

drían servir de epígrafe á *Los Raros*, de Rubén Darío (1).

En la época en que se publicó la primera edición, para la intelectualidad española eran efectivamente raros casi todos los autores allí estudiados. Algunos eran raros solamente por las fórmulas sibilinas que habían usado, por las liturgias misteriosas de que se habían rodeado, dignos secuaces de un sibilino precursor, del obscuro y enmarañado Baltasar Gracián, que había dicho en *El Héroe* y *El Discreto*: «¡Oh, varón cándido de la fama!... Tú, que aspiras á la grandeza, alerta al primor. Todos te conozcan, ninguno te abarque; que con esta treta, lo moderado parecerá mucho, y lo mucho infinito, y lo infinito más!...»

Hoy día, ya casi ninguno de los autores estudiados en el libro de Rubén Darío nos parece raro, pues el aumento de cultura nos los ha hecho conocer en sus propias fuentes. Ya entonces se dijo que el título no correspondía al libro entero. Efectivamente; ¿para qué persona de mediana cultura eran raros en el año 1893 (2) Max Nordau, Ibsen, Edgar Poe, Paul Adam? Bastarían estos nombres para desautorizar el título del libro. Quizás es también un defecto de éste la excesiva importancia concedida á ciertos artistas que por un momento pudieron fascinar á los incautos, pero que en la historia general de la cultura no la tienen. Pero de esto el mismo autor se disculpa y pide perdón al lector en el breve y substancioso prólogo de la segunda edición: «Hay en estas

(1) El gran crítico inglés William Archer ha dicho hablando de este libro: «Por lo que puedo medio comprender de *Los Raros*, estudiaré español para leerlos...»

(2) La primera edición fué publicada ese año en Buenos Aires. La segunda edición, corregida y aumentada, con un prólogo breve del autor, al cual nos referiremos después, está hecha por Maucchi, Barcelona, 1905.

páginas mucho entusiasmo, admiración sincera, mucha lectura y no poca buena intención. En la evolución natural de mi pensamiento, el fondo ha quedado siempre el mismo. Confesaré, no obstante, que me he acercado á algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño, de mi manera de percibir.»

Como labor de desinfección intelectual, de higiene mental — abrir las ventanas á los cuatro vientos del espíritu para que entren aires purificadores en el solar de la vieja Castilla, aires de renovación, «aires de fuera» —, la obra del poeta nicaragüense es digna de toda loa. Con ella se tendía á enseñarnos cosas ajenas — ya que las propias estábamos hartos de conocerlas y de cantar sus glorias en todos los tonos —, y un poco también á extirparnos ese fondo de españolismo «que nadie nos arranca ni á veinticinco tirones», según D. Juan Valera (1). Esta labor entraña, no obstante, dos graves peligros: 1.º, que sea totalmente estéril; 2.º, que, en caso de ser fructuosa, sea contraproducente.

Puede ser estéril esa labor porque la cultura, si no es algo íntimo, no es nada. Y éste es uno de los casos en que la cultura puede ser simplemente epidérmica, superficial. Cultura que no se puede inyectar hipodérmicamente, que no se puede comunicar por transfusión; cultura que sólo roza los tejidos, no es verdadera cultura. «La cultura de Francia, buena ó mala — añade el mismo D. Juan Valera —, no pasa nunca de la superficie. No es más que un barniz transparente detrás del cual se descubre la condición española.» Este es el caso, añado yo, de todas las culturas «emigratorias». No se transfunden en el alma del pueblo, y son estériles.

(1) *Asul*; Prólogo, X.

Puede ser dañosa esta aportación de cultura si de tal modo se inculca en los espíritus que suplante la cultura primigenia y nativa que en ellos se ha depositado. Contra esto toda alma recta, por muy desposeída que se halle de prejuicios *chauvinistas*, como ahora se dice, ha de protestar bravamente. No son tan nocivos los galicismos de dicción como los galicismos de pensamiento. Aquéllos se corrigen con el auxilio de la Gramática y de un buen dómine que, en caso de necesidad, acuda al palmetazo recio; los últimos son incurables....

Siempre hemos sido en España hostiles á toda extraña intervención. Apenas si allá en tiempos muy remotos, cuando comenzábamos ó ser pueblo y acabábamos de ser tribu, nos abrimos al cartaginés incautamente... Tales cosas sólo ocurren en la adolescencia; es la única edad de la vida en que una nación ó una mujer, naturalmente incautas, se abren al cartaginés... Desde entonces, lo mismo en el orden espiritual que en el orden político, nos opusimos á toda invasión. Tenaces fuimos durante ocho siglos en rechazar á un enemigo que tenía gran afinidad con nosotros y que nos infundió (ó mejor transfundió) su cultura á golpes de espingarda, por la violencia. Más tarde, en el siglo pasado, los soldados franceses supieron hasta qué punto España les odiaba. El cándido Talleyrand, que tenía fama de ser tan sagaz, se equivocó en esta ocasión de medio á medio... «España acogerá á vuestros soldados — escribía á Napoleón — como libertadores...» Sí; ¡y los acogimos como «bestias feroces», según dice con cierto rencor Gustavo Le Bon. (Cuando esto dice *el bueno*, ¿qué no dirán los malos?..)

En el orden intelectual nos ocurre lo mismo. No consentimos que nos penetren, ni belicosa, ni pacíficamente. Esta virtud de la independencia es el mejor ornato de un pueblo. ¿Por qué tolerar extrañas irrupciones que no han de sacar-

nos del atoladero y acaso han de sumirnos más en él?..

Por eso la propagación indiscreta de cultura francesa puede ser estéril ó perjudicial. En realidad, los españoles somos repugnantes, por naturaleza y por atavismo, á toda impregnación de cultura extraña. Los presuntos afrancesados no eran tan fieros como se nos los ha querido pintar. «En el famoso abate Marchena, con haber residido tanto tiempo en Francia, se ve el español (1) — escribe D. Juan Valera, el siempre citado con complacencia —; en Cienfuegos es postizo el sentimentalismo empalagoso á lo Rousseau, y el español está por bajo. Burgos y Reinoso son afrancesados, y no franceses.»

No somos por acá de esos descastados que, en cuanto llegan á la mayor edad, olvidan los cantos que les enseñó la nodriza cuando les mecía en sus brazos.

