

poesía de *Prosas profanas*, titulada *El poeta pregunta por Stella*. No hay aquí más ritmo, aunque haya rima; sin este aditamento casi fútil, que añade sonoridad pero no intensidad á la expresión, ésta tiene la misma armonía en prosa como en verso...

Nada hay comparable á un poeta metido á prosista, cuando sabe conservarse poeta. Así como nada hay más doloroso que contemplar á un gran poeta que escribe prosa rampón y pedestre. (El caso de Zorrilla, verbigracia, en sus *Memorias del tiempo viejo*.) Para ser completo, el poeta necesita escribir buena prosa y enseñarla á sus contemporáneos. Que se cumpla siempre la observación de Voltaire. «*Il y a grande apparence*—escribía el Patriarca de Ferney—*que, sans Pierre Corneille, le génie de nos prosateurs ne serait pas développé.*» ¡Ojalá pudiera decirse otro tanto de todos los poetas! Por lo menos, puede decirse, sin faltar á la justicia, del poeta de quien ahora tratamos.

La prosa de Rubén Darío marcó el momento del *viraje* de la prosa sudamericana hacia una nueva expresión. Díaz Rodríguez, Díaz Romero, Lugones, etc.— toda la falange de «modernistas», como se les llamó entonces—, vinieron á beber su prosa limpia y esmaltada en la Hipocrene de *Azul* y de *Los Raros*. La historia literaria de Sud-América ha de marcar la época en que Rubén Darío publicó sus primeras obras en prosa como período de desviación, de introducción en nuevos cauces, de orientación hacia nuevos rumbos para la prosa castellana. Cesó el peso gravoso de la influencia castellana, y vino á suplantarla la influencia francesa. Se desdénó el localismo y el color regional. Se abandonaron los giros castizos y las voces anticuadas; se relegó al olvido el lenguaje engolado y académico que allá por los trópicos é intertrópicos solían cultivar los correspondientes de la Española; ¡aquellos correspondientes de la Española que eran

también, uno por uno, *le monsieur qui ne comprend pas*, según Rubén Darío!...

No aplaudo yo incondicionalmente todo el sentido de la renovación; pero tampoco la censuro á tontas y á locas, como acá han hecho muchos. ¡Vicio tradicional es entre españoles hablar de las cosas antes de enterarse de ellas! Tal sucedió una vez más cuando empezaron á sonar voces de modernismo y modernistas. Los más hablaban *al sabor de la boca*, como dice el vulgo gráficamente, y sin haber estudiado previamente. ¡Defecto de los exaltados cerebros meridionales, que se impresionan fácilmente, pero no tienen calma para reflexionar y meditar; y defecto no menos censurable por ser climatológico ó temperamental!...

*
*
*

En la época en que la hidra modernista asomó su faz *poli-cefílica* por las repúblicas de Sud-América, comenzaban estos países á vivir en plena fiebre de negocios. Nicaragua, donde Rubén Darío hizo primeros tanteos, era un país menudo y apacible. Pero Santiago de Chile, donde Darío escribió *Abrojos* y comenzó á figurar en los cenáculos literarios y pandillas de *snobs*, era por el año 1890 una gran ciudad, rica y europea, fabril é industrial (1), mas donde el cultivo del

(1) Un escritor de linaje, y aun creo que de nacimiento francés, Vicuña Subercasseux, que escribe en castellano, ha dicho de Chile que «es en América un país aparte. Por eso, mientras lo habité, sentí nacer en mí un diletantismo agudo, un deseo de estudiar las causas históricas y geográficas que originaron un verdadero país en medio de esos grandes, inconexos y palpitantes trozos de emigración europea que se abaten sangrientamente sobre la ruina de los imperios indígenas y sobre la riqueza de un mundo virgen». (Véanse sus *Cartas sobre Chile*.)

