia en un hospital, recrea un mundo real en el que destaca una luz que es como de acuario, es decir, tenue y ese particular «olor amarillo del yodoformo», algo habitual en los hospitales. Aquí el poeta solo ha hecho un desplazamiento calificativo de tipo realista para conseguir el efecto de la sinestesia. En ese ambiente don Ramón perdió el conocimiento, la conciencia, ya que le inyectaban alguna droga para mitigar el dolor que padecía, de ahí los versos:

Bajo la sensación del cloroformo
me hace temblar con alarido interno
la luz de acuario de un jardín moderno
y el amarillo olor del yodoformo. (Valle-Inclán 1995: 207)

En el segundo cuarteto se acentúa la alusión a los síntomas que el poeta experimenta a través del cloroformo, como por ejemplo «el caos febril de la modorra» y la distorsión de la realidad a través de la implicación que toman en el poema las imágenes que adquieren un carácter surrealista, como la imagen del «arco de lunático violín» o la de la mosca verde que le zumba en la frente.

Finalmente, en el último terceto se sigue palpando la crisis y la tensión que aún mantiene el sujeto poético debido al delirio y a la inconsciencia que le ha causado la inhalación del cloroformo.

Tiembla en la luz acuaria del jardín,
y va mi barca por el ancho río
que separa un confín de otro confín. (Valle-Inclán 1995: 207)

Tal y como se ha podido apreciar el tema de los estupefacientes atraviesa todo el poemario de *La pipa de kif*; de hecho cabe señalar lo significativo que es que tanto la primera como la última clave presenten una temática clara con respecto a la droga o a la visión poética a través de la misma.

Algunas veces el tema se hace más evidente en los poemas, como en «La pipa de kif», «La tienda del herbolario» y «Rosa de sanatorio». En estos poemas Valle expone una gran cantidad de referencias explícitas a los estupefacientes y expresa, en cierta manera, ese deseo de cerrarle el paso a la conciencia para abrir camino a la inconsciencia, un deseo de que la droga le puede proporcionar.

En el caso de los poemas «¡Aleluya!» y «Bestiario», parece que Valle pretende acercarse a una visión más expresionista, en tanto que el primero de los dos poemas se basa en la anunciación de esa nueva estética, una estética que rompe los yugos o normas establecidas y que irá tomando forma a partir de la inspiración poética a través de las drogas, y el segundo, aunque aún tiene rasgos simbolistas, muestra cómo la visión del sujeto poético se deforma de manera esperpéntica a consecuencia del consumo del kif en el primer poema.

Por tanto, pese a que el tema de los estupefacientes no vertebró estos dos poemas de manera exclusiva, ya que se trata de composiciones pluritemáticas, es preciso tenerlos en cuenta.

La crítica valleinclaniana, y específicamente la que ha analizado la poesía de don Ramón, ha sustentado que el tema de los alucinógenos está presente a lo largo de todo el poemario, pues tal y como ya se ha apuntado anteriormente y de acuerdo con la

visión de Schiavo (1990) debemos suponer que el sujeto poético experimenta ese estado de embriaguez que el *kif* y los estupefacientes le proporcionan a lo largo de toda la obra.

2.2.3 Conclusión.

En el caso particular de Ramón del Valle-Inclán, se ha podido observar que, del mismo modo que algunos de sus contemporáneos, se inscribe en la moda literaria basada en versificar sobre los efectos del hachís y las drogas, sin embargo, es preciso considerar que en su caso se produce una innovación que no se ve en el resto de autores modernistas que se estudian en este trabajo: asociar la droga a una nueva estética.

Por una parte, es cierto que Valle utiliza el *kif* como un elemento ornamental en sus versos, que le sirve para crear un marco exótico y orientalista. Sin embargo, más allá de seguir los cauces que dicta la moda de la época, el poeta se aleja del resto por la singularidad que ofrece el tema en su obra, ya que logra mostrar una nueva perspectiva que dará paso a la nueva estética expresionista.

Tal como apunta de manera general la crítica valleinclaniana, el tema de los estupefacientes sirve a Valle-Inclán para proponer que por medio de ellos se alcance la pérdida de la conciencia que le llevará a la libertad creadora, a la inspiración poética que le otorgará una visión deformada de la realidad, unas iniciales formas grotescas que reflejarán esa evolución que va de la estética simbolista hacia el expresionismo y que, con el tiempo, desembocará en lo que Ramón del Valle-Inclán definió como la estética del esperpento en su obra. En este sentido apunta Servera (1984: 57) que la visión del poeta se deforma de manera esperpéntica gracias a los efectos de los alucinógenos.

Por tanto, el tema de los estupefacientes y de la inspiración poética que se consigue a través de los mismos no cumple solo una función decorativa en *La pipa de kif*, ya que en este poemario Valle-Inclán también utiliza el tema para plantear la nueva estética esperpéntica y expresionista que se anuncia y que comienza a tomar forma en los poemas de la obra.

2.3 Antonio de Zayas (1871-1945).

El escritor madrileño Antonio de Zayas fue uno de los primeros autores que conoció la escuela simbolista y parnasiana en España (Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez 2009: 283), además de formar parte de la juventud modernista del momento. Sus versos manifiestan matices aristocráticos y se adentran muy pronto en el

parnasianismo, un hecho que según Amelina Correa (2005) ya advirtieron sus compañeros de generación, quienes resaltaron el carácter distinguido, señorial, elegante y aristocrático que manifestaban, no solo los textos del poeta sino también su propia figura, su propia personalidad. Ello tiene que ver con el hecho de que Antonio de Zayas pertenecía a una familia noble, de la alta sociedad. También conocido como Duque de Amalfi, formaba parte de la undécima generación del segundo conde de Cabra, que venció en la batalla de Lucena en 1483 (Correa 2005: 12).

Su padre costeó su primer poemario titulado *Poesías* (1892), en el que se muestran unas influencias iniciales que prácticamente son paralelas a las de algunos de sus contemporáneos como Salvador Rueda, pues sus primeros versos beben de Gaspar Núñez de Arce, José Zorrilla y de un romanticismo heredero de la mentalidad de la ilustración dieciochesca, en el que se cantan los progresos científicos, políticos e intelectuales de la época. Se trata de una tradición literaria alejada de lo que será el posterior parnasianismo que destacará en su obra (Vicente José Nebot 2010: 124):

Fue el poeta más significativo, por su ortodoxa adscripción, de la tendencia parnasiana en el Modernismo hispánico. Antes de granjearse esta posición, acontece en el autor una poesía que, alejada de su posterior parnasianismo, muestra leves inclinaciones poéticas de la que será su particular orientación renovadora en el umbral del siglo XX.

Antonio de Zayas publica esta primera obra cuando aun es un joven universitario. Es en ese momento cuando el autor conoce a los hermanos Machado, con quienes comparte su interés por la literatura, por el teatro y por el mundo bohemio que impregna los ambientes de dicha ciudad a final de siglo.

Diez años se interponen entre la publicación de *Poesías* (1892) y *Joyeles Bizantinos* (1902). Durante todo ese tiempo cambian algunas cosas en la vida del autor madrileño. El cargo de diplomático le permitía viajar constantemente, ejerciendo su profesión prácticamente de forma itinerante en lugares como París, Estocolmo, Copenhague, Berna, Méjico o Buenos Aires.

En esa época no había visitado todavía todos estos enclaves geográficos, sin embargo, sí había conocido ya algunos de ellos, como París o Estambul, que son los que influyen en el cambio que reflejará la evolución de su obra y de su perspectiva poética a partir de la publicación de su segundo poemario.

Sobre ello, apunta Nebot (2010: 126) que Antonio de Zayas ofrece en su *Joyeles bizantinos* «una voz poética renovadora, dispuesta con el conocimiento de la lírica francesa finisecular», debido a sus viajes a París ya las lecturas de José María de

Heredia que había realizado en la casa de Juan Valera. Es por esta razón que, según Nebot, puede justificarse la afirmación de Juan Ramón Jiménez al considerar que el Duque de Amalfi fue quien introdujo en España las primeras obras parnasianas y simbolistas.

Además, su estancia en Estambul, su primer destino diplomático, durante un año y medio le inspiró para crear esta obra en verso además de otra obra en prosa que publicó diez años después: *A orillas del Bósforo* (1912).

Joyeles bizantinos (1902) es, por tanto, una obra en la que se plasman impresiones sensoriales que el poeta experimenta en un Estambul mítico: lugares, noticias, figuras y gestos se descubren entre los versos parnasianos de este poemario. Esta obra está considerada, junto con *Retratos antiguos*, que también se inserta en el parnasianismo más profundo dentro de la obra de Zayas, como la voz más pura y afinada del parnasianismo español y, además, constituyen los mejores poemarios del autor, aunque no son los únicos que escribió Antonio de Zayas. De hecho, no deben olvidarse otras obras como *Paisajes* (1903), que es la única que se acerca al simbolismo intimista, *Noches blancas* (1905), basada en la descripción de paisajes nórdicos, *Leyenda* (1906) y *Epinicios* (1912), que contienen homenajes literarios, *Reliquias* (1910), en la que se exponen sonetos dedicados al siglo XVII, *Plus ultra* (1924) donde aparecen todos los tópicos del tradicionalismo español y, finalmente, *Ante el altar y en la lid* (1942), que es un canto al franquismo y a las glorias de la guerra civil (Pedraza y Rodríguez 2009: 284-287).

Sin embargo, la crítica ha coincidido al considerar que Antonio de Zayas, después de su producción juvenil, tiende a decaer de forma progresiva, siendo sus primeras obras insertas en el parnasianismo aquellas que han recibido la mejor valoración dentro de su obra.

Cabe señalar que, pese a que recientemente han aparecido ciertos estudios sobre Antonio de Zayas, todavía está considerado como un autor menor dentro de la literatura española. Su obra poética no ha sido estudiada en exceso y prácticamente todos los estudios dedicados al poeta están basados en los testimonios que algunos de sus contemporáneos habían manifestado sobre él. Algunos de ellos son Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado y Francisco Villaespesa, este último cita al poeta en sus versos:

Zayas, el domador de la poesía
a golpes de buril y de cinceles,

esmaltador de líricos joyeles
que el mismo Benvenuto envidiaría. (Villaespesa 1954: 875-856)

2.3.1 La imagen de la pipa en *Joyeles bizantinos* a través del exotismo orientalista

Joyeles bizantinos (1902) es la única obra de Antonio de Zayas en la que pueden rastrearse ciertas referencias a las drogas, pese a que en ningún momento estas referencias sean explícitas. Zayas, al contrario que sus contemporáneos, no alude al opio, ni al hachís o kifde forma directa. No obstante, la presencia de estas sustancias en los poemas aparece de forma implícita cuando el autor dedica ciertos versos a elementos exóticos como el «narghilé» o el «chibuk ambarino».

Para entender la disposición de estas referencias en cada uno de los tres poemas en los que aparecen de forma indirecta, es preciso señalar algunos aspectos del poemario relacionados con el carácter parnasiano, oriental y exótico que presenta.

Antonio de Zayas se inspiró en su estancia en Estambul para crear esta obra. Su cargo de diplomático en Turquía entre los años 1896 y 1898 le permitió conocer la cultura oriental mejor que cualquier otro poeta español de su tiempo. Esta obra, según Vicente José Nebot (2013: 63), es un poemario que trata de resumir el arte, las costumbres y los paisajes de la capital turca, con el objetivo de plasmar en él las emociones estéticas que todo aquel ambiente despertó en el duque de Amalfi. Es una obra completamente arraigada al parnasianismo. Muchas veces se la ha condenado por la actitud impersonal que presenta. Si bien algunas veces puede observarse una cierta melancolía, tal como lo ha advertido Nebot (2013), esta se asocia siempre con el motivo de la composición, nunca con el sentimiento del escritor.

Es una obra que refleja un carácter vinculado por completo al exotismo musulmán, orientalista, por lo que esta característica podría relacionarse con el interés de los modernistas por las culturas lejanas, extravagantes y antiguas. Esta idea tiene que ver con la tendencia evasiva de los autores del Modernismo que buscaban en el exotismo un refugio alcanzado mediante el esteticismo, el ensueño o la fantasía y que les permitía alejarse de la realidad que les rodeaba. Tal como se ha visto con anterioridad en este trabajo, Oriente representa para ellos la alteridad del mundo occidental, por lo que acuden a él evadiéndose del mundo que les rodea e intensificando así su actitud rebelde (Lily Litvak 1985: 23).

En *Joyeles bizantinos* el exotismo se enlaza, por tanto, con el orientalismo finisecular y con la estética parnasiana. En él aparece el gusto por la belleza lujosa y exquisita que el poeta madrileño siente hacia el mundo musulmán. Ello se evidencia, en especial, en la acumulación de lugares y términos autóctonos, de carácter regional, es decir, la creación de un vocabulario exotista que enriquece los versos de cada poema y que los dota de plasticidad y colorido (Nebot 2013: 98). De hecho, en la primera edición de la obra, el propio autor tuvo que adjuntar un vocabulario al final de la obra, pues son términos que pueden resultar incomprensibles si no se conoce la cultura musulmana con cierta profundidad.

Las referencias implícitas a las drogas en la obra aparecen “ocultas” bajo estos términos extravagantes propios del vocabulario exotista que refleja la obra.

El primero de los tres poemas de la obra en el que pueden detectarse estas imágenes ligadas a la droga se titula «El cementerio». Este poema se inserta temáticamente dentro del conjunto de composiciones que, en la obra, versan sobre la arquitectura musulmana, un tema que a su vez realza los matices exóticos del mundo islámico, tal como Nebot (2013: 102) lo señala, añadiendo que la imagen de estas construcciones dentro de la obra remiten al misterio, la riqueza y el prestigio de la cultura oriental.

Además, es preciso tener en cuenta que la imagen del cementerio, del sepulcro o el sarcófago, tan recurrentes en este poemario, introducen de forma implícita el tema de la muerte y reflejan, por ello y por la descripción del ambiente que acompaña a estas piezas arquitectónicas, ciertos matices propios del decadentismo. Pues, pese a que el poemario no se ha considerado decadentista, pueden observarse en él ciertos rasgos de esa tendencia de la que bebe el Modernismo.

El escenario y el ambiente que reflejan los dos cuartetos del poema son una prueba de ello ya que introducen al lector en una atmósfera nocturna, lúgubre, tétrica, oscura y perturbadora, acompañada de la imagen de los cuervos que, junto con el misterio que suscita la descripción del espacio, parecen evocar ciertas características que recuerdan, en cierto modo, al romanticismo:

En sus jardines mustios que cipreses festonan,
la Diosa Muerte vela el sueño de sus siervos
y, sacerdotes lúgubres de su culto, los cuervos
cuando llega la noche, *de profundis* entonan.

A sus graznidos roncós, momentáneos temblores
perturban el sosiego de las graves estrellas

y del Príncipe día borrando van las huellas
los escuálidos sauces con tímidos rumores. (Zayas 2005: 112)

En la obra en prosa que Antonio de Zayas llevó a cabo inspirándose en su estancia en Estambul, titulada *A dos orillas del Bósforo* (1912), menciona también la sorpresa que le produjo observar las diferencias que había entre los cementerios islámicos y los cristianos. Nebot (2013: 101) escribe que «los cementerios islámicos carecen de la solemnidad de los cristianos, y puede verse a una madre amamantando a sus hijos o a un viejo bebiéndose un café». Estas palabras aluden a la perfección, al sentido de los dos últimos tercetos en los que se encuentra por primera vez una referencia implícita a la droga dentro del poemario:

Y cuando el sol de nuevo cenit se levanta,
silenciosa la madre al infante amamanta
junto a la tumba de mármol del color de la nieve

allí el softa se olvida del pesar que le abruma,
y en chibuk ambarino el viejo ocioso fuma
o el humeante Moka adormecido bebe. (Zayas 2005: 112)

Estos dos tercetos contrastan con el ambiente propuesto en los dos cuartetos. Es inevitable que contraste en la mente del lector la imagen del bebé alimentándose del pecho de su madre con un lugar oscuro, tétrico, dedicado al reposo de los difuntos que, por otra parte, recuerda al tema barroco de la cuna y la sepultura. Además, el mármol nítido y blanco contrasta con el paisaje oscuro ofrecido en las primeras estrofas. Del mismo modo, en el último terceto, la figura del viejo ocioso sorprende respecto a la imagen que ofrecen los primeros versos. Resulta extravagante relacionar un cementerio con un lugar de recreo, en tanto que el viejo, despreocupado, bebe café y fuma en «chibuk» medio adormecido en el cementerio.