Et iratus mammae lallare recusas,

como se dice en la sátira de Persio Flaco. Y los olvidan, ¿por qué?; porque han aprendido cantos menos dulces, aun-

(1) Menéndez y Pelayo nos ha dicho del famoso abate Marchena que era el hombre más enamorado de lo castizo en el lenguaje. «Marchena, por una contradicción, que en su tiempo no era rara y que también observamos en Gallardo y en otros, era furibundo revolucionario en todo menos en la literatura y en el lenguaje. Su larga residencia en Francia y el hábito continuo que tenía de escribir y aun de pensar en francés pudo contagiar su estilo de bastantes galicismos, especialmente en algunas traducciones que hizo atropelladas y *pro pane lucrando*, pero luego se verificó en él una reacción violenta, hasta llegar á la manera artificial y latinizada del famoso discurso preliminar de sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*.» (*Estudios de crítica literaria*, 3.^a serie; pág. 217; *El Abate Marchena*, I. — Madrid, 1900.)

que más tentadores, por lo nuevos, que los de su tierra natal.

*
**

Conocidas mis ideas en este punto, bien podré añadir que, como libro educativo, yo no apruebo *Los Raros*. Como libro artístico, de todo en todo. Es uno de los primeros libros castellanos escritos en prosa artística, en prosa moderna...

Es uno de esos *raros* libros que se releen. «En la criba del Tiempo — ha dicho Barbey d'Aurevilly — los hombres son raros; los que pueden imponerse como tales. Sus obras también rarean... Pocas obras de las cuales hemos estado encantados en una primera lectura pueden resistir á una segunda» (1). No la segunda lectura, sino la tercera y la cuarta resisten *Los Raros*. Es un libro jugoso y ameno que se deja leer.

Es el único libro de crítica seria y sostenida que ha escrito Rubén Darío. Por *España Contemporánea*, por *Opiniones*, por *La caravana pasa*, hay desperdigada crítica impresionista, vaporosa, alada, tanto sobre poetas como sobre pintores. Pero en *Los Raros* hay crítica jugosa, honda, meditada. Lo cual demuestra que en Rubén Darío, superpuesto al nativo poeta lírico, al cantor espontáneo, hay el poeta de cultura, el hombre de gabinete y de biblioteca. Á la inspiración añade el estudio. Lo cual no es desdoro para nadie y menos para un poeta, pues por Carlos Baudelaire (el cual proclamaba por su cuenta, con paradoja demasiado osada, que «la

(1) J. Barbey d'Aurevilly: *XIX^{ème} siècle; Les Œuvres et les Hommes; 4^{ème} Partie; Les Romanciers*; I, IV, pág. 9. — Amyot, editor; París, MDCCCLXV.

inspiración es hija del trabajo cotidiano») sabemos que á poeta de tan egregia prosapia como Edgar Allan-Poe (á quien está dedicado precisamente un estudio de *Los Raros*) ocurría lo propio. «Tenía ciertamente un gran genio — nos dice el autor de *Les Fleurs du mal* en el prólogo á la traducción de *The Crow* — y más inspiración que cualquiera (*et plus d'inspiration que qui que ce soit*), si por inspiración se entiende la energía, el entusiasmo intelectual y el poder de tener despiertas sus facultades. Pero amaba también el trabajo más que ningún otro; repetía con mucho gusto, él, un original perfecto, que la originalidad es cosa de aprendizaje, lo cual no quiere decir una cosa que puede ser transmitida por la enseñanza. El azar y lo incomprensible eran sus dos grandes enemigos. ¿Se ha hecho, por una vanidad extraña y divertida, mucho menos inspirado de lo que naturalmente era? ¿Ha disminuído la facultad gratuita que había en él para ceder el mejor puesto á la voluntad?...»

No se da el mismo caso en Rubén Darío; no substituye la facultad gratuita por la facultad adquirida; pero sabe ejercerlas una y otra harmónicamente. La facultad adquirida es la que impulsa á la crítica. «La crítica — dice La Bruyère, exagerando esta idea (1) — no es muchas veces una ciencia; es un oficio, para el cual se necesita más salud que ingenio, más trabajo que capacidad, más costumbre que genio.» El atrabiliario La Bruyère ha querido aquí regatearnos á los críticos todo lo bueno que un escritor puede tener, todas las galas que le adornan: ingenio, capacidad, genio...

Siempre hubo estas opiniones contrarias á la crítica. Por eso los altísimos poetas se han desdeñado de hacerla, ó, á lo sumo, han hecho crítica verbal, ligera, de momento; crí-

(1) *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, I, pág. 29 (*Bibliothèque Nationale des meilleurs auteurs anciens et modernes*). — París, 1881.

tica de café y de tertulia, ¡que es la imperante en España aún!... ¡Horresco dicens!... La tal crítica incurre fácilmente en la parcialidad odiosa, en el desgarramiento homicida del compañero (1) sólo porque es compañero («no hay peor enemigo que el de tu oficio»); y esto puede placer (2) al paradójal D. Miguel de Unamuno, á quien le place, por confesión propia, toda truculencia y toda extravagancia; pero no place á los hombres de bien.

Contra estos Zoilos disminuídos, simiescas copias de algún Zoilo grande y sin la gracia del original, no hay otra especie de venganza que el trabajo tenaz, lento y confiado. ¡Y de cuando en cuando, para que se refocilen, leerles algún trabajo nuestro, lo mejor que encontremos á mano!... Es el procedimiento que Aristides usó con el Zoilo auténtico y primitivo. «Me han comprometido á leer mis obras á Zoilo, y lo he hecho; al pronto le han sobrecogido, y, antes de que

(1) Rubén Darío execra también esta crítica, puesto que incidentalmente, al hablar de Moreas, escribe con irónica frase dolorida: «Un mordisco al querido compañero, un arañazo al querido maestro, no hay nada mejor, principalmente cuando ello va acompañado con la salsa del ridículo. Es un don especial del lobo humano. Al lobo humano parece que el Arte le pusiese en el hígado una áspera y extraña bilis.» (*Los Raros*, pág. 94.)

(2) «... Esa misma ferocidad literaria con que los hombres de letras se desuellan y descuartizan unos á otros á mordiscos y á arañazos, tiene su acre voluptuosidad para el que es testigo de ella. Y en esa lucha es donde se templan nuestros ingenios. Muchas de las más jugosas producciones de éstos salieron de un cotarro de difamación. Y llevan, es natural, el acre sabor de su origen. Huelen á odio. Y el público, como olfatee odio, se revuelve conmovido y aplaude. Aplau- de como en la plaza cuando huele á sangre. Sangre del cuerpo ó san- gre del alma, ¡qué más da!» (*El Cristo español*, artículo publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 10 de mayo de 1909.)

haya tenido tiempo de encontrarlas malas, *las ha elogiado modestamente en mi presencia y no las ha elogiado después de- lante de nadie*; lo disculpo y no exijo más á un autor, *le com- padesco por haber escuchado lindas cosas que no ha hecho...* Véanse en este retrato y fíjense en lo subrayado por mí los Zoilos *petits* del café de Fornos y de la cervecería de Can- delas...