Arte no vedaba el auge pecuniario. ¿Y Buenos Aires? Cuando Rubén Darío fué á residir en esa ciudad, que fué para él segunda patria, y aun patria espiritual legítima, donde su nombre comenzó á sonar en el mercado literario y á divulgarse por medio de los grandes periódicos y revistas de la Argentina, Buenos Aires era ya sin duda poco menos de lo que hoy es: la segunda ciudad de la raza latina, la ciudad superior por actividad de vida moderna, por riqueza general y por desarrollo de la industria y del comercio, si no por los recuerdos históricos y arqueológicos, á Roma y á Madrid. Buenos Aires ya era, en fin, Cosmópolis, como la ha llamado el mismo poeta. Y, sin embargo, las artes florecían y distintos cenáculos abigarrados se disputaban la primogenitura en cuanto al recién nacido *modernismo*. En medio de la fiebre de cotizaciones de Bolsa y de monopolio de los mercados, aun quedaban tiempo suficiente y personas dispuestas á cultivar el Arte, aun como miniaturistas y detallistas. Para que se desmintiera alguna vez el apotegma que han formulado muchos ilusos reñidos con las claras realidades de la vida, á saber: que el apogeo de la industria y el incremento de la riqueza implican la ruina del Arte ó, por lo menos, una situación embarazosa y desdichada para él. ¡Falso de toda falsedad!, hubieran podido rugir los artistas bonaerenses de 1895, verbigracia (entre los cuales contábase entonces Rubén Darío). ¿Por qué no sentir el placer de contradecir á Stendhal, que había escrito en uno de sus ensayos italianos (*Rome, Naples et Florence*) con suficiencia doctoral: «En los países en los cuales la vida activa es demasiado preponderante, las bellas artes viven oprimidas y sofocadas?»

*
**

«Por nuevo en arte — escribía Foscolo en sus *Prose letterarie* — entendamos el *ripensare* originalmente; un escritor,

che abbia rischiarato col proprio insegno e riscaldato col proprio cuore le idee, dará siempre un giro diverso á las más trilladas sentencias... Porque el Arte no consiste en representar cosas nuevas, sino más bien en representar la novedad. Así al Arte ordenó la Naturaleza, la universal Naturaleza, que, representando perpetuamente los mismos entes, los haga admirables por la mínima é infinita variedad que les acompaña.»

Habréis notado qué significativo papel juega en este párrafo todo la partícula iterativa *re* (en italiano *ri*, en ciertos casos); y como aun las sílabas pueden ser signos de las ideas, como en el caso de los sufijos, ved qué clara y palpablemente se demuestra que el Arte, para ser original, no necesita más que *renovarse*. Ó renovarse ó morir, como ha dicho el gran *fumista* de los Abruzzos. Es decir, que la originalidad en el Arte sólo puede anhelarse á título de *restauración* ó *renovación* de algo, no como creación. Los mismos simbolistas y decadentes, que parecían romper toda la tabla de valores vigente hasta su día, ¿creaban, en rigor, algo nuevo? Sus más significados jefes rehusaron tan señalado honor. Creaban una decoración nueva, pero el fondo era el mismo. Insuflaban un nuevo aliento al órgano magnífico, pero el fondo ya existía. Variaban las cadencias del himno, pero el himno era inmortal. Ha nacido con el mundo y morirá con él.

El simbolismo aportaba nuevas modalidades al Arte; pero el Arte es eterno y existe *ab initio, antequam mundus esset*, como el mismo Dios. Aun el mismo Arte como arte simbólico, aun el mismo simbolismo propiamente tal, no es creación de unos cuantos artistas bohemios que allá por los años de 1880 se disgregaron de la escuela parnasiana. Uno de los más refinados simbolistas, de los que han llevado á la exagerada tortura el cuidado del estilo, Saint-Pol Roux, llamado

por sus cofrades *El Magnífico*, protestaba contra esa *actualización* del simbolismo, que era para él una disminución, un encogimiento, un *rétrécissement*. No quería que se restringiese la denominación de arte simbolista á un arte determinado, local, particularista y delimitado por ciertos períodos de tiempo; no quería que fuese escuela simbolista solamente la escuela originada por la secesión del Parnaso. Así lo comunicaba muy expresivamente en la contestación á la *enquête* suscitada por Julio Huret. «El simbolismo de hoy asfixia el Arte en el estrecho cerco rígido del sistema y lo restringe en el seminario episcopal del dogma... Sepamos ser simbólicos como el Dante... Amo bastante el simbolismo rico y sobrio de Mæterlinck, de Regnier, de Vielè-Griffin... Mas instituir por esto un código del simbolismo, una *escuelita* donde los alumnos se complacen en plasmar simbolitos (*petits symboles*), como estatuitas de yeso, es fundar un instituto para inválidos, *una Suiza de la Poesía*.»