En este caso, la imagen implícita de la droga se asocia con el «chibuk», un término extravagante y exotista que se utiliza en la región para hacer referencia a las largas pipas que utilizaban los fumadores turcos. Debido al efecto de ensueño y de embriaguez que produce sobre ese «viejo ocioso» la utilización de este utensilio, cabe pensar en la posibilidad de que de forma implícita se esté aludiendo a algún tipo de narcótico como el kif, contenido en la propia pipa, pues el kif se consumía de forma frecuente en esta región, así lo indica Lily Litvak (1985: 76) al hablar de la existencia de algunas «fragancias que entorpecen la razón, adormecen y embotan los sentidos y trasladan al mundo de la ensoñación, como el eterno compañero de Oriente, el kif».

Por tanto, la función que tendría en el poema la referencia a esta pipa, que a su vez parece aludir a una sustancia narcótica, sería la de crear un esteticismo exotista mediante el léxico que remite a ella y, a su vez, resaltar el contraste que se establece entre la actividad embriagadora y placentera que produce el consumo de este tipo de sustancia y el ambiente oscuro, lúgubre y triste en el que se inserta la imagen, con el fin de subrayar las diferencias existentes entre la concepción de un lugar, como es el cementerio, en dos culturas diferentes.

En el poema «Narghilé» aparece también una referencia implícita a las sustancias narcotizantes, que se puede constatar desde el título, si se tiene en cuenta que el narghilé es también otro término exótico, propio de la región que, del mismo modo que el «chibuk», se utiliza para referirse a la cachimba, a la pipa en la que los turcos suelen fumar tabaco puro y sustancias narcóticas como el hachís. Todo el poema está compuesto a partir de la presencia de la pipa, del narguilé, que es uno de los utensilios más característicos del lugar y un elemento constante en el imaginario orientalista, tal como lo expone Primo (2010). A partir de esta imagen, Antonio de Zayas presenta en este poema una descripción del fumador y del ambiente que lo rodea:

En vagas reflexiones el Fumador se abisma
en un café del muelle viendo el sol que se pone
y en el cristal del límpido narghilé descompona
a partir, los matices policromos del prisma.

Orla blanco turbante su fez de tintes rojos
y del *tombeki* envuelto en la humareda densa,
¿cómo acertar qué siente, ni presumir qué piensa
a través de las turbias pupilas de sus ojos? (Zayas 2005: 115)

Debe tenerse en cuenta que la imagen del narghilé puede estar referenciando de forma implícita a las sustancias narcóticas pues, además de ser el utensilio que se usaba para consumir tabaco puro, también se utilizaba para fumar kif. Además, los síntomas que presenta el Fumador en el segundo cuarteto pueden asociarse con los de algún tipo de estupefaciente.

Esta imagen sirve a Antonio de Zayas para reflejar ese ambiente exótico que rodea la escena. Una prueba de ello puede observarse en el primer cuarteto, con la descripción parnasiana de la puesta del sol de Oriente en el café del muelle, cuya luz se refleja en el cristal de la pipa. Se trata de la creación de una «atmósfera embriagadora y asfixiante que contribuye a acentuar la sensualidad de la escena y su carácter onírico, de ensoñación o evocación» (Primo 2010: 162). Por otra parte, la imagen de la pipa y del

fumador sirve también a Antonio de Zayas para plasmar uno de los hábitos o costumbres de la región, ese «coloquio diario» que llevan a cabo los hombres de oriente en los cafés, bebiendo Moka, que ya ha aparecido en otros poemas, o fumando del narghilé, como en este caso.

En el segundo cuarteto se evidencian algunos efectos que experimenta el fumador a través del *tombeki*, que es el nombre que se usa para designar el tabaco que fuman los turcos, el tabaco original y puro de narghile, aunque debido a ese carácter de ensueño y de embriaguez que Primo (2010) advierte en el poema, dicha sustancia puede producir sobre el fumador un estado de sutil ebriedad, razón por la cual el estado en el que está sumido el sujeto que se describe en el poema no le permite averiguar ni siquiera lo que siente, un hecho se manifiesta en el último terceto.

El fumador se limita a seguir su hábito, independientemente de lo que pueda sentir o dejar de sentir y de lo que la sustancia que consume pueda producirle. Mientras tanto, el sujeto poético conjetura sobre la identidad del fumador, dando a entender lo generalizada que está la costumbre de fumar narghilé entre los hombres de Estambul.

¿Es tal vez un satélite de la *Joven Turquía*,
un fanático ulema o un miserable espía
que recompensa pródigo el Imperial Erario?

¿Saborea ilusiones o le amarga el hastío?
ni él lo sabe: y a solas, en medio del gentío
con el humo celebra su coloquio diario. (Zayas 2005: 115)

Tal como puede observarse, la referencia al narghilé, es decir, a la pipa o cachimba y al tabaco puro que en ella se fuma y que parece tener ciertas propiedades embriagadoras, aparece como un pretexto para reflejar, por un lado, el ambiente exótico en el que se describe al fumador y, por otro lado, la costumbre de fumar narghilé, un hábito que, en general, tienen todos los hombres turcos. La evocación del “ulema”, doctor de la ley mahometana, es otro elemento exótico más.

Esta costumbre aparece reflejada de nuevo en el poema «La bahía del Bebek», en el que también se describe, bajo la influencia de la técnica parnasiana, un espacio conocido de Turquía, que se presenta como un lugar exótico y extravagante en comparación a la imagen que se tenía y que se tiene del mundo occidental:

De Bebek a la rada van serenas e iguales
A expirar las sonrisas del Bósforo de Tracia,
Y en sus ocultos huertos, el plátano y la acacia
Prestan sombra a la alfombra que tejen los fresales.

Galerías, sus calles solitarias y angostas,

Cruzan por historiadas celosías cubiertas
Que unen de los harenes las misteriosas puertas
Con los *yalisalzados* en las rientes costas. (Zayas 2005: 130)

Es en ese espacio donde aparece de nuevo la figura de un hombre que, en este caso, es un vendedor de *lukun*, que son unos dulces muy apreciados en Turquía hechos a partir de esencia de rosa y sazonados en Sira, una ciudad de la India. Este hombre aparece con «el *chibuk* en la boca», es decir fumando de una pipa o cachimba ya sea tabaco puro o sustancias estupefacientes. Lo cierto es que no hay referencias ni síntomas o efectos que aporten una pista sobre ello, sin embargo, la función de la pipa es, de nuevo, tratar de reflejar ese hábito o costumbre que predominaba entre los hombres turcos y que consistía en fumar narghilé.

No se escucha más ruido que el quejido del viento
que, furibundo o plácido, de los árboles toca
con los dedos invisibles la inagotable lira;

los siglos pasados de algún can soñoliento
y la oración de un viejo que, el *chibuk* en la boca,
en su mísera tienda vende *lukunde* Sira. (Zayas 2005: 130)

La sensorialidad de la música que produce el viento en contacto con los árboles es otro elemento entre parnasiano y simbolista que evoca, con elementos exóticos, una tierra anclada en el pasado.

2.3.2 Conclusión.

Se ha comprobado que el tema de las drogas no aparece en la poesía de Antonio de Zayas del mismo modo que en el resto de los contemporáneos aquí estudiados.

Las únicas referencias a este tema dentro de su obra lírica se encuentran únicamente en el poemario *Joyeles bizantinos* exponiéndose de forma sutil, casi difuminada, siempre sin aludir directamente a las sustancias narcóticas o embriagadoras que con frecuencia se consumían en el mundo oriental en el que pudo vivir Antonio de Zayas, debido a su cargo como diplomático en Estambul durante un año y medio.

El duque de Amalfi remite de forma implícita a este tema a través de la imagen de la pipa, mediante la cual, además, introduce en sus versos el reflejo de uno de los hábitos que los hombres turcos llevaban a cabo: la costumbre diaria de fumar del «narghilé» o «chibuk», ya sea tabaco puro u otras sustancias embriagadoras como el kif.

Es preciso señalar que el vocabulario exotista que utiliza el poeta madrileño para referirse a la pipa, al tabaco y a otros muchos elementos propios de la región, está

estratégicamente colocado en cada poema para reforzar el carácter extravagante, prestigioso y exquisito que aporta el orientalismo a la poesía y que, a su vez, inspira la obra. Además, el uso de estos términos proporciona a los versos plasticidad, colorido y un cierto carácter verídico, puesto que no deja de ser un vocabulario que se utilizaba realmente en la sociedad turca y que remite a su cultura y a su forma de vida. Todo ello enlaza directamente con el propósito de la obra, que como ya se ha señalado, es el de plasmar las emociones estéticas que le produce al autor el mundo oriental que le influyó durante su estancia en Estambul: su arquitectura, sus costumbres y hábitos, sus paisajes, etc.

Por tanto, teniendo en cuenta el carácter exótico y orientalista unido a la estética parnasiana que manifiesta el poemario y, habiendo observado que las alusiones a la droga aparecen de una forma completamente implícita, ocultas tras términos exóticos y vocablos propios de la región, debe considerarse que la función que ejercen esas alusiones implícitas es puramente esteticista, ornamental y decorativa, además de servir como pretexto para mostrar al lector los hábitos, costumbres y ambientes del mundo oriental.

Por todo ello, *Joyeles bizantinos* puede considerarse uno de los textos del periodo finisecular que se encuentran más cercanos a la tendencia exótica y oriental de la que bebían prácticamente todos los autores modernistas.

Tal como indica Primo (2010: 174), en esta obra exquisita, exótica, oriental y parnasiana puede advertirse:

La influencia formal francesa, el carácter español y la evocación turquesca conviviendo en unas páginas modernistas cuya recuperación servirá para poner de manifiesto la riqueza y variedad de la obra de un exquisito literato de entre siglos.

En conclusión, *Joyeles bizantinos* constituye una de las mejores obras del autor por ser la primera que muestra una determinada posición estética que irá repitiendo y reforzando en sus obras posteriores. Es, gracias al parnasianismo, exotismo y orientalismo que la envuelve, un proyecto poético definido, maduro y renovador que transmite, pese a ser una obra de juventud, una voz personal del autor (Nebot 2010: 139).

2.4 Manuel Machado (1874-1947)

Es sabido que la obra del poeta sevillano Manuel Machado no ha recibido todo el reconocimiento que merece. Algunos críticos como Miguel d'Ors (2000) han

apuntado que, entre otros factores, es probable que este hecho se deba a la devoción que todo el mundo sentía hacia su hermano, Antonio Machado, que siempre ha despertado interés ante la crítica literaria. En este sentido, Manuel parece haber quedado eclipsado ante la popularidad de su hermano:

Mientras se multiplicaban las ediciones y traducciones de los libros de Antonio y surgían en torno a ellos centenares de trabajos críticos, la lírica de Manuel Machado apenas fue editada y, en consecuencia, ha tenido muy escasos lectores. (D'Ors 2000: 13)

Además, algunos de los estudios que han surgido en los últimos veinticinco años sobre la figura de Manuel Machado parecen centrarse en establecer contraposiciones con respecto a la calidad estética de la obra de ambos hermanos. A veces, incluso, puede parecer que la crítica tiende a postergar a Manuel Machado frente a la imagen de un Antonio mitificado, republicano, regeneracionista, víctima del exilio y de la guerra, etc.

Por todo ello y también por otras razones se ha considerado a Manuel Machado como un poeta menor, que sin embargo se caracteriza por ser «extraordinario, porque tiene un brillantísimo talento descriptivo pero “menor” por ser incapaz de dar trascendencia a sus descripciones» (D'Ors 2000: 15).

Sobre la figura de Manuel Machado cabe destacar que estudió Filosofía y Letras en Sevilla. En 1899 viajó por primera vez a París, lugar en el que estuvo viviendo durante un año, haciendo traducciones para la casa Garnier. Probablemente fue en ese momento en el que debió leer a Verlaine y a los poetas simbolistas franceses que luego le influenciaron en algunas de sus obras. En esa época, además, conoció a Paul Fort, Gide, Moreas, Wilde y a Rubén Darío, entre otros personajes literarios del momento. Tras ese año en Francia volvió a España, en concreto a Madrid. Es el momento en el que comienza a publicar sus obras y a colaborar en el movimiento modernista de la época junto con otras figuras como Valle-Inlán, Villaespesa, Sawa, Maeztu, etc. También participa en las nuevas revistas del Modernismo como *Alma española* o *Helios*.

Hacia el año 1900 publica su primer poemario: *Alma*. Años antes, en concreto en la etapa denominada por la crítica como «prehistoria poética», Manuel Machado había escrito algunos versos que demuestran el influjo de las rimas becquerianas, los romances clásicos y las octavas reales en la línea de Alonso de Ercilla (Pedraza y Rodríguez 2009: 327). No obstante, su primer poemario está considerado como uno de los libros más simbolistas del autor. En él se sugieren algunos temas como la muerte, el amor o la soledad mediante una técnica que propone imágenes sueltas empapadas de un

sentimiento íntimo ligado a la pesadumbre, al desamparo. El propio título de la obra, *Alma*, remite a ese carácter hondo que podrá observarse en sus versos.

En esta tendencia simbolista, el poeta sevillano publicará en 1906 una obra menos conocida: *Caprichos*. Pese a considerarse un libro menor en comparación a otros poemarios, se refleja el influjo de Verlaine mediante imágenes que remiten a la decadencia. En muchos de sus poemas aparecerán personajes de la *commedia dell' arte* como Pierrot o Arlequín. Es también una obra en la que algunos versos describen el mundo de la bohemia.

Manuel Machado cultivó, además de una poesía de corte simbolista, una más descriptiva e impresionista. En esta línea se hallan poemarios como *La fiesta nacional (rojo y negro)*, *Museo* y *Apolo*.

Otra de sus obras más conocidas, *El mal poema* (1909) se inserta, según el estudio de Phillips (1984: 79-80), en su etapa de «prosaísmo bohemio desgarrado». En sus versos se observa la parte más negativa de la vida bohemia: los ambientes y personajes sórdidos, la tristeza y el cansancio que provoca el mundo bohemio, etc. En este poemario aparecerá bastante la presencia del alcohol, entendido como un medio para evadirse del mundo y, en algunos casos, para alcanzar la inspiración poética, un hábito entre los bohemios. En este sentido, tanto Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (2009), como Luisa Cotoner (1996) entre otros críticos, han indicado la influencia de Baudelaire y su obra *Les fleurs du mal* en algunos versos de la obra.

Finalmente, cabe señalar que Machado escribió, a lo largo de su carrera literaria, una serie de cantares populares y otras composiciones que mostraban una temática andalucista. Esta tendencia puede observarse en obras como *Cante hondo*, un volumen publicado en 1912, en el que se recopilan algunos de estos textos y *Sevilla y otros poemas* (1919) un libro que, según Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (2009: 341) puede entenderse como una prolongación de *Cante hondo*.