No se complace Rubén Darío en esta especie de crítica liliputiense y mezquina. Su crítica, sin dejar de ser crítica artística, es crítica elevada y pura. No crítica doctrinal y pedagógica, que ésta ya la aborrecen las personas cultas; pero sí crítica profunda, seria y razonada. Crítica de poeta, en fin, pues ya vamos convenciéndonos de que los mejores poetas son también los mejores críticos. Hoy día, con la adquisición de cultura, hemos llegado á saber que toda buena crítica es subjetiva; y no necesitamos adoptar un aire pedante y doctoral que nos dé investidura de dómnes. Anatolio France nos ha hecho saber que no existe crítica objetiva, como no existe arte objetivo, sino por una ilusión del que lo cultiva. Penetrados de esta verdad, hemos crea- do una nueva modalidad de crítica: ondulante sin contradic- ciones, impresionista sin banalidad, elegante sin afectación, erudita sin pedantería, elogiosa sin empalago, seria sin pe- dagogismos, amena sin frivolidad de *chroniqueur*...

Entendida así, el Arte y la Crítica no se repugnan, como antaño ocurría, en virtud de una irreductible antinomia. Un excelente crítico italiano contemporáneo, que es á la vez un poeta exquisito (aunque yo lo estimo más como crítico), ha escrito en su última obra: «Sólo allí donde quien es poeta se hace crítico, no de otro más de sí mismo, se concilian el Arte y la Crítica.» Y añade luego, explanando una idea que me es muy grata y que he repetido en varias ocasiones — á partir de mi primer obra *Los Contemporáneos* —: «La auto-

crítica tiene un valor científico y racional, escrita como si fuese la natural desconfianza de quien ha operado contra los posibles y futuros ilustradores de su obra (*la naturale diffidenza di chi ha operato contro i possibili e venturi illustratori dell' opera sua*) (1).

Lo que dice Lucini de la autocrítica (y yo lo he dicho mucho antes que él), yo lo extiendo á toda la crítica en general. Porque la verdadera crítica no es sino una *substitución*. Cuando un autor no puede ó no quiere hablar de sí mismo, ó, pudiendo y queriendo, no habla simplemente porque una secular, legendaria y consuetudinaria opinión le ha quitado el uso de la palabra, viene un crítico que habla por él. Se pone en lugar suyo y habla por su boca. Es una especie de sacerdote antiguo que habla dentro del oráculo. Los poetas son muchas veces almas mudas, almas parálíticas que han cesado de hablar porque el dios chico que llevan dentro les ha cortado la palabra... La mayoría de ellos son mudos ó tartamudos y balbuceantes al menos por exceso de inspiración (y la inspiración es emoción siempre); porque la lengua de fuego que llevan dentro les ha abrasado las entrañas y no les deja hablar...

Est Deus in nobis; agitante calescimus illo...

Otros no han hablado deliberadamente, *á sabiendas*, porque creyeron que no debían hablar, que su misión no era hablar. Aténanse al dicho de Nietzsche, tan regresivo en muchas cosas, á pesar de sus pujos de revolucionario: «El poeta no debe mirarse hacia adentro, ni menos mirar alrede-

(1) Gian Petro Lucini: *Il verso libero; Ragion Poetica e Programma; Grammatica, Ricordi e Confidense per servire alla storia delle lettere contemporanee*, libro primero, I, pág. 21; Edición de «Poesía».—Milán, MCMVIII.

dor, ni introspeccionarse, sino solamente producir...» Pues bien: ya que muchos poetas creen que esto es lo que les incumbe, producir y no hablar — ¡como si el hablar no fuese antecedente del crear; como si Dios antes de hacer la luz no hubiese hablado: *fiat lux*, dijo... *et lux facta fuit*; y la luz fué hecha después que Dios habló! —, los críticos hablamos por ellos... En el fondo, pues, aun la crítica de otros es subjetiva *por substitución*... (1).

Rubén Darío ha hecho admirablemente de sustituto al estudiar á estos poetas «raros», que no habían hablado de sí mismos. *Los Raros* es un libro de poeta hecho por un crítico. El mejor elogio que de él se puede hacer es decir que los críticos de profesión hemos espigado en él (siempre citándolo cariñosamente) anotaciones críticas y suscitaciones estéticas de importancia. Si esto no basta como loanza á los ojos de algunos incultos, inventen ellos un panegírico que les complazca más. ¡Ya que lo hicieran en la armónica, su-

(1) Los poetas se ven obligados muchas veces á hablar por fuerza, aun á despecho suyo, cansados de que los críticos se callen. Por eso, á falta de poetas que digan cosas lindas sobre sí mismos, necesitamos críticos que las susciten en los mismos poetas ó que las digan por su cuenta y riesgo. Muchas veces los poetas hablan por repercusión, porque una frase de un crítico ha levantado en ellos un vendaval interior de ideas; otras veces hablan por impulso propio, cuando los críticos son silenciosos. *Si tacet censor, poeta loquitur*, diré á manera de amable apotegma latino. — Un poeta francés, que alguna vez se ha visto precisado á oficiar de crítico, Jean Moreas, confesaba en *Les premières armes du symbolisme*: «Desde la Pléyade hasta los románticos, hasta los naturalistas, hasta los simbolistas, si los poetas, los dramaturgos y los novelistas están condenados á la estéril y peligrosa labor de los prefacios y á las otras argumentaciones, la culpa es de la miopía, de la mala fe y de los desdenes *gourmés* de la crítica oficial.»

til, ondulante y peregrina prosa que decora los libros de este excelso poeta, que sabe ser también un buen prosista...

III.—Otras obras en prosa.

«Hubo en este siglo— escribe Nietzsche (1)— cuatro hombres muy raros y *verdaderamente poetas* que han acertado con la maestría de la prosa, en esta maestría para la cual no está acondicionado este siglo, por otra parte, *á causa de su falta de poesía.*» Estos cuatro mirlos blancos que el solitario de La Engadina cita son (excepción hecha de Goethe, «á quien el siglo que le vió nacer reivindica con razón») Giacomo Leopardi, Prosper Merimée, Ralph Waldo Emerson y Walter Savage Landor, el autor de las *Imaginary Conversations*.

Note el sagaz lector cómo entre estos maestros de la prosa— aceptando la restringida selección de Nietzsche— dos de ellos son poetas. De Leopardi, como poeta, no hay que hablar, porque toda persona culta lo conoce bajo ese aspecto. Acaso pueda haber más bien alguna persona culta que le desconozca como prosista, porque no haya llegado á leer sus pensamientos y sus investigaciones eruditas. Emerson figura á los ojos del mundo europeo como prosista, ensayista genial y metafísico; pero bueno será advertir que escribió una multitud de poesías y que aún se estimaba más como poeta que como prosista, y en calidad de poeta soñaba pasar á la posteridad, según le solía decir á su hijo.