**

Aparte de *Los Raros*, las obras en prosa de Rubén Darío son las que ya hemos indicado: *España Contemporánea*, *Peregrinaciones*, *La caravana pasa*, *Tierras solares*, *Opiniones y Parisiana*. Podría decirse de ellas lo que se dice en el verso de *La Eneida*: «*Ab uno disce omnes...*» Todas tienen igual belleza rítmica. Rubén Darío ha resuelto el problema de escribir correspondencias para periódicos en un estilo pulido y harmónico. No hay en sus artículos un solo *coup d'essai* frustrado; todo lo que ha querido hacer con la prosa castellana lo ha hecho siempre. En su tiempo se encontró con una prosa rígida y fósil; la ductilizó y aligeró; le dió alas. Se escribía en períodos amazotados y torpes; él otórgó ligereza y gracia á los párrafos.

No puede realizarse esta labor sin un dominio absoluto del lenguaje; y este dominio del lenguaje implica la adquisición tenaz de cultura. Se puede ser un inspirado poeta sin estar al corriente de las ideas del siglo; se pueden producir bellos himnos, armoniosas odas, sentimentales elegías y delicados epigramas sin saber gran cosa de ninguna disciplina científica; pero no se puede llegar á transformar un lenguaje y á crearse un estilo nuevo sin estar ayudado por una intensa cultura bien absorbida. Para ser poeta lírico no es necesario ser hombre muy leído (1), aunque ello no estorbe; pero ser buen prosista sin ser muy culto y aun muy libresco, es un sueño insensato.

Que un poeta lírico sea libresco, puede parecer hasta desdoro á ciertos empecinados en rancias fórmulas (2); pero que

(1) Ernesto Renán, que tanto había leído, solía decir que la Universidad no era capaz de producir un poeta como Lamartine. Lo cual viene á ser en puridad la misma idea expresada por nuestro antiguo adagio latino: *Quod natura non dat, Salmantica non præstat*. — El aludido Lamartine escribía en una ocasión á su amigo Aymon de Virieu, como si glosase el dicho de Renán: «*Il faut sortir de nos rhétoriques pour voir le vrai en poésie*.» (*Correspondance*, t. III, pág. 334). Sainte-Beuve definía también á Lamartine como hombre inculto en una estrofa que se ha hecho célebre:

Lamartine ignorant qui ne sait que son âme...

(2) No obstante, á ciertos líricos se les ha acusado de *librescos* con fundamento. Á la vista está el caso de D'Annunzio, de quien dice Marinetti en una reciente diatriba llena de bilis, pero con un fondo de verdad (libelo traducido al francés con este título original y rebuscado como todos los títulos franceses: *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*): «La obra de D'Annunzio es esencialmente libresca porque deriva de las literaturas. No creáis que yo quiero con eso disminuir su grandeza. Hay artistas que viven una vida muy poderosa de acción

un prosista sea inculto es verdaderamente imperdonable. El verso, cuando brota de un poeta inspirado, *divinè inspiratus*, es espontáneo y fresco como agua corriente. La prosa requiere tenacidad laboriosa, alimentada por un gran amor al estudio y una incansable ansiedad de conocimientos. No es que todo prosista necesite ser un sabihondo pedante, un Pico de la Mirandola banal, que diserte *de omni re scibili... et quibusdam aliis*. Se necesita haber sido, por lo menos, un alumno aplicado de la clase de Retórica; haber mostrado *ex teneri ungue* afición á las bellas letras; haber sido en cierto modo un precoz, por aquello del adagio italiano: *Il buon di si conosce da mattina* (1).