2.4.1 Influencias de Verlaine y los poetas malditos

Manuel Machado, del mismo modo que su gran amigo Emilio Carrere y otros compañeros de su generación, dedicó bastantes poemas sobre el tema de la bohemia. Es en ese tema en el que se insertan algunas imágenes que remiten con frecuencia al alcohol, que tal como ya se ha visto es un medio de escapismo ante la realidad mediocre y burguesa y ante las tendencias estéticas imperantes en la época.

El Modernismo tomó, en una de sus vertientes, el legado de los autores simbolistas franceses, de quienes derivó la «Bohemia simbolista». Manuel Machado vivió en Francia y pudo acercarse con más facilidad a la literatura de los «poetas malditos», así, tradujo a Verlaine en alguna ocasión. Siguiendo el estudio que Gayton (1975) dedica a este tema debe señalarse que este poeta francés no solo dejó su huella sobre Machado, pues fue el maestro de la mayoría de autores modernistas que bebieron del simbolismo y del decadentismo. Sin embargo, Manuel Machado fue uno de los que más exhibieron esta influencia en su obra. Autores como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez han subrayado ese influjo de Verlaine sobre Machado, reconociendo que muchas de las composiciones del poeta sevillano parecían haberse escrito o planteado inicialmente en francés, utilizando combinaciones que procedían directamente de la obra de Verlaine. También Rubén Darío fue considerado un maestro para los modernistas, razón por la cual se le atribuye la originalidad de los temas y técnicas parnasianos y simbolistas y la renovación de algunas métricas (Gayton 1975: 8). Machado aprendió mucho de Verlaine, pero también fue influido por Rubén Darío.

Gayton (1975: 43) observa el influjo de Verlaine en la obra de Manuel Machado desde *Alma*, su primer poemario. Composiciones como «El jardín gris», muestran un carácter «deliberadamente agrio y nihilista», según Gayton (1975: 45). En él se invierte de forma irónica el tópico del jardín melancólico. La imagen recuerda a los jardines solitarios y estériles de la poesía de Verlaine. Además, el título inicial de este poema, «El jardín viejo» parece aludir al primer verso del poema «Colloque sentimental» del poeta francés. Lo mismo ocurre con muchos otros poemas insertos en *Alma* como «Otoño» que parece provenir de la composición «Chanson d'automne» a través de la imagen de la hoja muerta, que es llevada por el viento. (Gayton 1975: 46-50)

Machado tomará también la influencia de Verlaine y de los escritores simbolistas franceses en poemas vinculados, en cierto modo, al decadentismo. Un ejemplo de ello en *Alma* puede observarse en «Adelfos», poema que se analizará en este trabajo y sobre el que apunta Gayton:

La filosofía que expresa Machado en «Adelfos» es heredada de la poesía romántica española, pero los términos que la describen deben algo también a la literatura francesa. La idea de que el ser aristócrata implica el aburrimiento y la resignación, un tema de los románticos, era típico también de los decadentistas [...] La idea expresada en la primera estrofa de «Adelfos» de ser un sobreviviente de una raza antigua y más sensual, recuerda la de «Langueur» de Verlaine. (1975: 53-54).

La influencia de la literatura francesa simbolista se observará, de este modo, no solo en *Alma* sino también en otros poemarios del autor, como *Museo*, *Los Cantares* o *El mal poema*. En esta última obra, en concreto, ello se verá reflejado en poemas como «Yo, poeta decadente», «Marina» o «En la muerte de Julio Ruelas», entre otros. En ellos aparece también la huella de Baudelaire y de *Las flores del mal*, además del ya mencionado e indiscutible influjo de Verlaine, a quien dedica los poemas «Alcohol», «Cordura» o «La mujer de Verlaine».

2.4.2 La imagen del alcohol en la poesía de Manuel Machado

A lo largo de toda la obra literaria de Manuel Machado pueden rastrearse ciertas referencias al alcohol. El vino, la manzanilla (vino blanco andaluz) y el aguardiente son las bebidas que aparecen vinculadas a esta imagen. Su aparición en su poesía puede relacionarse con la influencia de los poetas simbolistas franceses, quienes manifestaban en sus obras ciertas referencias a las drogas como una forma de liberación «de las estrecheces, angustias y represiones de la filistea y opresora ciudad establecida» (Fuentes 1999: 179). El alcohol, además, permite que el individuo no reniegue de la incitación de su instinto, pues según Fuentes (1999) le permite alcanzar la emotividad primitiva de su propia naturaleza. Manuel Machado relacionará este tema con la imagen del alcohol en algunos poemas.

Algunas veces, cuando Machado alude al alcohol, en concreto al vino, lo hace en un contexto en el que existe una relación entre el deseo y el placer orgiástico-carnavalesco, en términos de Víctor Fuentes (1999: 180). Es el caso del poema «Don Carnaval», publicado en la obra *Museo* (1910) y dedicado a Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en concreto al personaje de don Carnal del *Libro de buen amor*. Entre los primeros versos del poema pueden observarse algunas alusiones al vino:

Vino en jarra... Picardía
y alegría... Don Carnal,
como ahora nada *sage*,
viste un traje medieval.
[...]
Dame un trago de tu vino,
¡oh divino Juan Ruiz!
y tu sin melancolía
picardía nazca en mí. (Machado 1982: 175)

En este caso parece asociarse la simbología del vino a la alegría y la picardía, efecto que crea en el individuo que lo ingiere. Puede relacionarse, en cierto modo, a la

carnalidad en tanto que es un símbolo que remite a la sangre, al sacrificio y a la juventud, aunque también simboliza la vida eterna y la embriaguez sagrada. Es, al mismo tiempo, una referencia directa al verso del Arcipreste «el vaso de bon vino», que también utiliza Valle-Inclán en el poema «¡Aleluya!» de *La pipa de kif*. Por estas razones podría enlazarse este símbolo con la figura del personaje que aparece en la obra de Juan Ruiz. En este sentido cabría mencionar lo que apuntan Jean Chevalier y Gheerbrant (2012: 1073) al afirmar que «el simbolismo báquico del vino aparece tan pronto a propósito de los goces profanos como para designar la embriaguez mística». Significa también:

La bebida del amor divino, pues ese amor engendra la embriaguez y el olvido completo de todo cuanto existe en el mundo [...] es signo y símbolo de la alegría y, por generalización, de todos los dones que Dios hace a los hombres. (Chevalier y Gheerbrant 2012: 1073-1074).

Su función en el poema, por tanto, es la de remitir a los placeres profanos que se asocian con lo orgiástico, con la alegría y a la picardía, emociones primitivas en la naturaleza del individuo que surgen, en la composición, a raíz de la ingesta del alcohol y que son rasgos que encarna el personaje de don Carnal en la obra, ejemplificando la intención contraria que quiere dar a entender el *Libro de buen amor*. Es el loco amor, terrenal y dirigido al mundo, frente al amor divino, considerado como el buen amor.

Manuel Machado menciona algunas veces la manzanilla, que es un vino blanco característico de Andalucía. También al referirse a las cañas de la manzanilla parece estar refiriéndose a este tipo de vino. En el poema «Retrato», que según Gayton (1975: 128) refleja una inversión irónica de la forma literaria del autorretrato que, probablemente, Machado tomó de Villaespesa, en concreto, del poema «Autoretrato» que pertenece a la obra *El patio de los arrayanes* (1908) y cuyo estilo y actitud han sido tomadas de la obra de Verlaine, puede observarse la imagen del vino:

Esta es mi cara y esta es mi alma. Leed:
Unos ojos de hastío, una boca de sed...
Lo demás... Nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...
Calaveradas, amoríos... Nada grave.
Un poco de locura, un algo de poesía,
Una gota del vino de la melancolía...
¿Vicios? Todos. Ninguno... Jugador, no lo he sido:
No gozo lo ganado ni siento lo perdido.
Bebo, por no negar mi tierra de Sevilla,
Media docena de cañas de manzanilla. (Machado 1979: 53)

Es preciso señalar que Machado relaciona el vino con la imagen de su tierra: Sevilla. Además, el vino aparece, de nuevo, vinculado a la idea de liberarse de la

angustia, de la melancolía, como si se tratara de un medio de evasión ante la realidad de la sociedad opresora que aflige al poeta. Ello también aparecía en el poema anterior, pues el consumo de las bebidas alcohólicas despierta una alegría y una picardía en el individuo que permite escapar, aunque por un tiempo limitado, de la pesadumbre sentimental.

Volviendo a la referencia del vino blanco andaluz denominado manzanilla, cabe señalar que en el poema «La manzanilla» de la obra *Phoenix. Nuevas canciones* el autor evidencia la alusión a este tipo de vino, siguiendo el estudio de Miguel D'Ors (2000: 238):

La manzanilla es mi vino
porque es alegre y es «buena»
y porque -amable sirena-
su canto encanta el camino.
Es un poema divino
que en la sal y el sol se baña...
La médula de una caña
Más rica que la de azúcar...
El color que da Sanlúcar
a la bandera de España. (Machado 1936: 60)

La manzanilla, el vino blanco andaluz, que don Manuel prefiere («La manzanilla es mi vino») por ser de su tierra y como su tierra es alegre, bueno, amable y «encanta» y con él se hace un buen camino. Compara el vino con la sal y el sol, que son dos ingredientes fundamentales de la idiosincrasia andaluza, que es más dulce que la caña de azúcar. Además, el origen del vino blanco es de Sanlúcar de Barrameda (DRAE)², población que se cita en el poema.

La manzanilla tiene ese color de la bandera española, gualda, amarillo. Se ha de indicar sobre ello que es habitual que lo andaluz se considere la quintaesencia de lo español, aunque no sea cierta dada la gran variedad española, y que es una imagen, una consideración aún en boga.

Durante la estancia en Galicia Machado escribió algunos versos que nunca llegó a publicar. Miguel D'Ors (2000: 95) los ofrece, tras haberlos tomado de J. Font, que fue quien los dio a conocer. En ellos Machado cuenta a sus amigos de «La pecera», una tertulia a la que acudía con sus contemporáneos, las primeras impresiones que tuvo al llegar a Galicia. Aparece también entre estos versos la imagen del vino, aunque en este caso sin estar unida a la tendencia evasiva que se articula con la voluntad de liberarse de

² Manuel Seco (1999): «manzanilla: variedad de vino blanco fino fabricado en la zona de Sanlúcar de Barrameda» Ejemplos: «La siesta que les reconfortará de la caña de manzanilla o la copa de fino que entraron a destiempo».

la melancolía. Tampoco está asociado en esta ocasión al deseo orgiástico-carnavalesco relacionado con el simbolismo báquico. Su aparición en el poema es, simplemente, un motivo ornamental que pretende reforzar el tema del poema, en tanto que Machado habla sobre sus impresiones de Galicia:

Peces de todos colores
A quienes añoro y quiero;
Alzad la copa, señores;
Yo, con vino del Ribero
A falta de otros mejores.

Aquí, al igual que antes con la manzanilla, se refiere al vino de la tierra, el Ribeiro, comarca gallega que lo produce, y llama la atención el chovinismo andaluz que se descubre en ese verso: «a falta de otros mejores». Tal vez está pensando en su manzanilla andaluza, aunque el plural puede hacer pensar en otros. Si ha utilizado Ribero y no Ribeiro es sencillamente porque ha españolizado o castellanizado el término quitándole la «i». Otro argumento más que apunta a su extremo andalucismo tendente a la exageración de considerar todo lo que no es andaluz como inferior y sobre todo lo que se aparta del modelo español que, a veces, por antonomasia es lo andaluz.

Machado no solo hace referencia al vino en sus obras. Algunos poemas remiten al alcohol, en general. Esta imagen aparece especialmente en aquellos versos que pretenden retratar el cansancio y el desgaste de la vida bohemia.

En este sentido, el poema «Alcohol» que, entre otras composiciones de *El mal poema* estaba dedicada a Verlaine, ilustra mediante imágenes yuxtapuestas una serie de contradicciones que caracterizan esta bebida mediante un lenguaje coloquial y violento:

Claro nombre, mortal como el pecado
Y la herida del corazón.
Agua de perdición.
Nombre de demonio.
Delicia Insana.
Mal placer...
¡Alcohol!
Mentira, química, muerte.
Falso fuerte,
Dicha fea...
¡Maldito sea! (Machado 1996: 180)

Machado presenta en estos versos la exaltación y el desánimo que produce esta bebida y que se corresponde con la imagen decadente de la propia bohemia simbolista. Es una sustancia adictiva, perjudicial, que perturba las facultades del individuo que la ingiere y hace que pierda el control sobre él mismo. El alcohol produce placer al tiempo que destruye al sujeto. Es también una forma de evasión del mundo y de las emociones,

razón por la cual Machado le atribuye la propiedad de ser falso, porque disfraza la realidad y los sentidos y acaba engañando al sujeto.

Finalmente, cabe señalar la existencia de ciertos versos que hacen referencia al aguardiente. Ello puede observarse, por ejemplo, en el poema «Yo, poeta decadente». El aguardiente fue una bebida considerada por muchos autores de la época como la verdadera sustancia cuya embriaguez permite al individuo alcanzar la inspiración poética:

Yo, poeta decadente,
Español del siglo veinte,
Que los toros he elogiado,
Y cantado
Las golfas y el aguardiente...,
Y la noche de Madrid,
Y los rincones impuros,
Y los vicios más oscuros
De estos biznietos del Cid:
De tanta canallería
Harto de estar un poco debo;
Ya estoy malo, y ya no bebo
Lo que han dicho que bebía. (Machado 1982: 153)

Cantar a los ambientes bohemios más sórdidos como aquellos que tienen que ver con la prostitución o con las drogas y el alcohol, es, como ya se ha visto, una tendencia propia de la bohemia heredada de los autores simbolistas franceses. Machado reconoce entre los versos que canta a «las golfas y el aguardiente», que ha vivido algo de esa bohemia decadente, ya gastada y que, sin embargo, ya no late en él: «Ya estoy malo, y ya no bebo / lo que han dicho que bebía». Estos últimos versos recuerdan, según Gayton (1975) a Zorrilla y a Verlaine, y tienen un marcado carácter autobiográfico.

En este poema se observa una defensa de la poesía, tal como lo ha advertido Gayton (1975: 133). Hay en él un conjunto de tópicos de la poesía de Machado: las corridas de toros, los rincones y vicios oscuros de la ciudad, las prostitutas y, cómo no, el alcohol. Por tanto, son temas que parecen haber sido heredados de esa poesía decadente que Baudelaire dedica a la ciudad francesa.

Por todo ello, la imagen del aguardiente en este poema recuerda al tema del canto al alcohol como un medio de evasión que plasmaron los poetas malditos en sus obras y que, tal como se ha observado, Machado intentó reproducir también en algunos de sus versos.

2.4.3 Conclusión.

En Manuel Machado el tema de las drogas se asocia directamente a la imagen del alcohol y aparece en su obra poética debido al influjo que toma de los poetas simbolistas franceses. Ello se observa en los poemas cuya temática está vinculada a la decadencia del mundo bohemio, a la ciudad y la melancolía. En este sentido cabe destacar «Alcohol» y «Yo, poeta decadente», sin duda dos de los textos más famosos y apreciados por el gusto popular.

Por otro lado, se ha observado la frecuencia con la que Manuel Machado alude, no solo al alcohol en general sino, en concreto, al vino. Poemas como «Don Carnaval», «Retrato», «La manzanilla» y los versos dedicados a «La pecera», entre otros, aluden a esta bebida para referirse a la tendencia evasiva que, mediante el consumo del alcohol, permite desligarse de la angustia y de la melancolía alcanzando la alegría y la picaresca que proporciona la ebriedad (emociones primitivas de la naturaleza del individuo). También se refieren al placer y al deseo orgiástico-carnavalesco y a una simbología que remite a los goces, a la embriaguez y a lo divino.

En otros casos, como en «La pecera» la referencia al vino sirve únicamente para ornamentar el poema y contribuir a la creación del ambiente gallego que en él se plasma.