Se explica muy bien que sean los poetas quienes mejor escriben la prosa. Porque el buen manejo de la prosa equivale al conocimiento profundo de un idioma. Un idioma es un tesoro que en manos de un zote está muerto y no tiene

(1) *La Gaya Ciencia*, lib. II, 592.

valor alguno (1). Los poetas han sido siempre los que mejor utilizaron ese inapreciable tesoro. Los primeros *aedas* fueron aquellos que más destacaron entre sus semejantes por hablar su lengua á la perfección. No formularon leyes; pero crearon ritmos inconscientes sin sujeción á leyes...

El poeta de alma es el que mejor maneja la complicada máquina del idioma. Un crítico cubano, á quien todos los aficionados á las letras que hablan lengua castellana debieran conocer á fondo, el casi desconocido y genial Enrique José Varona, escribe en uno de sus primorosos ensayos: «Las combinaciones métricas usuales en cada idioma son lo que éste tiene de suyo, de inalienable, porque dependen casi exclusivamente del elemento fonético, que es el más variable y, por tanto, el más sujeto á las adaptaciones á que lo constriñen la raza y el país... Y mientras más sensible es el oído de un pueblo á la cadencia y el ritmo de la medida poética, más tenaz es en conservar las suyas» (2).

Ahora bastará sacar la consecuencia y razonar así: el poeta es *aquella parte de pueblo* más sensible al ritmo y á la medida cadenciosa que tiene todo idioma, aquel grupo selecto de hombres que mejor interpretan el elemento fonético y, por consiguiente, *musical* de cada idioma; luego el poeta es el mejor acondicionado para manejar el teclado de dicho idioma con destreza, armonía y perfección. *Ergo* todo gran poeta

(1) «¿Existe nada más complicado, más lógico, más maravilloso que un idioma? Y sin embargo, ¿de dónde surge esta cosa tan perfectamente organizada sino del alma inconsciente de las muchedumbres? Los más sabios gramáticos, los académicos más distinguidos, no hacen sino comprobar penosamente las leyes que rigen estas lenguas y serían incapaces de crearlas.» (Gustavo Le Bon: *Psicología de las multitudes*; Prefacio.)

(2) *Estudios literarios y filosóficos*; Parte 1.^a, pág. 103.

es gran conocedor del idioma en que escribe. *Perinde patet* que todo buen poeta puede y aun debe ser acabado prosista. Y que el poeta que no escriba en buena prosa no es poeta consciente y pleno, sino versificador rutinario, escolar que recita de carretilla la lección aprendida de sus maestros.

Rubén Darío no podía clasificarse en esta categoría, puesto que se caracteriza ante todo por ser una *personalidad lírica consciente*. *A fortiori*, por lo tanto, había de ser un excelente prosista. Naturalmente, hay una diferencia enorme entre ser excelente escritor, tal como puede serlo un novelista naturalista, y ser excelente escritor cuando se es además un tan prodigioso poeta como Rubén Darío. El ideal en estos casos es muy distinto, y el hito suspirado está muy distante. Un buen escritor naturalista seguirá las doctrinas de su maestro Zola, y su ensueño, como el del autor de *Nana*, será «escribir en una lengua sobria, exacta, sólida; escribir como un lógico» (1). «Se escribe bien—decía el Pontífice de Medan—cuando se expresa una idea ó una sensación con la palabra exacta. Tener la impresión fuerte de aquello de que se habla, y dar esta impresión con la mayor intensidad y la mayor simplicidad; en eso se resume todo el arte de escribir» (2). «Una lengua es una lógica; el gran estilo está compuesto de lógica y de claridad» (3). «Deseo que nuestros hijos lleguen á ese estilo científico. Sería el estilo verdaderamente fuerte de una literatura de verdad, un estilo exacto y distinto de la jerga á la moda y que revestiría una solidez una amplitud clásicas» (4).

¿Será éste el ensueño de prosa que concebirá un buen

(1) *Le Roman naturaliste*, pág. 121.

(2) *Ibidem*, pág. 375.

(3) *Le Roman expérimental*, pág. 46.

(4) *Ibidem*, pág. 94.

escritor que ha sido primero poeta, como Rubén Darío, y que no quiere ser poeta al escribir prosa? No, ciertamente; porque ante todo se ceñirá, para escribir prosa, á las reglas rígidas de la Lógica, puesto que su facultad predominante (*faculté maîtresse*) no será la razón, norma de la Lógica, sino la imaginación, que es ilógica, ondulante y aleatoria. Tampoco preferiría la solidez á la armonía, puesto que la solidez viene á ser una cualidad negativa como la exactitud, producto de muchas otras cualidades, como el color blanco es producto de la fusión de todos los demás colores. La prosa soñada por un prosista poeta será ante todo una prosa musical, alada. «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.» Así nos habla el poeta en las *Palabras liminares* de sus *Prosas profanas*. Pensará idénticamente el poeta con respecto á cada párrafo de prosa. Si cada palabra tiene un alma, en cada reunión de palabras que forme una oración, una cláusula, un párrafo, habrá una melodía ideal, como el poeta dice. ¿Cómo un poeta ha de concebir el ensueño de una lengua rígida, lógica, sólida, como la que Zola soñaba? (1).

Los poetas que siguieron á la generación naturalista y trajeron otro ensueño, muy distinto del que acariciaban los contertulios de Medan. Así pudieron cantar por boca de Emilio Verhaeren:

*Nous apportons, ivres du monde et de nous-mêmes,
des cœurs d'hommes nouveaux dans le vieil univers...*

(1) El mismo Zola, que despreciaba altamente la poesía, llegando á decir en una ocasión: «La poesía es como una orquesta. Los poetas podrán continuar cantando versos; mientras nosotros trabajaremos.»

Rubén Darío, que bebió su inspiración en los poetas nuevos de Francia, aunque llevaba dentro su rico manantial de aguas vivas, no pudo encerrarse en el circuito reducido que marcaba á la prosa Emilio Zola, cortándole así las alas y ahogando su melodía interna, dejándola reducida á una trabazón geométrica de cláusulas é incisivos, á un esquema frío y escueto, sin contenido ideal, sin alma, sin música oculta. El poeta antes optaría por dar música sin letra, puesto que un gran poeta italiano, Hugo Foscolo, ha dado la norma diciéndole: «*La favollà della parola si ridusse ad essere MUSICA SENZA PENSIERO*» (1). Novalis pensaba también que la poesía es un arte intermedio entre la plástica y la música, y se preguntaba si la medida corresponderá al estilo y el sonido al color...