(aun con toda la apariencia de la calma y de la monotonía), la notan en el curso de su días y crean una literatura: tales son Juan Jacobo, Stendhal, Ibsen. Otros, por el contrario, viven en los libros de los grandes escritores y sacan de ahí una literatura heroica y una vida literaria.»

(1) En cuanto á precocidad, yo no sospechaba que Rubén Darío había sido un precoz. Pues bien: una vez más se ha visto desmentido el apotegma de Lombroso: «El genio no es precoz.» En su último viaje á Nicaragua, Rubén Darío fué familiarmente agasajado en la ciudad de León por su insigne compatriota y compañero de infancia el Dr. Luis H. Debayle, de origen francés. En el banquete íntimo que ofreció al poeta, á los brindis, el anfitrión pronunció un discurso, en el cual se decía entre otras cosas (más tarde impresas en un folleto especial): «No puedo menos que recordar, aun á riesgo de traspasar los límites de la etiqueta, épocas y escenas que, fijas con fotográfica exactitud, están en mi memoria. Tus comienzos, tus amores, tus timideces, tu natural retraimiento, interpretado erróneamente por intelectos mediocres; tu carácter y originalidad personal, cuyo sello he visto estampado en tus obras, en las etapas de la vida literaria y en tus mismas innovaciones y conquistas. Bien presente tengo tu disposición especial para el Dibujo, probada en el admirable retrato de Mr. Sivan,

En cambio, el poeta puede ser un hombre frívolo y superficial, un hombre para quien el único libro á leer y la única biblioteca á consultar sea el trato de gentes y el conocimiento de la sociedad. En esto, como en muchas otras cosas, el poeta se asemeja á la mujer, de la cual dice el aforismo francés: *Le monde est le livre des femmes*. Les basta con

que valió al improvisado artista la honra de colocar su obra en el salón de nuestro Club. Y la sutil fineza de tu oído, el don musical que revelaste en los rudimentarios teclados del acordeón y del armonium, y que más tarde te hizo gustar música wagneriana, siendo á mi entender esta facultad admirable de tu artística personalidad la clave, en parte, de la delicadeza de tu ritmo y de la obra de innovación sintetizada en tu singular teoría de la MELODÍA IDEAL. Un hecho, entre otros, que pinta á lo vivo lo admirable de la espontaneidad de tu estro. Salíamos — adolescentes aún — de recibir la clase de Lógica que, según Balmes, nos daba el bondadoso maestro Ibarra. Debías tú pronunciar una composición en la inauguración del Ateneo de Contreras y de Ayón. Atraídos por nuestra mutua y común simpatía, nos dirigimos á Guadalupe á la escuela primaria, regentada por un joven profesor, tan modesto como laborioso, todo inteligencia y bondad, que más tarde fué el inolvidable director de tu inolvidable *Ensayo*, y cuyos méritos indiscutibles tenían que relucir algún día como reluce el oro. «Yo quiero — me dijiste — que la Alsacia y la Lorena figuren en mis versos. Tú, como francés, explícame la historia de esas provincias.» Y luego que me oíste, cruzando una pierna sobre la otra, con aquel gesto casi infantil que te era peculiar, escribiste sobre la rodilla, sin detenerte un instante, una estrofa, que concluyó así:

Son la Alsacia y la Lorena
que lamentanse apenadas,
porque ovejas descarriadas
fueron víctimas de un robo,
y ahora les hunde el lobo
sus garras envenenadas.»

(Discurso del Dr. D. Luis H. Debayle. — Poesía de D. Rubén Darío; *Crónica*. — León, 1908.)

estudiar el mundo; y aunque de él pueden desprender altas lecciones de filosofía moral, ya sabemos bien que no desarrollan en él gran profundidad de conocimientos. «Es menester que el hombre de mundo se cree un arte: el arte de hablar sin decir nada...; le es permitido tener delicadeza, jamás profundidad. Un fondo de ideas muy pequeño le basta para tener éxito en el mundo... Los hombres de genio rara vez han obtenido triunfos en la conversación antes de ser anunciados; no hacen efecto si no van precedidos de su reputación. Esto es lógico en el fondo; su conversación sería un alimento demasiado fuerte, si fuera cotidiana» (1).