En conclusión, la referencia al alcohol en la obra de Manuel Machado aparece de forma esporádica en algunos poemas que, en especial, reúnen características propias de la poesía simbolista. Su uso deriva, probablemente, de la influencia de los «poetas malditos», en concreto de Verlaine, que será, tal como ha apuntado Gayton (1975), uno de los grandes influjos en la obra de Manuel Machado.

2. 5 Francisco Villaespesa (1877-1936)

El poeta almeriense Francisco Villaespesa (1877-1936) fue, tal como ha sido descrito por Federico de Onís (1937: 276), «el ejemplo vivo del neorromanticismo decadente de fin de siglo» debido, entre otras cosas, a su carácter bohemio, fantasioso y exaltado acompañado siempre de un entusiasmo desorbitado. Fue, en su tiempo, uno de los mayores líricos españoles y el gran «secretario general del Modernismo español» en términos de F. Pedraza y M. Rodríguez (2009: 260), teniendo en cuenta que el presidente del movimiento fue el gran maestro Rubén Darío.

Villaespesa fue, según Juan Ramón Jiménez (1981: 77), un defensor a ultranza del movimiento, «un paladín, un cruzado, el *púgil* del modernismo». Su casa fue el centro de reunión de muchos escritores, puso en contacto a grandes y pequeños poetas y, entre otras cosas, ayudaba a crear, a publicar y a difundir las obras de los más jóvenes de la época. Su propia obra es un reflejo de la lealtad que el poeta almeriense tuvo siempre hacia el Modernismo, pues no se advierte en ella ningún cambio de posición estética. De hecho, el propio poeta Juan Ramón Jiménez, en la descripción que hace sobre Villaespesa, se refiere a la inexistente evolución de su obra lírica:

Esteban Salazar Chapela ha dicho estos días que a Villaespesa le faltó sólo administración. Cierto; bien administrado, Villaespesa habría sido tanto o más que cualquiera de los que entonces y ahora nos administramos tan bien.[...] El modernismo exotista parecía hecho para él; Villaespesa era él solo todo el modernismo exotista español, hispanoamericano y portugués. Los demás no fuimos sino accidente momentáneo [...] fue el único de nosotros que siguió siendo modernista hasta el fin. (Jiménez 1981: 76)

Por todo ello, resulta curioso observar cómo la crítica y los investigadores que han decidido centrar su atención en el poeta, en general, han coincidido en afirmar que Villaespesa, pese a ser una de las figuras decisivas dentro de la historia del modernismo poético español, ha pasado prácticamente desapercibido ante el reconocimiento crítico y la presencia editorial actual. Así lo apunta, entre otros³, López Bretones (2004) al considerar que existe la necesidad de llevar a cabo una recuperación de la obra de Villaespesa.

Sobre la producción lírica del poeta, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (2009: 261) señalan cincuenta y un poemarios publicados en vida del autor y un conjunto de libros inéditos que ronda la veintena. Una de las recopilaciones más completas de su obra poética es la de F. Mendizábal (1954), que será la que se tenga en cuenta en este trabajo, en concreto a la hora de citar los textos, puesto que la crítica tiende a contradecir algunos datos que el propio Mendizábal aporta en el prólogo de las *Poesías Completas*⁴.

3 Esta afirmación aparece de manera generalizada entre los estudios más conocidos sobre el poeta, como por ejemplo, AA.VV. (1978). *Simposio sobre Villaespesa y el modernismo*. Aula de Cultura del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería.; Andújar Almansa, J y López Bretones, J. L.(2004). *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Universidad de Almería; Ambrosini, A. M^a. 1983. *Fama e marginalità do F. Villaespesa. Studio sull' ultimo modernista* Tipografía Guerra. Perugia; Díaz De Castro, F.J. (1998). “Francisco Villaespesa y las poéticas de fin de siglo”. *Ínsula*. Págs. 12-14; Sánchez Trigueros, A. (1974). *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897 – 1900)*. Universidad de Granada.

4 Véase Sánchez Trigueros, A. (1974). *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*. Universidad de Granada. pág. 13, donde el crítico considera que el prólogo de Mendizábal «[...] es en la apreciación crítica un puro elogio incondicional de Villaespesa; y esto sin contar los errores de fechas y ese curioso capítulo X donde ataca a los poetas del «27» (sin nombrarlos) [...]»

Dentro de sus poesías pueden encontrarse ciertas composiciones que se refieren al uso de las drogas y a los efectos embriagadores de las mismas sobre el poeta. El ejemplo más evidente de ello son los «Sonetos del kif», que constituyen el último apartado dentro de la obra *El espejo encantado* (1911). Se trata de un conjunto de textos que presentan una unidad temática referida a la alabanza de los efectos del hachís. Sin embargo, antes de analizar dichos sonetos es necesario prestar atención a ciertos poemas publicados a lo largo de su obra que, pese a no estar agrupados en un apartado o en un poemario concreto, aluden de forma puntual al tema de los estupefacientes y muestran, por otra parte, la influencia de los poetas simbolistas franceses, que se evidencia algunas veces en la obra de Francisco Villaespesa.

2.5.1 La huella de los poetas simbolistas franceses: Charles Baudelaire y Théophile Gautier

Sánchez Trigueros (1974) menciona unos versos que el poeta almeriense escribió en su obra *El encanto de la Alhambra* (1918-1919), en los que habla de su juventud refiriéndose a sus días vividos en Granada, donde puede percibirse la imagen de la cachimba, un objeto mediante el que Villaespesa pareció haber experimentado el ensueño y la embriaguez, unos síntomas que aparecen descritos de manera explícita en los «Sonetos del kif» y que más adelante se analizarán:

Recuerdas tu sonora juventud de estudiante
de pupilas frenéticas, melena alborotada,
de dientes de lobezno y cachimba humeante,
que de vino, de besos y de ensueño embriagada
hace ya veinte años atravesó triunfante
el laberinto mágico de las calles de Granada. (Villaespesa 1954: 627)

Debe mencionarse que desde los primeros poemarios de Villaespesa se manifiesta el influjo de los autores simbolistas franceses como Baudelaire o Gautier, aunque el primero se nota de manera más clara a lo largo de toda la obra lírica del poeta. Esta influencia se plasma en todos aquellos poemas que aparecen de manera puntual en su obra asociados a los estupefacientes.

Algunos de los poemas en los que Villaespesa cita o alude a estos poetas franceses aparecen, en primer lugar, en *La copa del rey de Thule* (1900). En el caso del primero, titulado «Neuróticas», Villaespesa establece un paralelismo con el poema «Le poison» de Baudelaire»:

Y en la copa, la Musa del ajeno
abre sus ojos de esmeraldas muertas,
y, en sus labios le ofrece un venenoso
olvido de embriaguez para sus penas. (Villaespesa 1954: 122)

Mientras que en la obra *Les fleurs du mal*, Baudelaire expresa en las dos últimas estrofas que componen su poema:

Tout cela en vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela en vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,
Et, charriant le vertige,
La roule défaillante aux rives de la mort!⁵

Otro de los poemas dentro de la obra *La copa del rey de Thule* que parece presentar una temática asociada a los estupefacientes es «Ensueño de opio». Según Díaz de Castro (2004: 148) este poema rinde homenaje a Théophile Gautier. Es una composición vinculada a la línea decadentista en la que se entremezcla la imagen de las drogas con la imagen de la mujer, o tal como exponen Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte (2008: 289), con el tópico del eterno hermafrodito, ya que el poeta almeriense alude directamente a la obra de Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835):

Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
y frágil como aquella imagen del placer,
que en la elegancia rítmica de su sonora prosa
nos dibujó la pluma de Teófilo Gautier.
[...]
Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
pincha a su gata blanca. El éter la fascina
y el opio le produce un ensueño oriental... (Villaespesa 1954: 130)

En «La musa verde» de *Tristitiae Rerum* (1906) reaparece el tema de las drogas asociado a la inspiración poética. Estos versos reflejan con toda probabilidad una de las alusiones más explícitas a Baudelaire. En ellos el poeta manifiesta ese momento en el que, tras haber experimentado con los estupefacientes y la bebida, se eleva hacia ese estado de ensoñación que la ebriedad le produce, permitiendo de este modo que consiga alcanzar la inspiración poética.

Es tu hora sombría, ¡oh Baudelaire! Fumamos

⁵ Baudelaire, Charles. (2007). *Les fleurs du mal*. Edición bilingüe de Jordi Lovet. Edicions 62. Barcelona. pág. 176.

opio, se bebe ajenjo, y, embriagados soñamos
con tus artificiales paraísos perdidos... (Villaespesa 1954: 407)

También en el poemario *La gruta azul* (1918), Villaespesa vincula de nuevo el tema de las drogas a la figura de Baudelaire, puesto que, desde el título de la composición, el poeta almeriense se refiere a una de sus obras más importantes, *Paradis Artificiels*:

¡Paraísos artificiales!...
¡Invernaderos de morfina;
selvas del éter; catedrales
de marihuana y cocaína!...

En sus palacios orientales,
el verde háschid nos fascina,
¡y el opio ofrece a nuestros males
su áurea caverna submarina!

El kif disuelve nuestras penas
en un perfume de azucenas,
y el alma entera se azafira;

y el vino bríndanos olvido,
¡y tu pupila la mentira
de un viejo amor incomprendido!... (Villaespesa 1954: 563-564)

Al hilo de lo expuesto, cabe señalar que el motivo de los estupefacientes puede rastrearse a lo largo de la obra poética de Francisco Villaespesa. Una prueba de ello son estos casos puntuales en los que puede observarse, en general, una presencia indudable de notas o guiños al legado que dejaron los autores franceses al poeta almeriense, en especial a Baudelaire. En el caso de los «Sonetos del kif», cabe tener en cuenta que aunque el tema que une estas cinco composiciones está relacionado con el uso de los estupefacientes y con el canto de los efectos de hachís, la presencia de los poetas simbolistas franceses no aparece de una forma tan directa como en los casos anteriores.

2.5.2 La alabanza a los efectos del hachís en *El espejo encantado*

El último apartado que completa la obra *El espejo encantado* (1911) se titula «Sonetos del kif». Es un título que corona y da nombre no sólo a la sección en sí misma sino también a cada uno de los cinco sonetos que se exponen progresivamente hasta cerrar por completo el poemario. En él se observa una alusión a los estupefacientes. Es el canto o la alabanza al *kif*, un tema que entronca con la línea baudelairiana. Pese a ello la presencia de los simbolistas franceses parece difuminarse en estos sonetos que, lejos

de enmarcarse en un ambiente decadente, se caracterizan por una serie de elementos orientalistas y sensuales acompañados de imágenes que sugieren perfumes, colores, sonidos y otras impresiones sensoriales agradables.

Tal como ya se ha señalado, el *kif* o quif, de acuerdo con la Real Academia Española, es un término que proviene del árabe marroquí y se usa para designar el cáñamo índico. En español se relaciona directamente con lo que se entiende como hachís. En el caso de Villaespesa, es posible que el término se refiera no sólo a ese concepto que engloba como primera acepción el *kif*, sino también al término *kief*. Según Leda Schiavo, así es como llaman los orientales al período de felicidad que otorga el hachís (1990: 18-19).

Con respecto a la imagen de esta sustancia que aparece en los «Sonetos del kif», pueden rastrearse dos referencias explícitas. La primera se da en el título, como ya se ha mencionado, y la segunda en el primero de los sonetos, concretamente en el primer cuarteto:

Sobre un seno de odalisca,
inmóvil como un faquir,
lento absorbo mi morisca
y larga pipa de kif. (Villaespesa 1954:1043)

Algunas imágenes de este cuarteto llaman la atención. En primer lugar, el primer verso del cuarteto presenta y sitúa el escenario que se desarrollará a lo largo de los cinco sonetos, en un ambiente repleto de ese ensueño orientalista tan singular en el modernismo exotista que tanto cultivó Francisco Villaespesa. Se trata de un motivo que bien puede relacionarse con las posibles añoranzas árabes que presenta el autor en reiteradas ocasiones, tal como apunta Andújar (2004: 81), que cita para demostrarlo ciertas obras como *El patio de los arrayanes* (1908), *El mirador de Lindraxa* (1908), *Los nocturnos del Generalife* (1915), *El encanto de la Alhambra* (1920) y algunas prosas o narraciones breves como *El último Abderramán* (1909) o *La venganza de Aisha* (1911), esta última obra publicada en el mismo año que *El espejo encantado*. Además apunta que dicho «arabismo atávico», tal como lo califica Pompeyo Gener (1916: 28), estará presente en la obra de Villaespesa a lo largo de toda su vida. De hecho es a partir de 1911 con el estreno de *El alcázar de las perlas* cuando Villaespesa acaba por ser considerado como el cantor de las fuentes y jardines de Granada, de las nostalgias de *Al-Andalus* y de todos los refinamientos sensuales y poéticos.

Parece obvio que Villaespesa no podría haber escogido un escenario mejor para los sonetos, pues ese «arabismo atávico» resulta ser una combinación perfecta si se tiene

en cuenta que el tema es los estupefacientes. Sobre ello Batiste Moreno (2002) parece dar la clave cuando afirma que el *kif* es el enteógeno magrebí por excelencia y que aparece consignado de manera extensa en los relatos de viajeros como Doménech Badia, López Espila e incluso en amigos de Valle-Inclán como Pío Baroja, afirmándose en una cita de las crónicas del autor durante la guerra de Marruecos para *El Globo*, en la que mencionaba los concurridos cafés moros, donde además de tomar café con posos se dedicaban a fumar *kif* «una mezcla de tabaco, cáñamo índico y salvia, bastante agradable, pero que adormece a los moros y hace que sus cánticos sean más lánguidos».

Por tanto, en los versos ya citados del primero de los «Sonetos del kif» se divisa en primera instancia una figura femenina que nos va a situar en ese escenario arábigo, en ese ambiente tan exótico y orientalista que es un marco característico del universo modernista. Esta figura femenina, sobre el seno de la cual el sujeto poético fuma inmóvil la pipa de kif, es una odalisca. Con esta figura, más fantástica y decorativa que real, se da colorismo ambiental, una atmósfera determinada que intenta transgredir las normas de la buena sociedad.

Existen a lo largo del siglo XIX numerosas representaciones pictóricas de artistas, generalmente franceses, que toman como modelo la figura de la odalisca, acompañada casi siempre de los mismos objetos o accesorios orientales entre los cuales aparecen representados reiteradas veces una cachimba o una pipa y abanicos ornamentados con plumas de pavo real. Otras veces los accesorios son instrumentos. El propio Eugène Delacroix plasmó en sus cuadros el tema de la odalisca, del mismo modo que lo hicieron también otros grandes artistas del siglo XIX. Algunos de los cuadros más famosos son *La grande Odalisque* o *La odalisca y la esclava* de Jean Auguste Dominique Ingres, *Odaliske mit der indischen Huka-Pfeife* de Franz Lefler, *Odalisque* de Jean-Baptiste-Camille Corot, *An Algerian Odalisque and her Slave* de Ange Tissier, *Odalisque* de Emmanuel Joseph Lauret Aîné, *Harem Scene* de Eugène Guérard, etc.

Es importante mencionar todo ello porque todas estas representaciones pueden arrojar luz sobre la interpretación de los olvidados «Sonetos del kif» dentro de la obra de Villaespesa, pues el escenario en el que se sitúa el sujeto poético en dichas composiciones así como la plasticidad de las imágenes que Villaespesa aporta en cada verso parecen ser un reflejo de las ya citadas representaciones pictóricas, que al ser muy abundantes en la época se convierten en un tópico.

Por tanto, el primer cuarteto aporta únicamente con la figura de la odalisca unas coordenadas espaciales muy precisas que cabe tener en cuenta a lo largo de los cinco

sonetos. En esta ocasión, la odalisca se relaciona directamente con el mundo de los estupefacientes, en tanto que es sobre el seno de la concubina donde el poeta dice que absorbe su morisca y larga pipa de kif.