Indudablemente, la virtud del poeta (y entiendo poeta en el sentido amplio de la palabra) es virtud que tiene algo de potencia mágica, virtud de exorcista, de brujo ó de buscador de la piedra filosofal. También se asemeja á la virtud del músico, que suscita de sonos inanimados melodías llenas de hechizos. Igualmente el poeta, el escritor, el artista de la palabra, con signos en sí torpes y mudos, con *gestos espectaculares*, como dicen los psicólogos modernos, con sílabas y voces gramaticales, teje y crea inenarrables poemas expresi-

(1) Contra esto puede oponerse la frase concluyente de Chamfort: «Por mucha fatiga y asiduidad que se ponga en ello, quien no tiene ideas no sabrá jamás escribir. Así como es imposible enseñar la equitación á un lisiado de las piernas...» Un poco disonante é incongruente es la comparación; pero aceptémosla en gracia á que es gráfica. Otro autor francés, Vacquerie, escribe más concisa y sentenciosamente: «El estilo no existe sin idea ni la idea existe sin estilo...» Podemos resumirlos algo metafísicamente diciendo que la forma por sí sola no es nada, pero que nada es nada sin la forma. *Forma nihil est in se; nihil autem est sine forma...*

vos de ideas y aun simbólicos, es decir, suscitadores de ensueños dormidos en el fondo de almas distintas á la suya... ¿Cómo con datos plásticos y *demonstrativos* se opera el milagro glorioso de engendrar un resultado ideal? Es porque el poeta verdaderamente consciente de su arte sabe que «el Alfabeto es un don de la Divinidad», como ha dicho Rousseau, y no dilapida este tesoro, sino que procura utilizarlo diestramente, con algo de virtualidad interior é inconsciente que él lleva dentro y que transfunde al poema, convirtiéndolo así en *un ser viviente*. Ved cómo con la palabra, que, «en cuanto categoría, es un tronco de árbol desnudo y seco», según Taine, se puede llegar al poema, al poema que es «un ser viviente» (volvamos á repetirlo), según la definición de Novalis y de Vielè-Griffin. «La poesía es lo real absoluto. La poesía *replasma ó recrea* la esencia del mundo externo en esencia sugestiva...»

Por medio de la palabra el poeta asciende al ensueño. Y por medio del ensueño, el poeta se crea otro mundo interior fuera de su mundo circundante, otra vida superior fuera de su vida ordinaria. Rodembach, el atormentado, lo cantó:

*Les rêves sont les clés pour sortir de nous-même,
pour déjà se créer une autre vie, un ciel
où l'âme n'ait plus rien retenu du réel
que les choses selon sa nuance et qu'elle aime...*

El Arte es el medio más eficaz que el hombre tiene de crear dentro de sí un vasto mundo, más rico, más variado y más bello que el mundo real. Por donde, al conjuro del Arte, se vive la verdadera vida, la única vida digna de vivirse... En contra de lo que creen los superficiales amantes de la vida vulgar, según los cuales el Arte roba tiempo á la vida real y es detestable por eso... ¡Miseros! Ignoran

que la vida creada por el Arte es la única digna de ser vivida; más aún: ignoran que, aun desde su punto de vista, nunca se saborea mejor esta vida terrena, perecedera y mortal que mediante el cultivo del Arte. Porque el Arte nos enseña á gozar plenamente de cada momento de la vida; y aquellos episodios de la existencia ordinaria que para el artista del alma, para el artista de verdad, están revestidos de un fúlgido tornasol y muestran un encanto indescriptible, son frías láminas y toscos grabados para el hombre vulgar. Por lo cual bien podemos decir, sin miedo á que nos desmientan, que, merced al Arte, el hombre descubre los encantos de la vida y aprende á conocer esta vida en toda su plenitud y en toda su belleza... (1).

*
* *

Sobre la base de la teoría formulada en el preámbulo de *Prosas profanas* (teoría de «la melodía ideal»), construyó el

(1) He leído en un autor francés contemporáneo, Gerardo de Lacaze-Doutier, unas frases semejantes á las que yo escribo en el texto y que recuerdo ahora, cuando se ha apagado el hervor de la inspiración y el ansia de decir lo que dentro de mí bullía.—(Fenómeno psicológico que se repite en mí con frecuencia y que, aunque meramente subjetivo, me complazco en revelar, porque puede dar luz á muchos ciegos que me reprochan mi manía erudita y mi obsesión de citar, porque resta brío y fuego á la expresión, que debiera ser cálida y juvenil; y no saben ellos, ¡cultados!, que la expresión cálida y juvenil subsiste á pesar de la erudición, porque ésta viene después de aquella, y las citas son en mi crítica solamente un sello puesto á mis afirmaciones particulares.)—«En el momento en que llegamos á saber que la vida no tiene otro objetivo y otra razón que la de realizar el Arte, llegamos á descubrir la vida. Cuando sentimos en nosotros esta posibilidad, somos artistas y confesamos que conocemos la vida.»

poeta su arquetipo de prosa; y aunque algún crítico descontentadizo haya dicho que tal teoría no le convence, «porque no define nada, puesto que esa melodía puede encontrarse tanto en el verso de Heine como en la prosa de Loti, y de lo impreciso de esa teoría ha resultado el ensayo, no digno de aplauso, de mezclar á la prosa el verso en combinación íntima» (1), hemos de reconocer que, si de esa teoría ha resultado la maravillosa prosa de Rubén Darío, bien puede perdonarse la imprecisión de dicha teoría. Existe ciertamente tal imprecisión, puesto que la melodía ideal alienta y palpita igualmente en el verso que en la prosa; pero ¿no podría denominarse esa imprecisión, con un poco de buena voluntad, admirable dualismo?... Téngase en cuenta además que el primer rasgo de la nueva poesía, su *tic* predominante, es precisamente la imprecisión...

*Pas de couleur, rien que la nuance...
Oh!, la nuance seule fiance
le rêve au rêve et la flûte au cor.*

¿Qué poeta nuevo no conoce los sugestivos versos de Verlaine en su *Art poétique* — menos encantador, ¡héllas!, á pesar de los siglos transcurridos, que la vieja y aromática *Ars poetica* de Horacio?

Si, pues, la imprecisión y la preferencia del *matiz* sobre el *colorido* es un distintivo primordial de la escuela simbolista (2), ¿qué de extraño que la teoría de la melodía ideal sea

(1) Justo Sierra: *Prólogo de Peregrinaciones*, pág. 6.