Por eso un poeta puede ser más ingenuo, más espiritual, más mundano, más superficial y más virgen de cultura. En cambio el prosista ha de ser más laborioso, más hombre de su gabinete, más literato, más metido en su caparazón. El tipo ideal del prosista han de ser los hermanos Goncourt, que no salían de casa por pulir sus párrafos y pasaban meses enteros sin ver á nadie. Sobre todo para hacer una obra sólida y renovadora hoy día, cuando todo está hecho, hay que despeñarse y romperse mucho los cascos. La labor del prosista es labor ruda y perseverante. Por algo Emilio Zola escribió en su despacho el lema latino: *Nulla dies sine linea*. Más aún debe trabajar quien, como Rubén Darío, desde su primera juventud; se propuso renovar la literatura castellana, tomando como divisa este aforismo: «El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y juntos perpetúan la anquilosis, la inmovilidad.»

*
* *

(1) Véase al olvidado y sagaz autor francés Senac de Meilhan: *Considérations sur l'Esprit et les Mœurs*, escogidas y acompañadas de una Noticia y de un Comentario por Fernando Caussy. — Sansot, editor, París, 1905.

Fiel á este lema, Rubén Darío rompió con las reglas consagradas, con la prosa oficial establecida por los académicos de la Lengua. Quiso destrozarse los *clisés* verbales que correspondieran á los conceptos nuevos. Por este prurito de substituir la prosa secular por su prosa matizada, le han vapuleado muchos críticos zonzos. Los tales no sabían que sin las reglas se han desarrollado casi todos los grandes talentos. «La principal regla — ha dicho el clasicote Racine en el Prefacio de *Berenice* — es agrandar y conmovier; todas las demás no han sido hechas más que para llegar á la primera.» Bien vieja es ya la sentencia de un crítico, á quien no se acusará de modernista y revolucionario, el Rvdo. P. Feijóo, que escribía en sus *Reflexiones sobre la Historia*: «Tal vez es más perfección apartarse de las reglas, porque se sigue rumbo superior á los preceptos ordinarios» (1).

(1) «Puede asegurarse — añade en otra obra suya — que no llegan á una razonable medianía todos aquellos ingenios que se atan escrupulosamente á reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres ni podrán dar jamás tantos preceptos que el cúmulo de ellos sea comprensivo de cuanto bueno cabe en el Arte. La razón es manifiesta, porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden, ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos. Quien no alcanza esto poco alcanza. Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente á las reglas, como no pretendiesen sujetar á los demás al mismo yugo. Ellos tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento les obliga á esa servidumbre. Es menester numen, fantasía, elevación, para asegurarse el acierto saliendo del camino trillado. Los hombres de corto ingenio son como los niños de la escuela, que si se arrojan á escribir sin pauta, en borrones y garabatos desperdician la tinta. Al contrario, los de espíritu sublime logran los más fáciles rasgos cuando generosamente se desprenden de los comunes documentos. Así, es bien que cada uno se estreche ó se alargue hasta aquel término que señaló el Autor de la

Así la prosa de Rubén Darío, libre, con alas, pudo volar, y ya no se pudo decir solamente del verso lo de Víctor Hugo:

Le vers s'envole au ciel tout naturellement...

Ante todo se hizo ágil; después armoniosa; finalmente mórbida y acariciante, realizando el perfecto ideal señalado por Sully-Prudomme á toda obra de arte (1). «*C'est une nécessité pour l'œuvre d'art de caresser les sens.*» Para acariciar los sentidos parece destinada la prosa de Rubén Darío, grande entre los grandes cultivadores de la prosa castellana, hasta el punto de que su soberana personalidad de poeta no ha anulado su soberana personalidad de prosista armonioso (2).