La imagen de la pipa aparece tan solo una vez más a lo largo del apartado, concretamente en el verso inicial del segundo soneto: «Lento mi pipa consumo». En él Villaespesa alude de nuevo a la descripción de una acción que aparece por segunda vez, ya que, como se ha citado anteriormente, la acción de fumar o absorber el humo de la pipa se ve en el primer soneto acompañado por el adjetivo «lento», del mismo modo que lo hace ahora. Será esta la segunda y última vez que se pueda ver a lo largo de los cinco sonetos de Villaespesa una referencia completamente explícita a los estupefacientes.

El tema de los alucinógenos seguirá vertebrando cada uno de los cinco sonetos, aunque el poeta elidirá a partir de ahí las menciones explícitas al *kif*, al hachís o a la droga propiamente dicha, en tanto que hará uso de los recursos que le presta el lenguaje poético para refinar y sugerir al máximo las imágenes que se refieren a los narcóticos.

Este hecho se observa especialmente en la reiteración de la imagen del humo y del vapor. Es a través de esas imágenes que se puede descubrir una referencia implícita a los estupefacientes.

Resulta curioso observar cómo la simbología del color azul adquiere importancia porque aparece en los sonetos acompañando a la imagen del humo y del vapor. Leda Schiavo afirma que existe una asociación entre el color azul y la droga, un hecho que se vincula con la famosa *estética de lo azul* propia de los simbolistas y los modernistas (1990: 17, 18). No debe olvidarse al respecto el libro *Azul* de Rubén Darío. En «Los sonetos del kif» se evidencia este hecho especialmente en el segundo cuarteto del primero de los sonetos:

¿Qué se me da del pasado?
¿Qué me importa el porvenir?
¡Todo es vapor azulado,
humareda de zafir! (Villaespesa 1954: 1043)

Sobre la simbología del color azul cabe tener también en cuenta el *Diccionario de los símbolos* (Chevalier & Gheerbrant 2012) en el cual se dice textualmente:

El azul es el más inmaterial de los colores: la naturaleza generalmente nos lo presenta sólo hecho de transparencia, es decir, de vacío acumulado, vacío del aire, vacío del agua, vacío del cristal o del diamante [...] Aplicado a un objeto, el color azul aligera las formas, las abre, las deshace. Los movimientos y las formas

desaparecen en el azul, en él se ahogan y en él se desvanecen. Es camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario.

Por tanto, el hecho de asociar la imagen del humo al color azul no parece ser algo casual ni gratuito, pues muchas de las características que simbólicamente se le atribuyen al color pueden servir también para determinar la imagen del propio humo: «inmaterial, transparente, una acumulación de vacío que aligera las formas, las abre y las deshace...». Además su relación con la temática de las drogas sería en el caso de los «Sonetos del kif» totalmente lógica si se tiene en cuenta que el azul:

Es el camino del ensueño, y cuando se ensombrece -ésta es su tendencia natural- pasa a serlo del sueño. El pensamiento consciente deja poco a poco sitio a lo inconsciente, lo mismo que la luz del día pasa a ser insensiblemente luz de noche. Es el dominio o, sobretodo *clima* de la irrealidad. (Chevalier & Gheerbrant 2012: 163, 164)

Aparece la imagen del humo también relacionada con las bayaderas. Es el caso del segundo soneto:

Lento mi pipa consumo...
Entre guzlas invisibles,
las bayaderas del humo
tejen danzas imposibles. (Villaespesa 1954: 1043-1044)

En estos dos versos que cierran el primer cuarteto de la composición aparece el humo aplicado a la figura femenina, algo ocurre también en el tercer y en el quinto y último soneto. En este caso el sujeto poético se refiere a las «bayaderas del humo». Las bayaderas son bailarinas y cantoras cuyo cometido es divertir y entretener mediante sus danzas y cantos. El hecho de que el poeta las defina como si fueran de humo, tejiendo danzas imposibles al son de guzlas invisibles, prefigura directamente un escenario planteado implícitamente desde la perspectiva del desarreglo de los sentidos que causan los efectos del hachís. Es una escena en la que el sujeto poético parece estar embriagado por ese «veneno moro» que cita Villaespesa en el primer soneto, otra alusión sobreentendida de los estupefacientes.

En el tercer soneto, de nuevo se asocia la imagen del humo a los estupefacientes y se relaciona al mismo tiempo con la figura femenina:

y entre mis brazos desfloro
a la hurí de lo imposible
hecha de humo y de ensueño. (Villaespesa 1954: 1044)

De esta manera se entremezcla de nuevo el orientalismo y el exotismo junto con el erotismo que emana la figura femenina de la hurí. Se entiende que la hurí es cada una

de las mujeres jóvenes y vírgenes que según los musulmanes acompañará a los bienaventurados en el paraíso. En este caso, una hurí «hecha de humo y de ensueño», por tanto la imagen de la figura femenina se ve tras el aparente efecto de los estupefacientes, tras la embriaguez del poeta que en todo momento describe una realidad que pasa por la distorsión de los sentidos debido al efecto de los estupefacientes.

En el quinto y último soneto del apartado se relaciona la imagen del humo no solo con los estupefacientes sino también (y probablemente como consecuencia de ello) con la deformación de la realidad, de modo que vuelve a observarse la figura femenina a través de la embriaguez. En este caso, en concreto, el poeta describe una imagen en la que ve desvanecerse en humo los cabellos de la amada tras despertar del ensueño provocado por los estupefacientes:

Muy lenta y fluidamente,
entre mis dedos, en humo,
se disuelven sus cabellos... (Villaespesa 1954: 1045)

Es preciso tener en cuenta, además de las referencias a los estupefacientes, todos esos síntomas que se exponen de manera directa en cada poema como consecuencia de los efectos que el hachís produce. Además, el efecto que busca el poeta es la belleza, la consecución de lo bello por medio de un ambiente sugerente, en el que los sentidos perciben una realidad de forma diferente al estado «normal».

La descripción de la pérdida de la conciencia y del trastorno o confusión de los sentidos, producto de la ebriedad del hachís, son síntomas que el propio yo poético va presentando en cada uno de los poemas al mismo tiempo que supuestamente los está experimentando. En algunas ocasiones no los presenta de manera explícita, pero, en otras, dichos síntomas se infieren a través de la distorsión de las imágenes reflejadas en la realidad que plantea, así como a través de las acciones que dice llevar a cabo.

Aparece por primera vez un reflejo de estos síntomas en el primero de los «Sonetos del kif». Se percibe el síntoma de la embriaguez y de la pérdida de la conciencia en el segundo cuarteto:

¿Qué se me da del pasado?
¿Qué me importa el porvenir?
¡Todo es vapor azulado,
humareda de zafir! (Villaespesa 1954: 1043)

Como se ha mencionado anteriormente, existe según Leda Schiavo (1990) una relación estrecha entre el color azul y la droga. En este caso, la imagen del humo y del vapor, que bien puede ser, como ya se ha demostrado, un referente claro a los estupefacientes, se relaciona aquí con el color azul, que simboliza entre otras tantas cosas un camino hacia el ensueño, siempre y cuando el azul sea claro. Cuando se presenta ensombrecido, el color pasa a ser un símbolo de la transición hacia el sueño. Simboliza además la pérdida de la conciencia, es decir, el pensamiento consciente va dejando poco a poco sitio a lo inconsciente, y es propicio para generar un clima de irrealidad (Chevalier & Gheerbrant 2012). Es importante incidir en ello, llegados a este punto, puesto que la interpretación que puede darse de este cuarteto, con respecto a los efectos del hachís, es la pérdida de la conciencia: un inicial y sutil desconcierto de los propios sentidos. Es un desorden de los sentidos porque, al fin y al cabo, es menor si lo comparamos con los síntomas que el sujeto poético demuestra en sonetos posteriores, como en el cuarto soneto, en el que pierde el dominio de sus sentidos completamente, ya que no distingue los colores y las formas que describe, dejando entrever una realidad dubitativa, desfigurada, vista desde la perspectiva del clímax de la embriaguez.

Sin embargo, en este primer momento el poeta se adentra en ese camino hacia el ensueño, hacia la ebriedad, algo que se ve gracias a la simbología del propio color y a la imagen del humo. Cuando Villaespesa propone ese conjunto de imágenes, que componen el segundo cuarteto del primer soneto, parece prefigurar ese trance inicial entre el estado de la conciencia y la inconsciencia, un camino hacia el ensueño, ya que la imagen del humo se ve caracterizada por el color de la piedra azul celeste por excelencia, el zafiro.

Es curioso observar la acepción que dan Chevalier y Gheerbrant sobre dicha piedra, pues afirman que los alquimistas emparentan el zafiro con el elemento del aire. Además, tanto en Grecia como en la Edad Media se creía que curaba las enfermedades de los ojos y que liberaba de la angustia. Además simboliza entre otras cosas la alegría y la vitalidad y disipa los malos humores (2012: 1083). Este hecho puede enlazarse con los dos tercetos que continúan y cierran el primer soneto, en tanto que aparecen los primeros síntomas que podrían describir ese concepto de *kief* que, según Leda Schiavo, es un término que los orientales emplean para designar ese periodo de felicidad que otorga el hachís (1990: 18-19):

¡Bien haya el veneno moro
que abre en la tragedia muda

de tanta fatalidad

un paréntesis de oro,
donde ante mí se desnuda
la virgen felicidad! (Villaespesa 1954: 1043)

Se describe aquí, por tanto, otro de los síntomas propios del hachís, que viene a ser ese periodo de felicidad que experimenta el sujeto poético debido a los efectos de la embriaguez. Se trata de un periodo o estado al que probablemente alude también Baudelaire en el primer apartado de *Los paraísos artificiales* titulado «Poema del hachís»:

[...] Al principio se apodera de vosotros una hilaridad absurda e irresistible. Esos ataques de alegría inmotivada, que casi os dan vergüenza, se reproducen con frecuencia y se alternan con intervalos de estupor, durante los cuales tratáis en vano de concentraros. [...] Suele durar un tiempo muy breve. Muy pronto, las relaciones entre las ideas se van haciendo vagas y el hilo conductor que une vuestras concepciones es tan tenue que solo pueden entenderos vuestros cómplices. (Baudelaire 2005: 71)

El hachís, según se describe en *Los paraísos artificiales*, tiene la propiedad de amplificación, no solo del individuo sino también de las circunstancias y del entorno, por lo que apunta Baudelaire que en caso de tener algún tipo de preocupación, esta se convierte mediante la ebriedad en una agonía, de tal modo que esto envenena por completo el goce del sujeto por medio de los estupefacientes. Así, para que la experiencia sea satisfactoria el autor aconseja que se tenga en cuenta que las condiciones y las circunstancias en las que se hará uso de la droga sean óptimas.

Villaespesa expone que, en medio de la tragedia, se presenta la felicidad, a través del goce del hachís. Ello es cuestionable si se compara con la interpretación de los síntomas que aporta el autor francés, de quien se tiene verdadera constancia que se inició en el consumo del hachís entre 1841 y 1842, según apunta López Castellón (2005: 5). Sin embargo, es cierto que en buenas condiciones puede propiciarse ese periodo de felicidad que se comprende bajo el concepto de *kief*, de modo que en este caso, podrían interpretarse en esta línea los dos tercetos que cierran el primer soneto.

En el segundo soneto se evidencian también los síntomas que experimenta el sujeto poético bajo la influencia del hachís. Estos indicios están centrados principalmente en el desorden de los sentidos. Tras describir una realidad propuesta a través de la distorsión de los sentidos, una realidad en la que el sujeto poético escucha la

música de unas «guzlas⁶ invisibles» al tiempo que observa las danzas imposibles de las «bayaderas del humo», expone sobre el sentido del olfato:

Hay una fragancia, como
si todo mi ser cubriera
una frágil cabellera
ungida de cinamomo. (Villaespesa 1954: 1044)

El cinamomo puede llegar a recordar al modo en que se prepara el hachís. Es, realmente, una sustancia aromática que muchas veces se relaciona con la mirra o con la canela. Tal y como se ha citado anteriormente y según lo expuesto por Baudelaire en su famosa obra ensayística sobre los narcóticos, a la hora de preparar el hachís se suele añadir al extracto graso de la hierba algún tipo de sustancia azucarada o aromática que disimule el olor desagradable del preparado (2005: 61).

También podría interpretarse simplemente que el cinamomo en estos versos puede representar una fragancia usual en ese ambiente tan orientalista que Villaespesa describe en los sonetos, es decir, que el autor podría hacer referencia a algún tipo de incienso o de olor que recuerde a la mirra o a la canela y que esté contenido en ese ambiente.

En cualquier caso, deben tenerse en cuenta todas las interpretaciones posibles de estos versos. En este caso, al menos, ambas interpretaciones podrían funcionar bien en el contexto que proporciona el poema, pues las dos guardan relación con el tema o bien de los estupefacientes, o bien del orientalismo que desemboca en ese «arabismo atávico» ya mencionado en Villaespesa y que vertebra de algún modo los cinco «Sonetos del kif», enmarcando así un escenario exótico digno de una representación pictórica de la época. Los estupefacientes en sí mismos son un elemento exótico en los poetas occidentales, de ahí que ambas interpretaciones se complementan.

En los tercetos de este segundo soneto aparece otra alusión a los síntomas del hachís que experimenta en primera persona el sujeto poético. Este, tras mirarse en un espejo verde y viejo, se descubre a sí mismo bajo los efectos de la droga:

mi faz inmóvil se ve,
como la de un muerto que
tuviese vivos los ojos. (Villaespesa 1954: 1044)

6 Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, las guzlas son instrumentos de una sola cuerda de crin a modo de rabel con el que los ilirios acompañan sus cantos.

En el tercer soneto no aparecen referencias explícitas a los signos o a los efectos que ejerce la droga sobre el poeta. Aparece, aunque de forma muy sutil, una descripción de la figura femenina de la hurí, vista desde el enajenamiento y la visión ficticia del poeta, pues expresa directamente que la joven está «hecha de humo y de ensueño».

El cuarto soneto es, junto con el quinto, donde el poeta más directamente se refiere a los efectos del hachís, a la embriaguez que se experimenta y que, como consecuencia, provoca una intensificación de los sentidos al tiempo que los distorsiona, pues hay muestras en estos sonetos del desarreglo de los sentidos. Baudelaire (2005) escribe que el hachís produce una «ampliación no sólo del individuo, sino también de las circunstancias y del entorno» de modo que genera una sensibilidad muy intensa y al mismo tiempo exaspera la personalidad humana.

En este caso se observa en el segundo cuarteto una serie de contradicciones que remiten posiblemente al efecto de la distorsión o el desarreglo de los sentidos a través del hachís:

Bajo mis vagos suspiros
sus pupilas son cambiantes:
esmeraldas o zafiros
o tenebrosos diamantes. (Villaespesa 1954: 1045)

El efecto de determinados estupefacientes en las pupilas, por ejemplo, la dilatación, aquí se manifiesta con el cambio y se expresa de forma metafórica utilizando las piedras preciosas para describir dicho cambio.

En los tercetos se observa la intensificación sensitiva del sujeto poético a través del hachís cuando realiza la descripción subjetiva que hace de la figura femenina:

En su faz múltiple aduna
lo futuro y lo pasado
lo que vi y lo que veré...