(2) Es curioso comparar una observación semejante de imprecisión y de dominio de la *nuance* hecha con respecto á la filosofía francesa por un severo crítico filosófico pocos años antes de iniciarse

imprecisa?... Rubén Darío, al establecer esa teoría — que, según Justo Sierra, había de desencadenar «una tempestad literaria», y que no la desencadenó por la apatía en que se consume nuestro mediocre ambiente literario, igualmente que el de Sud-América —, no hizo más que seguir las huellas de los más prestigiosos maestros de la escuela simbolista.

En efecto: si consultamos á los críticos que han registrado el movimiento simbolista, veremos que todos anotan como característica predominante de su verso y de su prosa *la imprecisión*. Uno de los más autorizados críticos franceses contemporáneos, siempre severo, aun queriendo aparecer imparcial, con las tendencias nuevas, el sesudo Jorge Pellis-

en poesía la revolución *verlainiana*. La filosofía francesa en 1879 era, según Paul Janet, *le règne des nuances*. «Il y a des notabilités brillantes, et quelques nouveaux pleins de talent; mais point de systèmes.» (*La philosophie française contemporaine*. — Paris, 1879.) ¿No era, pues, el reino ideal de los franceses pueblo alado, ligero, superficial, *neo-heleno* (en todo, sí, en todo, ¡oh Nietzsche!, hasta en la superficialidad), que todo lo fía al matiz, á *la nuance*, al toque delicado, lo mismo en arte que en filosofía? En arte, unos años más tarde, Verlaine había de exponer un credo poético en las estrofas citadas en el texto. — He aquí cómo todo se completa y cómo un estado de alma colectivo, una predisposición espiritual flotante en el ambiente, se contagia lo mismo á los juguetones y frívolos artistas que á los meditados y austeros filósofos. Paul Janet ha hecho saber á la posteridad que, hastiados los filósofos franceses de un infecundo empirismo, se refugiaron en el reino de *la nuance*, de la imprecisión, dejándose mecer por el viento del Infinito, como decía Claudio Bernard en los últimos años de su vida. Simultáneamente, los artistas decidieron abandonar los estériles campos de un realismo soez y consuetudinario y de un naturalismo grosero, para entrar en los dominios de lo nebuloso y de lo impreciso. Fenómeno de telepatía y de intercomunicación espiritual digno de registrarse.

sier (1), estudiando *la lengua literaria moderna*, nos da informes acerca de la técnica simbolista, tanto en el verso como en la prosa. «El simbolismo debía modificar necesariamente la métrica y el idioma.» De la métrica, «no digamos más que algunas palabras», añade; palabras que yo suprimo, reservándolas para ocasión más oportuna. — «En lo que atañe al idioma, es preciso insistir más. Los simbolistas alteran ante todo la Gramática racional *al expresar, en lugar de ideas precisas y seguidas, sentimientos vagos y difusos*. Subordinan ó sacrifican las reglas á la traducción de su yo. Esto es lo que hacían también los impresionistas. Pero el impresionismo era algo casi exclusivamente pintoresco; y los simbolistas, mucho menos pintores que músicos, se preocupan mucho más de los efectos rítmicos. La influencia del simbolismo sobre la Sintaxis habrá consistido en aligerarla, en darle una flexibilidad que no había tenido jamás con los parnasianos.»

Heis ahí cómo los críticos menos interesados en el predominio del simbolismo hacen justicia á los triunfos obtenidos por la escuela. Sólo los espíritus bajos ó los entendimientos obtusos pueden negar que hay en el simbolismo y en todas las subsiguientes tentativas de renovación operadas sobre el verso como sobre la prosa castellana un santo anhelo de arte nuevo y puro, un fondo de nobleza... Como no podrá menos de ser un dementado, un anafrodita ó un *snob* quien conceda valor y crea ver belleza pura en ciertas poesías laberínticas, no de Mallarmé — del execrado Mallarmé, cuyos manes han sido profanados tantas veces —, sino de otro poeta más sutil y alquitarado: René Ghil, cuyos poemas son una maraña inextricable de apóstrofes, exclama-

(1) Véanse sus *Études de littérature et de morale contemporaines*, págs. 209 y 210. — Cornely y C.^ª, editores, Paris, 1905.

ciones, adjetivos mal aplicados, verbos desligados de su régimen, oraciones sin concluir, cláusulas á medio acabar, y, en suma, un *maremagnum* de confusiones falsamente líricas, veladas por una técnica irrazonada de instrumental... (1).

(1) Reto á que se me demuestre lo contrario; y el *snob* que salga á la defensa de René Ghil, habrá de ordenarme gramaticalmente, traducirme con sentido y descifrarme las bellezas ocultas en cualquiera de estos dos trozos que van á continuación y que escojo al azar entre la colección de sus poemas: 1.º *Ouverture du «Vœu de vivre»*

*Horizontale dans la largeur large-ailant
où l'immeuble d'estuaire d'angles lent—
tonnants de houle—est dans le vol du goëland:
tonnante et qui separe en spumantes déroutés
elle à haut dominé les limites dissoutes
et vers quel angle ardu qui vainquait—s'égalant
emergente au phare de Fixités, ... qui sait
le rut inapaisé de ses vagues meurtries
haussait, ventre du vague enorme et maternel...*

Exceptuando la última estrofa, comprensible y aun bella, con su imagen magnífica y huguesca, *vientre de la ola enorme y maternal*, ¿qué ser humano dotado de entendimiento es capaz de fijar el sentido gramatical y el sentido poético de esas estrofas?...

2.º *Dire du Mieux; le Vœu de vivre, III.*

Et —

*Cri très doux, doux et plus haut et plus meurtrie
que tous les
Cris!— le Père, par son nom pert
dans les rudesses de la terre quotidienne
par son nom dit en transe quand il eut la Sienne
en amant et en maître l'a appelé!— Ah!
Car ainsi vers le soir des devoirs tout remplis
que d'une Bête, humaine de travail et sainte
de maternités! dont restent les Yeux mollis
de larmes et de Joie,
ouverts dans la déteinte
Mort;*

Claro es que á esto se me puede argüir que René Ghil es un maniático rezagado del simbolismo más delicuescente y ultrapsíquico, y que hasta en la misma redacción del *Mercur de France* se ríen de sus enormidades; que una golondrina no hace verano, y que en el simbolismo se ha operado un apaciguamiento de las primeras eferescencias, una suavización de las asperezas iniciales y una orientación hacia un arte más claro, más radiante y más humano, aun dentro de la torre de marfil ó del roquizo castillo erigido por los creadores de la escuela. ¡Se trata simplemente de levantar el puente del castillo y de abrir las ventanas de la torre!...

Si es esto lo que quiere significar, tiene mucha razón el culto crítico argentino Manuel Ugarte cuando escribe: «Vamos hacia un estado en que el escritor será el verdadero

*Là, vers le soleil tout près du solennel
Horizon qui resume — est mort le maternel
cœur!*

(Conservo la caprichosa ortografía del autor y la extraña disposición asimétrica de sus estrofas).— Ahora bien: si queréis que René Ghil os explique sus confusas poesías, leed su *Traité du Verbe* y os refocilaréis escudriñando sus intenciones. «*Je suis en droit de prononcer puisque de moi, et la théorie et la mise en œuvre, et la dénomination même d'Instrumentation verbale. Je considère donc cette expression d'art acquise à la Poésie. Hors et loin du Parnasse, pour l'avenir.*» En otro pasaje corrobora su inconcreta y borrosa idea: «*La forme instrumentale implique nécessairement l'unité symphonique d'une œuvre, de Livres—un, d'une œuvre—une... Et si mince le résultat, que malgré tout, l'on dirait qu'on en convient à part soi: d'aucuns n'auraient-ils pas tendance maintenant à saluer la Nature, — de là, la Vie; comme pour mon début encore, fut mon appel Qui sait, ils me feront peut être le plaisir de saluer aussi la Science, comme bases à la vraie Poésie de la Vie!...*» De todo esto sólo se saca en limpio que la Ciencia puede servir de base á la Poesía de la vida.

conductor de las colectividades. La verdad es belleza en acción, y debemos derramar belleza sobre la vida. Somos las partículas más vibrantes de nuestra época, y tenemos que expresar y traducir en sueño sus verdaderas inquietudes. Queremos bajar por la sinceridad hasta las raíces del alma, para descubrir nuevos manantiales de alucinación y de encanto. Por eso hacemos lo posible para no sacrificar el fondo á la forma ni ésta á aquél. La divisa no puede ser más clara: ofrecer el mejor vino en el vaso más impecable.» Anteriormente había dicho, refiriéndose al modernismo: «Fué la resultante de la mentalidad de una generación que podemos situar entre 1880 y 1890, y nos reveló algunas modalidades desconocidas. Todos los jóvenes le debemos algo. Pero ese movimiento pasó, como pasó el estado de desorientación moral que le dió atmósfera. Encarando el porvenir, me parece que lo menos que se le puede pedir al *modernismo* es que sea *moderno* y que traduzca las inclinaciones que sacuden el corazón de sus contemporáneos. La especie ha tomado posesión de sus músculos y está haciendo un esfuerzo prodigioso para destruir lo feo y lo malo (que son rezagos de barbarie) bajo todas sus formas (enfermedad, odio, ignorancia, vicio, injusticia, etc.), y realizar al fin sus luminosos destinos. De suerte, que á una época de depuración y de razonamiento tiene que corresponder una literatura severa, universal y humana» (1).

* * *

(1) *Las nuevas tendencias literarias*, págs. 49 y 50.—F. Sempere y Compañía, editores; Valencia.—Cf. otros trabajos del mismo autor, verbigracia, *Prólogo de Trompetas de órgano*, de Salvador Rueda, y *La joven literatura hispano-americana*; Prólogo.—Armand Collin y Compañía; París, 1907.

En la prosa, Rubén Darío no ha ido evolucionando y ascendiendo, como en el verso. Sencillamente porque la prosa tenía desde un principio la misma densidad, la misma seguridad y al par la misma ondulancia que hoy tiene. Su primer libro de prosa, entremezclada con verso, *Azul*, marca una época de renovación en la yerta y amojamada prosa castellana que se estilaba por Sud-América (1). *Los Raros* descubrieron al sugestivo prosista que todavía hoy campea en *Parisiana*. Prosa que irritó, como es usanza, á los críticos de pacotilla; á los que, escudados en un casticismo rutinario que ni siquiera razonan, confirman la exactitud de la observación de La Rochefoucauld: «Los espíritus mediocres condenan de ordinario todo lo que sobrepuja á sus alcances...» (2).

Es curioso observar que todas las obras en prosa de Rubén Darío subsiguientes á *Los Raros* han sido compuestas recopilando artículos publicados primeramente en *La Nación*, de Buenos Aires; por lo tanto, artículos de periódico. Bien sabe Dios, no obstante, que apenas un solo trabajo en prosa de Rubén Darío se resiente de la precipitación anti-artística y del esfuerzo impotente del foliculario. El sagaz Remy de Gourmont lo comprendió así cuando dijo, refiriéndose á *España Contemporánea*: «*Ce n'est pas du journalisme...*»

En efecto; nada de esto es periodismo. No es periodismo,

(1) Al hablar de *Azul* en capítulo especial, tendré ocasión de insistir acerca de esto.

(2) Bastaríale para consolarse á Rubén Darío de las arremetidas intempestivas de ciertos criticastros — si no tuviese dentro de sí el suficiente contento, basado sobre la seguridad del esfuerzo intelectual — recordar palabras que mentalidades tan poderosas como la de Emilio Castelar habían prodigado á su talento. «Mi cariño, mi admiración, mi lectura constante, usted la tiene», le escribía el eminente orador en carta particular.

¿cómo ha de serlo?, *Los Raros* (que fué un libro escrito con reposo y serenidad); no es periodismo *Peregrinaciones*, que ya fué escrito para *La Nación* en crónicas diversas (1); ¿cómo ha de ser *periodismo puro* obra donde hay tales bellezas, aun en medio de algún descuido? Ni siquiera es periodismo *España Contemporánea*, aunque haya en este libro más labor de *reportaje*, de mera información (2). Pero el poeta

(1) «¿Quién no cae en la tonta tentación de escribir sus impresiones de viaje en general y de viaje á Italia en particular? Rubén Darío se ha visto forzado á hacerlo así; á eso vino, enviado por un periódico de Buenos Aires; ¡hay periódicos inteligentes en este mundo, digo, en el otro mundo! Y forzado es la palabra; ¡cuánto se conoce en los comienzos de algunos de sus trabajos el esfuerzo atormentador del poeta por exteriorizar su impresión en lenguaje de viajero, por precisarla cuando es imprecisa, por recortarla cuando es vaga, por darle forma cuando no tiene contornos, por reducir á unas gotas de agua clara que ha de beber cualquiera el celaje sutil que *flâne* por nuestro cielo!» (Justo Sierra: *Prólogo*, pág. 11.)