Y en su cuerpo gozo a una
los amores que he gozado
y aquellos que aun no gocé. (Villaespesa 1954: 1045)

En el quinto y último soneto del presente apartado de la obra *El espejo encantado* y que, como ya se ha mencionado, pone también fin al poemario, se observa una última muestra de los efectos de los estupefacientes:

Mi cuerpo despierta y siente
que en cenizas me consumo.
Muy lenta y fluidamente,
entre mis dedos, en humo,

se disuelven sus cabellos...
Se abren mis párpados como
si aun pesase sobre ellos
una lápida de plomo. (Villaespesa 1954: 1045)

Los dos cuartetos que componen el quinto soneto están cargados de referencias al estado en que se encuentra el poeta bajo la influencia de los estupefacientes. Hay como una especie de disolución de la imagen de la figura femenina, tan presente en los sonetos como el propio tema de los alucinógenos. Se desvanece la figura femenina a medida que aún perduran en el yo poético los efectos anímicos que son síntomas, al fin y al cabo, del propio hachís. Estos síntomas se pueden sintetizar en ese estado de somnolencia y de pesadumbre que se describe en los versos ya citados, un estado de vacilación que se dibuja entre la embriaguez que aún siente el sujeto poético y el hecho de despertar del ensueño proporcionado también por los efectos del hachís.

Un silencio sobrehumano
a mi garganta se enrosca...
Me encuentro tan vacilante,

que ni alzar puedo la mano
para espantar una mosca
que vuela por mi semblante. (Villaespesa 1954: 1045)

Los tercetos que cierran la composición acaban por confirmar los síntomas finales que el sujeto poético experimenta. Parece recuperar el estado de la conciencia, aunque sin embargo permanece en él el síntoma de ese desarreglo de los sentidos a través de los estupefacientes, pues en los últimos versos Villaespesa traza una imagen que podría calificarse incluso como ciertamente grotesca: el sujeto poético es incapaz de espantar una mosca debido a la embriaguez que siente. Es la modorra, la dejadez que producen los estupefacientes.

La imagen de la mosca no presenta en apariencia ningún símbolo en el contexto del poema, de modo que puede interpretarse como algo indefenso frente al hombre, aunque en este caso en concreto el sujeto poético sea incapaz de espantarla. Ese contraste hace que destaquen aún más los efectos del hachís sobre la figura del yo poético. Es una descripción muy realista del estado físico del poeta.

Por tanto, en el caso de Francisco Villaespesa cabe señalar, en primer lugar, la escasez de citas directas que tengan relación con los estupefacientes entre los versos que construyen los cinco sonetos del apartado. Aparece únicamente una alusión explícita a los estupefacientes. Se trata del *kif* o hachís y se da concretamente en dos ocasiones: en el título del apartado y en el primer soneto, acompañando a la imagen de la pipa.

La mayoría de imágenes que hacen referencia al hachís o al consumo de sustancias embriagadoras se trazan mediante las alusiones al humo, que en ciertas ocasiones se asocia con el color azul y con el ensueño, un efecto que aparece como síntoma de la embriaguez del sujeto poético. Además es curioso observar cómo en general la imagen del humo se asocia también con la imagen de la figura femenina cuando se lleva a cabo la descripción de la misma, de tal manera que todo lo descrito parece fruto de un sueño del sujeto poético embriagado por el hachís. Así, la figura femenina se ofrece en una visión a través de los alucinógenos, lo que no impide que su descripción sea embellecedora.

Otras posibles referencias a los estupefacientes, además del humo, son las imágenes proporcionadas a través de los recursos del lenguaje poético, por ejemplo, la metáfora «veneno moro». La mención del cinamomo puede resultar también una alusión al hachís, aunque no es algo que pueda asegurarse en el contexto del poema, puesto que puede referirse simplemente a una fragancia que caracterice el ambiente orientalista de las composiciones.

Por último, los efectos del hachís se materializan en los síntomas que el poeta experimenta y que expresa, apareciendo de manera explícita en los sonetos. De algún modo estos síntomas son el hilo conductor de la temática alucinógena en las cinco composiciones, puesto que las referencias explícitas a los estupefacientes son escasas y todo se tiene que inferir a partir de la suma de imágenes que describe el sujeto poético desde una perspectiva que pasa por el tamiz de la embriaguez del hachís.

Por tanto, y como consecuencia de todo ello, la realidad descrita en los sonetos aparece transformada por el desarreglo y la intensificación de los sentidos del propio sujeto poético, por el ensueño y por la distorsión o la exageración de la propia realidad que el poeta experimenta.

2.5.3 Conclusión

Tras haber analizado las composiciones anteriores del poeta almeriense puede concluirse que el hecho de que Francisco Villaespesa presente el tema de la inspiración poética a través de las drogas en su poesía, así como numerosas alusiones a los poetas simbolistas franceses en otros poemas puntuales de su obra, parece apuntar a un único fin. El poeta sigue con el canon que marca esa moda literaria de la época centrada en alabar los efectos del hachís, con una estética que no trasciende más allá los límites del Modernismo y del simbolismo.

Villaespesa parece insertarse en la tendencia literaria de la época con la pretensión de ornamentar los versos finales de *El espejo encantado* mediante los motivos exóticos y las notas orientalistas que le aporta el tema alucinógeno. De modo que se ancla en este tópico literario sin arriesgar, sin innovar y sin desligarse de la escuela y de la estética modernista que siempre le acompañó y que encorsetó toda su obra, un hecho que le negó, por una parte, una posible evolución como la que experimentaron otros compañeros y que, en cambio, le convirtió en uno de los más destacados poetas dentro del Modernismo español.

2.6 Emilio Carrere (1881-1947)

En general, la crítica y los contemporáneos del poeta madrileño Emilio Carrere coinciden en considerar que fue una figura notablemente conocida en su tiempo. Sin embargo, tal como indica Álvarez Sánchez (2007: 120-121), tras su muerte en 1947, su fama comenzó a caer en el olvido de forma progresiva, a medida que iban pasando los años. Es probable que una de las razones por las que se debió producir este factor fue la falta de correspondencia entre lo reconocido que llegó a ser por el público de la época y la carencia del beneplácito de la crítica hacia su obra. Ello ha contribuido a que en la actualidad se le circunscriba entre los escritores menores dentro de la literatura española finisecular.

Emilio Carrere escribió, además de poesía, novelas cortas, crónicas y artículos periodísticos. Desde el año 1939 estuvo publicando durante un tiempo una serie de artículos que aparecían en la sección «Aquí, Madrid» en el periódico *Madrid*. Además, en el año de su fallecimiento fue nombrado cronista oficial de la villa y corte, según Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (2009: 293).

Pese a cultivar diversos géneros, lo que más destacó de su obra fue su poesía debido a la calidad literaria que podía apreciarse en ella en comparación a los otros géneros, como la novela, y también por la popularidad que causaba entre el público.

Respecto a su producción poética cabe mencionar que Emilio Carrere fue, ante todo, un poeta bastante prolífico. No resulta fácil realizar una ordenación en su obra, ya que, por una parte, sus poemarios carecen a menudo de unidad. En ellos se mezclan géneros y tonos distintos. Por otra parte, el poeta madrileño solía incluir en sus obras nuevos poemas que ya habían aparecido en otros poemarios, o en el caso contrario, añadía numerosas composiciones en las segundas ediciones de algunas de sus obras. Todo este trasiego de poemas ha dificultado la ordenación de su obra poética.

Según el estudio de Julia M^a Labrador y Alberto Sánchez (2001) sobre la obra de Carrere, el escritor madrileño publicó su primera obra lírica en 1902, titulada *Románticas*. En ella pueden apreciarse ciertos temas que aparecerán posteriormente de forma recurrente: el dolor, la enfermedad o la muerte de la amada, serán algunos de ellos. Esta obra que da comienzo a su carrera como poeta refleja algunas de sus primeras influencias, que pueden enlazarse con la tenebrosidad del Romanticismo, de la literatura gótica inglesa y de autores como Villiers de l'Isle-Adams, Cadalso en *Noches lúgubres* o Edgar Allan Poe. Siete años después, Carrere publicará su mejor obra, su pieza poética más importante y mejor valorada por la crítica: *El Caballero de la Muerte* (1909). Julia M^a Labrador y Alberto Sánchez (2001: 135) destacan que lo que mejor de este poemario es la definición, es decir, la unidad de su contenido temático: el amor y la muerte. Estos dos temas se articulan en la obra ofreciendo algunos de los mejores y más conocidos poemas del autor, como por ejemplo, «La musa del arroyo».

En la obra, Emilio Carrere parece haber recibido el influjo, por una parte, de la obra *Ser y Tiempo* del filósofo existencialista Martín Heidegger y, por otra parte, la obsesión por la muerte de Poe. De todo ello se concluye el sentido de la obra:

Matar aquello que se ama, amar aquello que irremisiblemente va a morir: eso es lo que nos cuenta Carrere en sus versos, unos versos ya viejos que esconden, bajo la capa modernista de su rima y de su metro, de su musicalidad un poco abrupta, los viejos temas románticos. (Labrador & Sánchez 2001: 135).

A esta obra pertenecen dos de los tres poemas que se analizarán en este estudio y que aluden, mediante la imagen de la pipa a la inspiración poética a través de los estupefacientes.

Después de este libro aparecerán otras obras, entre las que pueden destacarse: *Diario sentimental* (1916), *Los ojos de los fantasmas* (1920), *Nocturnos de otoño*

(1920), *La canción de las horas* (1923), *El otoño dorado* (1924), *Poesías. La canción de la calle y otros poemas* (1931), *Ruta emocional de Madrid* (1935) y algunas antologías poéticas que reúnen lo mejor de su obra.

Cabe matizar, sobre la influencia del autor, que no solo aparece la presencia del romanticismo tardío que resume el legado de todos los autores anteriormente mencionados junto con lo más superficial y externo de la obra de Zorrilla, tal como apunta Álvarez Sánchez (2007). Sus versos beben también de la obra de Rubén Darío y de la corriente modernista que, si bien aparece de forma reaccionaria ante los excesos del Romanticismo, acaba bebiendo de su emoción poética y de su musicalidad, tal como lo indica Álvarez Sánchez (2007: 181). De este modo, la poesía de Emilio Carrere muestra, en buena parte de su producción, una mezcla pintoresca entre ambas corrientes.

Además, cabe tener en cuenta que, tal como se ha anunciado, Emilio Carrere resulta ser uno de los poetas que más contribuyó a generar la imagen de la bohemia tanto en su vida como en su literatura. En este sentido se empapó de las lecturas de los poetas simbolistas franceses, que tienen ideales y gustos relacionados con el mundo bohemio. En este sentido, apunta José María Cossío (1949: 11) que el poeta madrileño guardó una fidelidad absoluta a la bohemia que descubrió en Henri Murger, tratando de vivir sin disciplina, entregado por completo a sus sueños y pesadillas. Carrere fue influido por los poetas simbolistas franceses. Así, tuvo muy presente durante toda su obra esa conciencia del poeta maldito que probablemente conoció por las lecturas de Rimbaud, Baudelaire y, en especial, de Verlaine a quien tradujo en alguna ocasión.

Algunos estudios han mencionado el eco de Ramón del Valle-Inclán en su prosa. Con toda probabilidad, podría afirmarse que este influjo late también en su poesía, pues ello se observa en algunos poemas relacionados con el mundo de la bohemia como «La pipa», «Café de artistas» o «Invocación al hada de la lotería», entre otros. En ellos destacan ciertas palabras que Carrere debió tomar del escritor gallego. La alusión a los adjetivos degradantes: «grotesco», «funambulesco» y «burlesco» parecen reminiscencias de *La pipa de kif*, obra en la que, como ya se ha visto, Valle-Inclán utiliza estos términos para definir la que sería su nueva estética expresionista: el esperpento.

2.6.1 Emilio Carrere y su relación con la bohemia

Existen ciertas contradicciones con respecto a la vinculación de la vida de Emilio Carrere con el mundo de la bohemia. Sin embargo, es indudable que este movimiento tuvo un peso importante en su obra, razón por la cual es obligado detenerse en este aspecto.

En general la crítica literaria y en concreto Álvarez Sánchez (2007: 23-26) indica que el nacimiento de la bohemia se produjo a mediados del siglo XIX en Francia, en el Barrio Latino parisino. El término «bohemia» fue utilizado por primera vez por la escritora Armandine Lucie-Aurore Dupin, conocida bajo el seudónimo de George Sand, en su obra *La dernière Aldini*, publicada por entregas en la revista *La Revue des Deux Mondes* entre 1837 y 1838.

Sin embargo, la fijación literaria del mito de la bohemia se le atribuye a Henry Murger a partir de la publicación de su obra *Escenas de la vida bohemia* que inicialmente salió a la luz por entregas entre 1846 y 1849 en la revista *Le Corsaire*. Esta obra fue llevada al teatro en 1849 por su propio autor y dos años después se publicó en un libro en el que se daba a conocer este movimiento como «un modo de ser y de concebir el mundo marcado por el total rechazo a lo convencional, a lo burgués», una bohemia que en su nacimiento fue «brillante, dulce, romántica, dorada y galante», que pasó por un periodo conocido como «Bohemia refractaria», en el que los autores pretendían plasmarla en su literatura con un fin político, estimulando la implicación en la lucha del proletariado y que, finalmente, desembocó en la conocida «Bohemia simbolista», capitaneada por los «poetas malditos»: Rimbaud, Verlaine y Baudelaire (Álvarez Sánchez 2007: 27-35).

La bohemia de los poetas simbolistas franceses carecía del marcado espíritu político que caracterizaba a la «Bohemia refractaria» y del carácter ingenuo y dulce de la bohemia de Murger. Los poetas malditos reclamaban la superación de la mediocridad burguesa y de las estéticas imperantes mediante el poder del arte en la sociedad y la persecución de la belleza en ambientes sórdidos, decadentes, proponiendo una actitud evasiva que les llevará a consumir drogas para alejarse de la realidad y de las tendencias dominantes, tal como ya se ha indicado en el primer punto del presente estudio.

En España, la figura de Enrique Pérez Escrich es la que se considera más parecida y equivalente a la de Murger, sobre todo con la obra *El frac azul: memorias de un joven flaco* (1864). Pero, la bohemia española recibirá, especialmente, el influjo de la

encabezada por los poetas simbolistas franceses, identificándose con el Modernismo, pues ambos movimientos compartirán el rechazo hacia los gustos de la burguesía y esa actitud rebelde que tiende a la evasión. No obstante, no todos los autores de la época estuvieron de acuerdo con esa conexión entre la bohemia y la estética modernista. Un ejemplo de ello es Rubén Darío quien «a pesar de practicarla de forma elitista, se jactaba de odiar la bohemia por considerarla obsoleta y vulgar» (Álvarez Sánchez 2007: 42). La actitud de Darío es lógica pues su estatus y su consideración social estaban muy por encima del abandono del mundo bohemio.

En este sentido, ciertos testimonios recuerdan a Emilio Carrere como la imagen de un hombre de apariencia extravagante, propia de la bohemia que parecía encarnar tanto en su vida como en su literatura. Antonio Espina (1995: 250) se refiere a él como el «Pontífice de la bohemia madrileña». Un ejemplo de ello se encuentra también en el retrato que hace de él José M^a de Cossío:

En cuantos le conocimos de trato o de vista perdurará el recuerdo de su bondad ceremoniosa, de su dignidad altiva y de su traza bohemia, con el propio chambergo, la propia pipa y el propio manto que cantara en sus versos. (1960: 12).

Algunos autores de su tiempo han llegado a considerar que se empapó tanto del mundo bohemio retratado en sus obras que, finalmente, acabó formando parte de él.

Sin embargo, otros testimonios contradicen la idea de que Carrere adoptara en su vida una postura bohemia. Así, Cansinos Assens (1982) afirma que el poeta madrileño se lucraba describiendo ese mundo marginal de la vida bohemia al que, verdaderamente, nunca había pertenecido.

Según Álvarez Sánchez (2007: 177) el propio Emilio Carrere llegó a ofrecer testimonios contradictorios sobre su vinculación con la bohemia, pues en más de una ocasión llegó a afirmar que no se había considerado nunca un bohemio, pese a frecuentar los ambientes decadentes y sórdidos que fue describiendo en sus obras.