(2) *España Contemporánea* está escrita en 1901 y publicada por Garnier Hermanos, editores, París. Por esta vez los Sres. Garnier han hecho una excepción con la obra de Rubén Darío, fechándola al pie de la portada. La costumbre de no poner fechas á las obras es nociva y molesta en extremo para el crítico escrupuloso y preocupado de ser exacto, porque le hace barajar nombres y obras sin ton ni son, cometer garrafales anacronismos y correr un ridículo inevitable. No advierten los señores editores cuánto daño nos hacen con esa supresión de fechas, pues en cuanto las obras envejecen un poco, ya no sabe uno á qué atenerse, ni cuál fué la primera ni la última obra de un autor. Así, por ejemplo, ocurre con otra obra de Rubén Darío publicada por los mismos editores, *La caravana pasa*. (*Peregrinaciones* está fechada en el año de 1901 también y publicada por la Viuda de Ch. Bouret, editora en París y México.) Hay que atenerse al orden establecido en el registro de obras del autor contenido en su último libro publicado (*Parisiana*), el cual tampoco lleva fecha, según la

de la altura de Rubén Darío no descende á ser repórter, perdiendo su pristino linaje de poeta. Un rey no puede disfrazarse de mendigo, sin que trasluzca la púrpura regia bajo el disfraz... No es tampoco periodismo *La caravana pasa*, donde se acumulan impresiones diversas de poeta, de crítico y de informador. Menos aun será periodismo *Tierras solares*, donde el poeta obtiene la más alta depuración de la prosa y la seguridad absoluta de su estilo. Y ni siquiera es periodismo *Opiniones*, compuesto con artículos y retazos de menor transcendencia; ni *Parisiana*, impresiones sueltas de la vida parisien *au jour le jour*...

Cada libro de estos bastaría como revelación primigenia de un autor novato para ganar un puesto en la república de las letras. Todos juntos forman una guirnalda en torno de la personalidad de Rubén Darío, el cual no por eso descansa durmiéndose sobre sus laureles (1).

Por separado vamos á decir de ellos brevemente. *Los Raros* (libro del que ya hablamos aisladamente) fueron la revelación de un temperamento artístico formidable. Aturdi-

detestable costumbre de D. Fernando Fe. (Bien me duele tener que reprochar algo á editores tan abnegados y generosos para los literatos como los que cito; pero la verdad es ante todo y yo he de exteriorizar mi protesta. Sé que ellos invocan razones mercantiles en su favor y hablan del rápido envejecimiento de los libros fechados; pero á los críticos nos joroban con estos procedimientos.)— Siguiendo esa indicación, los libros de prosa de Rubén Darío han sido publicados por este orden: *Los Raros*, Buenos Aires, 1893, y Barcelona, 1905; *España Contemporánea*, París, 1901; *Peregrinaciones*, París, 1901; *La caravana pasa*, París, sin fecha; *Tierras solares*, Madrid, 1904; *Opiniones*, Madrid, sin fecha; *Parisiana*, Madrid, sin fecha.

(1) Acaso cuando este prólogo y este libro salgan á luz haya aparecido ya otra nueva obra de Rubén Darío, mixta de prosa y verso: *El viaje á Nicaragua*, en la Biblioteca «Ateneo».

dos por la sorpresa, los artistas de su tiempo quedaron convictos de insignificancia. Cuando una gran obra aparece, el autor tiene la virtud de exasperar á la mitad de sus contemporáneos para deleitar á la otra mitad. La otra mitad se venga prodigando los dicitos y los apodos al autor, tomando al pie de la letra el dicho de Emerson: que ningún orador puede compararse al que sabe poner buenos apodos. Lo extraño es que el *ensayista* observase el hecho en Norte-América; en los países tropicales y meridionales, donde el sol inflama la sangre, es donde más resplandece esta manía de poner apodos.

Los Raros acusaban una cultura vasta y europea, á más de un estilo artístico, sin rayar en el preciosismo. El crítico cede su puesto al poeta y no se desdena de alternar con él en varios pasajes de la obra. Á momentos creemos escuchar al vate inspirado de *Azul*. Y en realidad, ¡qué línea divisoria más tenue la señalada entre el poeta de *Azul* y el prosista de *Los Raros*!... ¿No rememoráis las más espiritualistas y trémulas estrofas de *Prosas profanas* ante esta página bellísima de *Los Raros*? «¿Por qué vino tu imagen á mi memoria, Stella, Alma, dulce reina mía, tan presto ida para siempre, el día en que, después de recorrer el hirviente Broadway, me puse á leer los versos de Poe, cuyo nombre de Edgard, armonioso y legendario, encierra tan vaga y triste poesía, y he visto desfilan la procesión de sus castas enamoradas á través del polvo de plata de un místico ensueño? Es porque tú eres hermana de las liliales vírgenes cantadas en brumosa lengua inglesa por el soñador infeliz, príncipe de los poetas malditos. Tú como ellas eres llama del infinito amor. Frente al balcón, vestido de rosas blancas, por donde en el Paraíso asoma tu faz de generosos y profundos ojos, pasan tus hermanas y te saludan con una sonrisa, en la maravilla de tu virtud, ¡oh mi ángel consolador!, ¡oh mi esposa! La primera

que pasa es Irene, la dama brillante de palidez extraña; la segunda es Eulalia, la dulce Eulalia de cabellos de oro y ojos de violeta, que dirige al cielo su mirada; la tercera es Leonora, llamada así por los ángeles, joven y radiosa en el Edén distante; la otra es Frances, la amada que calma las penas con su recuerdo; la otra es Ulalume, cuya sombra yerra en la nebulosa región Weir, cerca del sombrío lago de Auber; la otra Helén, la que fué vista por la primera vez á la luz de perla de la luna; la otra Annie, la de los ósculos y las caricias y oraciones por el adorado; la otra Annabel Lee, que amó con un amor envidia de los serafines del cielo; la otra Isabel, la de los amantes coloquios en la claridad lunar; Ligeia, en fin, meditabunda, envuelta en un velo de extraterrestre esplendor... Ellas son cándido coro de ideales oceánidas, quienes consuelan y enjugan la frente del lírico Prometeo amarrado á la montaña yankee, cuyo cuervo, más cruel aún que el buitre esquiliano, sentado sobre el busto de Palas, tortura el corazón del desdichado, apuñalándole con la monótona palabra de la desesperanza. Así tú para mí. En medio de los martirios de la vida, me refrescas y alientas con el aire de tus alas, porque si partiste en tu forma humana al viaje sin retorno, siento la venida de tu ser inmortal cuando las fuerzas me faltan ó cuando el dolor tiende hacia mí el negro arco. Entonces, Alma, Stella, oigo sonar cerca de mí el oro invisible de tu escudo angélico. Tu nombre luminoso y simbólico surge en el ciclo de mis noches como un incomparable guía, y por tu claridad inefable llevo el incienso y la mirra á la cuna de la eterna Esperanza.» (1).

Comparad este trozo de prosa exquisita con una bella

(1) *Los Raros*, págs. 17 y 18.