Tal como puede observarse, no existe una opinión homogénea sobre la relación entre la vida de Emilio Carrere y el mundo bohemio. No obstante, la crítica y los testimonios de sus contemporáneos han coincidido en considerarlo un escritor y crítico de la bohemia. La influencia de este movimiento desembocará en la conciencia de poeta maldito que plasmarán muchos de sus versos, entre ellos, algunos relacionados con la inspiración poética a través de las drogas y con su consumo como un medio de evasión ante la realidad que le rodeaba.

2.6.2 La imagen de la pipa en la poesía de Emilio Carrere

Los poemas que, en la obra poética de Emilio Carrere, presentan alusiones a la drogas lo hacen, en general, de forma implícita a través de la imagen de la pipa, al igual que algunos poetas estudiados en este trabajo. Antes de analizar estos poemas cabe tener en cuenta que, según Álvarez Sánchez (2007: 149), Emilio Carrere «siempre renegó de aquellos bohemios que acudían a cualquier tipo de drogas para desinhibirse de su fracaso». El poeta madrileño declaró lo siguiente en *Lo que sé por mí. Confesiones del siglo* (1917):

Buscar la inspiración en el fondo de un vaso me parece un tópico de bohemia lúgubre, trasnochada e impotente. Verlaine, Baudelaire y Poe fueron geniales, no por el alcohol, sino a pesar del alcohol.

Parecen unas palabras muy acertadas sobre la creación literaria, que requiere, además de una supuesta inspiración, un gran trabajo y elaboración compositiva.

No obstante, el poeta parece pintar en sus poemas escenas en las que el personaje bohemio encuentra en el humo de su pipa la ebriedad, la embriaguez y el ensueño necesario para alcanzar la inspiración poética y para evadirse del mundo que le rodea. Probablemente ello tiene que ver con que, pese a que Emilio Carrere no se considerara un bohemio y pese a que rechazara ese tipo de infrabohemia dedicada a los vicios de forma indiscriminada, dedicara buena parte de la temática de su obra a describir esos lugares marginales y sórdidos, como algunos cafés en los que se juntaban escritores, pintores y otros artistas que acudían a beber y fumar en pipa con el fin de inspirarse y evadirse. Este tipo de retratos basados en la «Bohemia hampona», en términos de Álvarez Sánchez (2007: 187), constituye un tema recurrente dentro de la obra de Carrere.

En este sentido cabe señalar el poema «Café de artistas». Esta composición apareció por primera vez en la segunda edición de una de las mejores obras de Emilio Carrere, *El caballero de la Muerte*, publicada diez años después de su primera aparición, es decir, en 1919. En este poema se describe uno de los tan frecuentados cafés de la época por escritores y otros artistas bohemios. En general, en estos lugares se reunían personalidades ligadas al mundo bohemio y al arte para realizar tertulias o concursos mientras se embriagaban con sustancias narcóticas o con alcohol.

Viejo café solitario
de artistas, en donde suenan
los románticos sollozos
del final de «La Bohemia»

Café humilde y melancólico
cuyos espejos reflejan
pálidos rostros cercados
por las flotantes melenas:
amplias chalinas al viento
y ojos de enormes ojeras
que son las flores de fiebre
del ensueño y la miseria. (Carrere 1949: 37)

El ambiente que se describe en los versos de este poema no se corresponde con el de esos conocidos cafés en los que se reunían grandes artistas y literatos exitosos de la época, pues Carrere parece evocar uno de esos lugares pertenecientes al ambiente de la infrabohemia, ese tipo de bohemia decadente, justo en un momento en que está ya a punto de agotarse, impulsada por las figuras más marginales, decrepitas y derrotadas del Madrid finisecular:

Suaves rincones umbrosos
donde se siente la pena
de la vida que se pasa
y la gloria que no llega.
Remanso de los fracasos
y de los desmayos, tregua
en la lucha con las garras
sórdidas de la miseria.

Y en los momentos más tristes
del alma, si acaso suenan
los románticos arpegios
de las amarillas teclas,
los pobres locos del arte
ponen entonces la letra
de su dolor, en las notas
del fin de «La Bohemia» (Carrere 1949: 38-39)

Es en este ambiente donde aparece la imagen de la pipa, en concreto en dos ocasiones. La primera aparición de esta imagen está relacionada con el consumo de la droga con ese fin evasivo que ya se veía en las obras de los poetas simbolistas franceses. El consumo de las sustancias como el opio y el hachís producen ese ensueño que, además de permitir que el poeta alcance la inspiración creativa mediante la subconsciencia, ofrecen al bohemio una vía de escape ante la realidad que aborrecen, ante el desazón y el tedio y ante la miseria, los males y los fracasos. Todo ello puede observarse en los siguientes versos del poema:

Entre el humo de las pipas
los pobres artistas sueñan;
son paréntesis de encanto
en sus vidas milagreras. (Carrere 1949: 37-38)

Por tanto, en estos versos se alude a uno de los efectos de esos «paraísos artificiales» que mediante la embriaguez y la ebriedad que producen disfraza la realidad del poeta, actuando como un recurso que le permitirá eludir esos conflictos que le provoca la sociedad bien pensante. Por ello debe entenderse que los sueños que experimentan a través del humo de las pipas, es decir, a través del consumo de algún tipo de narcótico, les permite crear unos «paréntesis de encanto», una realidad que en su vida puede resultar agradable en apariencia, pero no deja de ser ficticia, artificial, «milagrera».

La imagen de la pipa aparece de nuevo en la segunda parte del poema, aunque en este caso no remita tanto a las drogas sino más bien al ambiente. Se trata, en este caso, de un elemento que sirve para reforzar la descripción de ese entorno bohemio, pues la pipa es uno de los utensilios que caracteriza la estética bohemia:

Viejo café solitario,
Cuyos espejos reflejan
Los perfiles pintorescos,
Las pipas y las melenas. (Carrere 1949: 38)

En este sentido aparece también una referencia a la pipa en otro poema de Emilio Carrere muy similar a «Café de artistas», titulado «Viejos Cafés» dedicado a recrear los cafés típicos del mundo de la bohemia madrileña. Este poema apareció por primera vez en una antología que se publicó en 1919 en la que se recopilaba versos ya publicados antes del autor y se añadían algunos inéditos. Además, el poema vuelve a aparecer en *Ruta emocional de Madrid* (1937). La función de la pipa aquí consiste, de nuevo, en reforzar la descripción del ambiente bohemio, de la estética propia de los seguidores de dicho movimiento: «Bohemia del año diez: chambergos, pipas / melenas y pergeños arbitrarios».

«La pipa» es uno de los poemas de Emilio Carrere en los que se aborda el tema de los estupefacientes aunque, de nuevo, sin marcas explícitas, siempre a través del humo o de la propia pipa. Este poema apareció por primera vez, del mismo modo que «Café de artistas», en la segunda edición de *El Caballero de la Muerte* (1919).

La primera alusión a este elemento tiene también esa función que, por una parte, es, en cierto modo, ornamental y, por otra parte, sirve para reforzar la estampa del personaje que parece encarnar el sujeto poético, el cual se caracteriza por su estética bohemia:

Vieja pipa bohemia que me daba un perfil
de aguafuerte burlesco,
paseando mi absurdo porte funambulesco
bajo la luna, mística rodela de marfil. (Carrere 1949: 33)

Como antes se planteó, aparecen dos palabras clave que definen la vanguardia literaria y que había utilizado Valle-Inclán para referirse al esperpento: “burlesco” “funambulesco”. Es especial, este último término, se relaciona con las *Odas funambulescas* (1857) de Theodore de Banville, que Valle cita en *La pipa de kif* (1919).

Es común encontrar en los poemas de Carrere elementos recurrentes como la noche o la luna, que dejan un eco propio del Romanticismo entre los versos modernistas del poeta. Además, la luna es según Chevalier y Gheerbrant (2012: 659) un símbolo del conocimiento indirecto:

La luna, astro de las noches, evoca metafóricamente la belleza y también la luz en la inmensidad tenebrosa. Pero no siendo esta luz más que un reflejo de la del sol, la luna es solo un símbolo del conocimiento por reflejo.

Este conocimiento indirecto o por reflejo podría relacionarse con la visión que las drogas aportan a los bohemios frente a su realidad verdadera, es decir, la que tanto deploran. Esa otra realidad o quizás ficción que anhelan y con la que sueñan a través del alcohol y los estupefacientes, utilizados como un medio de evasión o para inspirarse y conseguir la evocación de una nueva belleza en sus obras, solo es un reflejo alterado e ilusorio del mundo que les rodea, una imagen artificial provocada por unas sustancias que les excitan y enajenan durante un periodo de tiempo. Sin embargo, cuando este acaba, el individuo siempre vuelve a la realidad. En este sentido, la composición continúa con los siguientes versos:

Luna embrujada, luna que con su beneficio
me hacía enloquecer y olvidar el suplicio
de las horas vulgares y tristes, porque yo
he adorado a la luna tanto como Pierrot.

El humo de mi pipa y el hechizo lunario
encantaron mis horas de errante visionario
y me embriagué con ellas de amor y de poesía
en los nocturnos líricos de mi melancolía. (Carrere 1949: 33)

En este poema, dedicado a la pipa, Emilio Carrere está haciendo referencia a la inspiración poética a través de las drogas, de los estupefacientes. El humo de la pipa, de forma implícita, está aludiendo a algún tipo de narcótico que posibilita que el poeta alcance la embriaguez, la visión poética, la inspiración plena. De este modo puede reforzarse también la idea de que el simbolismo sobre la luna (Chevalier y

Grheenbrant2012) encaja a la perfección en estos versos. En efecto, la luna, en este poema, simboliza ese conocimiento, esa inspiración poética que el sujeto adquiere de forma indirecta, es decir, a través de las sustancias embriagadoras que se advierten a partir de la imagen de la pipa. Tal como ya se ha mencionado, todo ello no deja de ser una forma de evasión tanto de la realidad como de las tendencias estéticas imperantes en la época:

Vieja pipa bohemia, igual que una querida
que con sus ondulantes penachos de humo azul
ponía ante mis ojos como un divino tul
para no ver los dramas vulgares de mi vida.
[...]
La historia de mi pipa es la existencia mía;
como ella, sólo de humo, mis pobres glorias son:
humo, tan sólo es humo fugaz mi fantasía
y de fuego -una rosa de lumbre- el corazón. (Carrere 1949: 33)

En los versos que siguen en la composición, el poeta admite haber llegado a un punto en que la embriaguez de los narcóticos le permite alcanzar un estado de ensoñación intensa que provoca que su alma ascienda. Probablemente estos términos hagan referencia al estado de subconsciencia provocado por los estupefacientes, en el que el poeta adquiere la libertad imaginativa y creativa en su máxima potencia:

Hora de ensoñación en que la luna es una
hostia de plata mística; bajo el claro de luna
he quemado en mi pipa las saudades más bellas
y he bebido el narcótico del sueño más intenso,
y entre el humo, mi alma, lo mismo que el incienso
ha subido a su patria ideal, las estrellas. (Carrere 1949: 34)

A medida que van leyéndose los versos del poema resulta más indudable la relación que existe entre la evasión a partir de las drogas para alcanzar la inspiración poética y huir de la realidad triste y vulgar. El simbolismo de la luna, entendido como el conocimiento indirecto y como el reflejo de otra realidad, reafirma la tendencia evasiva a través del consumo de los narcóticos con el fin de alcanzar una visión nueva, que sin embargo es artificial:

Vieja pipa bohemia, que rima con la luna,
con las calles desiertas y la contra fortuna
del artista que siente
un gran batir de alas debajo de la frente.
[...]
El humo de la pipa y el influjo lunar,
han ayudado al alma viajera a volar
a islas maravillosas y a selvas milagrosas
donde dan su fragancia de vesania las rosas
de los locos anhelos y los locos placeres,

rosas que son cual bocas crueles de mujeres. (Carrere 1949: 34)

El humo aparecerá caracterizado por el color azul, del mismo modo que se ha podido observar en otros casos, como en Francisco Villaespesa o Valle-Inclán. Tal como ya se ha explicado, la simbología de este color se relaciona con las drogas, con la inmaterialidad del humo, sustantivo al cual siempre suele acompañar y, finalmente, con el ensueño.

Los últimos versos revelan una alabanza a la magia del humo azul y a la figura de la «pipa de artista». El poema parece insertarse en la tendencia literaria del elogio al hachís, asociada a la línea baudelairiana.

Además, el poder de la luna, de inspiración romántica, fue una imagen también utilizada por los modernistas. No en balde, la mayor parte de la crítica modernista considera este movimiento como un segundo romanticismo y sitúan sus orígenes en los románticos. Por ello no debe extrañar el uso de imágenes de raíz románticos, a veces con un nuevo sello: el alma viajera, las islas maravillosas, las selvas milagrosas, etc., son motivos ya tradicionales y utilizados por románticos y, más tarde, por los simbolistas.

Por otra parte, la referencia a “locos” le da ese carácter intenso propio de los movimientos literarios rebeldes, de ahí su carácter bohemio. La consideración de la imagen “cual bocas crueles de mujeres” parece referirse de forma tímida a un prototipo de mujer fatal tan del gusto de la época. Esos “más” incrementando la excelencia de lo descrito, de un mundo soñado a través del humo modernista, el humo azul, es propio del artista que escapa a la realidad vulgar:

El humo de la pipa y el influjo lunar,
han ayudado al alma viajera a volar
a islas maravillosas y a selvas milagrosas
donde dan su fragancia de vesiana las rosas
de los locos anhelos y los locos placeres,
rosas que son cual bocas crueles de mujeres.
y he visto los más bellos países, las riberas
más frescas y floridas, los parques más risueños,
y me han dado su néctar las más dulces quimeras,
y he montado el Pegaso de los más locos sueños.
¡Humo azul y encantado, que pone ante mi vista
para no ver lo feo tan mágico cendal,
yo te guardo un devoto amor sentimental,
magia del humo azul de mi pipa de artista! (Carrere 1949: 35).

2.6.3 Conclusión

Antes se ha escrito que una de las influencias que más peso ha tenido dentro de la obra de Emilio Carrere ha sido la de los poetas malditos. De ellos y de Murger,

aunque de este autor en menor medida, se empapó de esa bohemia simbolista que reclamaba la superación de la realidad, realidad basada en la mediocridad de la burguesía y en las estéticas imperantes. Querían superarlo establecido mediante la plasmación en su arte de ambientes sórdidos, decadentes y violentos, proponiendo una actitud rebelde y evasiva que les llevó a consumir drogas. Todo ello puede observarse en la poesía de Emilio Carrere dedicada a la temática de la infrabohemia, de esa bohemia marginal y decadente en exceso. Este tema será uno de los que vertebró su obra a lo largo de su carrera literaria, obteniendo el beneplácito de la crítica en este aspecto, pese a que algunos críticos hayan señalado que Carrere reiteró tanto este tema en su obra que acabó por ser monótono.

Esa condena, que suponen sus versos bohemios, de la sociedad establecida, le conduce al tema de las drogas, aunque –como se ha visto- en una entrevista condenará e ironizará sobre el consumo de ellas con el fin de crear obras estéticamente innovadoras y de calidad. No obstante, en el análisis de sus composiciones se ha demostrado que Emilio Carrere refleja este tema en ciertos versos, y algunos de ellos se convierten en una alabanza a los narcóticos.

El motivo de las drogas aparece siempre de forma implícita, oculto bajo la imagen de la pipa o del humo que esta desprende. Aunque resulta evidente que el autor alude a ciertas sustancias narcóticas a través de las imágenes estudiadas o referidas. Prueba de ello es el poema «La pipa» en el que este elemento remite a los estupefacientes. El poeta manifiesta que mediante su consumo puede evadirse del mundo vulgar y dramático en el que siente que vive y también de las tendencias estéticas que aborrece y que dominan en la escena literaria. Solo de esta forma consigue alcanzar una visión poética plena a través de la libertad imaginativa y creadora. En este poema Carrere se refiere también a la estética del color azul y ensalza los efectos de los estupefacientes, un rasgo que le sitúa en la línea literaria de Baudelaire y de los modernistas.

Por último, la imagen de la pipa incide en la descripción de los ambientes sórdidos y de la estética propia de las figuras bohemias de la época, que el poeta madrileño supo retratar con tanto acierto.

3. Conclusiones

El tema de la inspiración poética a través de las drogas en la literatura modernista española, tal como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, es un tópico literario de la época, una moda, una tendencia que se da por primera vez en la literatura española en el Modernismo debido, por una parte, a la influencia de los autores simbolistas franceses y, por otra parte, al interés por el mundo exótico y orientalista, que será una característica capital para el Modernismo y que reflejará esa actitud rebelde y evasiva con respecto a la realidad, un comportamiento que coincide con la postura ideológica de los poetas malditos. Cabe recordar que las drogas, en este sentido, eran un medio para acceder a esa evasión. Muchos de los poetas de la época se sentían angustiados e incómodos con el mundo que les rodeaba. Las tendencias estéticas imperantes y la mediocridad de determinada burguesía, muy pacata o mojigata en sus gustos artísticos, fueron los detonantes que provocaban sus intentos de evasión refugiándose en los paraísos artificiales, mediante los cuales llegaban a alcanzar la inspiración poética que les permitía vislumbrar una belleza diferente, vinculada, en muchos casos, a un ideal estético decadente. Cuestión muy diferente es que los propios autores utilizaran las drogas para elaborar sus obras. En la mayoría de los casos parece que no fue así, pero ello es asunto de otra consideración y estudio.

Algunos autores españoles del momento siguieron esta moda y trataron de plasmarla en sus obras. En este trabajo se han estudiado a seis: Salvador Rueda, Ramón del Valle-Inclán, Antonio de Zayas, Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Emilio Carrere. Además de ellos, tal como se ha mencionado, existen otros muchos poetas modernistas que vincularon su poesía al tema de las drogas y que deberían tenerse en cuenta a la hora de realizar futuros estudios de esta investigación.

Los seis autores estudiados en el presente trabajo han hecho referencia en algún momento de su obra al tema de las drogas o a la inspiración poética mediante el consumo de las mismas. Sin embargo, se ha observado que este tema no recibe el mismo tratamiento en todos los casos.

De todos los autores estudiados, Ramón del Valle-Inclán, y Francisco Villaespesa son los únicos que agrupan en sus obras, *La pipa de kif* y «Sonetos del kif», todas las composiciones que aparecen unidas por la temática de las drogas.

Antonio de Zayas también versará sobre el tema en un solo poemario, sin embargo este no estará dedicado por completo a plasmar la inspiración poética a través de los estupefacientes.

En el caso de Manuel Machado y Emilio Carrere el tema aparecerá de forma más dispersa en diferentes poemarios, que coinciden en ser los más vinculados al mundo de la bohemia decadente. Salvador Rueda es el que parece tratar el tema en su obra de una forma más arbitraria, en tanto que se refiere a las drogas de forma esporádica en sus poemas, sin agruparlos temáticamente en apartados o poemarios.

Como ya se ha visto la influencia que llevó al tratamiento de este tema en los poetas modernistas españoles procede de dos fuentes: por un lado, los poetas simbolistas franceses, cuya actitud se adecua a la perfección con la rebeldía y evasión de los modernistas y, por otro lado, el orientalismo y el exotismo, dos pilares fundamentales en la estética modernista. Todos los autores aquí estudiados presentan en sus versos, por lo menos, el influjo de una de estas dos tendencias. Salvador Rueda y Antonio de Zayas trataron el tema de las drogas y la inspiración poética mediante la influencia del orientalismo y el exotismo modernista. Ello tiene que ver con que sus versos reflejan unos ambientes lujosos, refinados, con una estética en la que predomina la belleza de lo exótico y de lo oriental, de lo agradable. No en balde, desde el punto de vista de lo español, la mayor parte del exotismo fue de matiz oriental, pero no todo.

Al contrario de estos autores, Manuel Machado y Emilio Carrere bebieron sobretodo del influjo de los «poetas malditos» y de esa bohemia simbolista. Por esta razón todos aquellos versos en los que se introduce esta temática en sus obras reproducen un ambiente truculento, decrepito, caduco, sórdido y desagradable. Retratan a través de la imagen de la droga el mundo de una infrabohemia ya desgastada.

En el caso de Valle-Inclán y Villaespesa, ambos están influidos por igual de las dos fuentes. Villaespesa recreará en sus sonetos un ambiente totalmente orientalista y exótico. Además, el tema que tratará este apartado de *El espejo encantado* se inserta en la línea baudelairiana de la alabanza a los efectos del hachís. Por ello, hay en su obra un equilibrio entre las dos influencias.

En el caso de Valle, ocurre algo similar, pues la obra contiene numerosos elementos orientalistas y, además, el tema principal que vertebra el poemario enlaza también con el canto a los efectos del hachís en la línea de Baudelaire, cuya obra *Los paraísos artificiales* se cita en algún verso de Valle-Inclán.

Con respecto a las referencias a los estupefacientes debe tenerse en cuenta que no todos los poetas mencionan de forma explícita las drogas. Antonio de Zayas alude al tema únicamente de forma implícita, a través de la imagen de la pipa, del mismo modo que Emilio Carrere. Zayas, además, a diferencia de Carrere, se refiere a la pipa

utilizando el vocabulario propio de Turquía, por lo que dota al poemario de un esteticismo completamente orientalista y exótico.

Tanto Salvador Rueda como Manuel Machado se referirán a las drogas utilizando solo alusiones explícitas de las mismas. Rueda reflejará sobretodo la imagen del opio o de los alcaloides del mismo, mientras que Machado se centrará en el alcohol, el vino o el aguardiente.

De nuevo, Valle-Inclán y Villaespesa coinciden en este aspecto, en tanto que ambos utilizan tanto referencias implícitas como explícitas para referirse al tema de las drogas. Coinciden en reflejar la imagen de la pipa y del *kif* o hachís. Sin embargo, Valle mencionará también otras sustancias que Villaespesa ignora en sus sonetos como la cocaína, el heliotropo, el tabaco, el yodoformo, la pita, etc.

Finalmente, la función que tiene esta temática dentro de la obra prácticamente de todos los autores es, por un lado, decorar y ornamentar los versos con marcas orientalistas y exóticas o bien reforzar mediante las referencias a las drogas otro tipo de ambientes más sórdidos y propios del mundo de la bohemia. En ambos casos se trata de plasmar en la poesía una postura estética determinada, basada en la alusión a las drogas o al tema de la inspiración poética mediante las mismas. En los dos casos el tema se ofrece como una forma de evasión ante las estéticas dominantes o ante la realidad de la época. Todo ello lleva a afirmar que, en cinco de los seis autores estudiados en este trabajo, este tema no trascenderá en su obra, pues todos, excepto Valle-Inclán, se limitan a reproducir esta moda literaria sin arriesgar lo suficiente como para que se produzca una evolución en su obra.

En el caso de Ramón de Valle-Inclán no ocurre esto. Tal como ya se ha visto, el tema de la inspiración poética a través de las drogas produce en su obra una innovación y una evolución importante, asociando la droga a su nueva estética, basada en la distorsión –una más: a través del espejo, del sueño, de la adivinación, etc.- de la visión esperpéntica.

Es cierto que Valle utiliza también el *kif* como un elemento ornamental en sus versos, que le sirve para crear un marco exótico y orientalista. Sin embargo, más allá de seguir la moda de la época, el poeta se aleja del resto por la singularidad que ofrece el tema en su obra, ya que logra mostrar una nueva perspectiva que dará paso a la nueva estética expresionista. A través del *kif*, Valle refleja en sus versos la descripción de un mundo que comienza a deformarse de forma grotesca, una estética que, finalmente, desembocará en el esperpento.

Bibliografía

Ediciones.

Carrere, Emilio. (1949). *Antología Poética*. (ed. José M^a de Cossío). Espasa-Calpe. Buenos Aires.

Baudelaire, Charles. (2007). *Les flors del mal* (ed. de Jordi Llovet). Edicions 62. Barcelona.

Baudelaire, Charles. (2005). *Los paraísos artificiales / El vino y el hachís / La fanfarlo* (ed. E. López Castellón). Edimat Libros. Madrid.

Machado, Manuel. (1936). *Phoenix. Nuevas Canciones*. Ediciones Héroe. Madrid

– (1979). *Poesías*. (ed. Jorge Campos). Alianza Editorial. Madrid.

– (1982). *Antología poética*. (ed. María de Gracia Ifach). Libros Río Nuevo. Barcelona.

– (1996). *El mal poema*. (ed. Luisa Cotoner). Montesinos. Barcelona.

Quincey, Thomas de. (2013) *Confesiones de un comedor de opio inglés*. Taurus. Madrid.

Rueda, Salvador. (1986). *Canciones y poemas*. (ed. Cristóbal Cuevas). C. E. U. R. A. Madrid.

Valle-Inclán, Ramón del. (1995). *Claves Líricas* (ed. de J. Servera). Espasa Calpe. Madrid.

Villaespesa, Francisco. (1954). *Poesías Completas* (ed. de F. Mendizábal). Aguilar. Madrid.

Zayas, Antonio de. (2005). *Obra poética*. (ed. Amelina Correa). Fundación José Manuel Lara. Sevilla.

Estudios.

AA.VV. (1978). *Simposio sobre Villaespesa y el modernismo*. Aula de Cultura del Monte de Piedad y Caja de Ahorros Almería.

- Álvarez Cáccamo, Xosé María. (2010). «Rumbos de *La pipa de kif*». *Cuadrante. Revista de estudios Valleinclinianos e Históricos*. pp. 94-102.
- Álvarez Sánchez, Jaime. (2007). *Emilio Carrere ¿Un bohemio?* Renacimiento. Sevilla.
- Ambrosini, A. M. (1983). *Fama e marginalità do F. Villaespesa. Studio sull'ultimo modernista*. Tipografía Guerra. Peruggia.
- Andújar Almansa, José y Bretones, José Luis (ed.). (2004). *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Universidad de Almería.
- Baroja, Ricardo (1969). *Gente de la Generación del 98*. Juventud. Barcelona
- Batiste Moreno, José Francisco. (2002). «Valle-Inclán y el cannabis. Historia de un amor intelectual». *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Valle-Inclán*. Núm 12, 24 pp.
- Bornay, Erika. (1990). *Las hijas de lilith*. Cátedra. Madrid.
- Cansinos-Assens, Rafael. (1982). *La novela de un literato, volumen 2. Hombres, efemérides, anécdotas (1914-1923)*. Alianza. Madrid.
- Carnero, Guillermo. (1985). «Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo». *Anales de Literatura Española*, Universidad de Salamanca, n. 4, 67-96.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. (2012). *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona.
- Cossío, José M^a. (1960) *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Espasa-Calpe. Madrid.
- Del Olmo Iturriarte, Almudena y Díaz de Castro, Francisco J. (2008). *Antología de la poesía modernista española*. Clásicos Castalia. Madrid.
- Díaz de Castro, Francisco J. (1998). «Francisco Villaespesa y las poéticas de fin de siglo». *Ínsula*. 614. págs. 12-14.
- (2004). «Francisco Villaespesa y *La copa del rey de Thule*». En *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Universidad de Almería. pp. 129-156.

- Díez Canedo, E. (1964). «La pipa de kif» en *Conversaciones literarias*. Joaquín Mortiz, México. Vol I. pp. 216-219.
- Dijkstra, Bram. (1994). *Ídolos de perversidad*. Círculo de lectores. Barcelona.
- Djbilou, Abdellah. (1986). *Diwan Modernista*. Taurus. Madrid.
- D'Ors, Miguel. (2000). *Estudios sobre Manuel Machado*. Editorial Renacimiento. Sevilla.
- Espina, Antonio. (1995). *Las tertulias de Madrid*. Alianza, Madrid.
- Fuente, Bienvenido de la. (1976) *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*. Peter Lang. Frankfurt.
- Fuentes, Víctor. (1987). «Vanguardia, cannabis y pueblo en *La pipa de kif*». En AA.VV. *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Orígenes. Madrid. pp. 173-182.
- (1999). *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras*. Celeste ediciones. España.
- Gayton, Gilliam. (1975). *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*. Editorial Bello. Valencia.
- González López, Emilio. (1973). *La poesía de Valle-Inclán: del simbolismo al expresionismo*. Universidad de Puerto Rico.
- Herrero Gil, Marta. (2008). «Los modernistas españoles y el faquir Valle-Inclán» en *El paraíso de los escritores ebrios*. Amargord. Madrid.
- Jiménez, Juan Ramón. (1981). *Prosas Críticas*. Taurus. Madrid.
- Kim, Hye-Jeoung. (2011). *Orientalismo en la literatura española finisecular: sus huellas en las obras poéticas de Francisco Villaespesa*. Universidad de Salamanca.
- Labrador, Julia M^a; Sánchez, Alberto. (2001). «La obra literaria de Emilio Carrere. Emilio Carrere y sus poemarios “Románticas” y “El caballero de la muerte» *Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 19, 115-148

- Litvak, Lily. (1985). *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España 1880-1913*. Editorial don Quijote. Granada.
- Llorens, Eva. (1975). *Valle-Inclán y la plástica*. Insula. Madrid.
- Mascato Rey, Rosario. (2013). *Valle-Inclán, poeta moderno no canonizado*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Nebot, Vicente J. (2010). «La “protohistoria poética” de Antonio de Zayas». *Epos Revista de Filología*, n. XXVI, 123-139.
- (2013). *Antonio de Zayas. Poética y poesía parnasianas (1892-1902)*. Universidad Jaume I de Castelló.
- Onís, Federico de. (1937). «Francisco Villaespesa y el Modernismo» *Revista hispánica moderna*, III, 276-278.
- Pedraza Jiménez, F. y Rodríguez Cáceres, M. (2009). *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Cénlit. Navarra.
- Phillips, Allen W. (1954). «Manuel Machado y el Modernismo» *Cuadernos hispanoamericanos*, CXXXVI, n.407, 77-92.
- Primo, Carlos. (2010). «Calas en torno a la visión orientalista de Antonio de Zayas». *Cuadernos de Filología Hispánica*. Universidad Complutense de Madrid. vol. 28, 153-184.
- Quiles, Amparo. (2010). *Estudios sobre Salvador Rueda*. Editorial Sarriá. Málaga.
- Risco, Antonio. (1975). *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El ruedo Ibérico»*. Gredos. Madrid.
- Sánchez Trigueros, Antonio. (1974). *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897 – 1900)*. Universidad de Granada.
- Schiavo, Leda. (1990). «Los paraísos artificiales de Valle-Inclán» *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. Num 7-8. pp. 13-25.

- Servera Baño, José. (1984). «Un soneto hipotéticamente surrealista de Valle-Inclán. Análisis de “Rosa de Sanatorio”». *Caligrama: revista insular de filología*. Núm. 1. pp. 53- 64.
- (1993). «Anotaciones sobre el orientalismo en la poesía de Valle-Inclán». *Papeles de La India*. XXXII. Núm. 3. Nueva Delhi (India). pp. 35-46.
 - (2000). «Introducción» a su edición de *Claves líricas* de Ramón M^a del Valle-Inclán. Espasa Calpe. Madrid.
- Trousson, Raymond. (1891). *Thèmes et mythes*. Éditions de l’Université de Bruxelles. Bruselas.
- Zavala, Iris. (1990). *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Orígenes. Madrid.