En su afán de renovar la prosa castellana, no podremos negar que Rubén Darío ha caído en el abuso y ha llegado á

Naturaleza, sin constituer la facultad propia por norma de las ajenas. Quédese en la falda quien no tiene fuerza para arribar á la cumbre; mas no pretenda hacer magisterio lo que es torpeza, ni acuse como ignorancia del Arte lo que es valentía del Numen.» (*Cartas eruditas*, tomo I, carta XXXIII.)

(1) *De l'expression dans les beaux-arts*, pág. 167.

(2) Así le llama un reciente historiador francés de la literatura española, el más documentado de los hispanófilos, Ernesto Merimée, que brilla tanto en la erudición medioeval, dándonos á conocer la riqueza de nuestros primitivos y de nuestros clásicos, como en la información contemporánea. Al hablar de Rubén Darío, el culto hispanista escribe: «El americano Rubén Darío, imaginación vigorosa y delicada sensibilidad, cincelador de ritmos y de rimas, prosista armonioso... Aunque americano, debe citarse aquí á causa de su influencia considerable sobre la joven escuela.» (*Précis d'histoire de la littérature espagnole*, 6.^a época, cap. I, § 7, pág. 459. — Garnier Frères, libraires-éditeurs; París, 1908.)

afear sus obras con galicismos demasiado visibles, que sólo tendrían disculpa si fuesen humorísticamente engarzados en la frase española, á modo de chunga de los puristas intrasigentes. Supongamos que son galicismos *voulus* y no reprochemos demasiado amargamente al poeta. Véanse ejemplos: «En el mes que siguió á la puesta en venta...» (1). «No se sabría ignorar...» (2). «Para resultar en suma de cuentas» (3). «El romanticismo tuvo, sin duda alguna, gran parte en el arrebató de aquel brillante espíritu» (4). Algunas de estas frases parecen literalmente traducidas del francés por un mal traductor de la Casa Maucci. En cambio, leeréis algunos deliberados galicismos que resaltan por el color y la energía que dan á la frase. Tal este tremendo galicismo adverbial: «Desde los tiempos terribles en que cayó, *rojamente*, el pobre y grande conservador D. Antonio Cánovas» (5).

De todos estos pecadillos se redime con una de aquellas páginas esplendorosas que tanto abundan en sus libros de prosa. Especialmente en *Tierras solares* y en *Peregrinaciones*, porque en *Opiniones*, *La caravana pasa*, *España Contemporánea* y *Parisiense*, se concede más espacio á la información, aunque no dejen de resaltar entre las notas de periodista magníficos párrafos de poeta... Espigar en estas obras páginas de evocación lírica, de ironía terrible ó de sutileza crítica, sería alargar desmesuradamente este estudio, y sería duplicar *la selección* de las obras de Rubén Darío que á continuación de este prólogo podéis leer. El lector que tenga cultura, buen gusto y sentido bien afinado de los en-

(1) *La caravana pasa*, libro III, I, pág. 148.

(2) *Ibidem*, II, pág. 155.

(3) *Peregrinaciones*, pág. 101.

(4) *España Contemporánea*, pág. 275.

(5) *Tierras solares*, pág. 13.

cantos de la prosa castellana, podrá admirar en estas *Obras escogidas* los interesantes aspectos que ofrece la personalidad de Rubén Darío; y después de leerle le admirará forzosamente, no sólo como poeta, sino como prosista. Invitémosle, pues, con la antigua enseña: *Tolle et lege*.

IV. — *Azul*.

Evoquemos una estrofa de este formidable Hugo, á quien Rubén Darío llama con linda frase

emperador de la barba florida;

frase que el autor de *L'Homme qui rit* trajo de los cíclicos y grandiosos cantos de gesta (1) para aplicarla á Carlomagno en *Aymerillot*:

Charlemagne, empereur à la barbe fleurie...

evoquemos, pues, aquella colosal estrofa del genio más grande de Francia en el siglo XIX, al cual Tennyson llamó en lapidario soneto:

*Victor in Drama, Victor in Romance,
Cloud—weaver of phantasmal hopes and fears,
French of the French and Lord of human tears;*

aquella estrofa hemistíquica que dice con sintética y cósmica fuerza:

L'art c'est l'azur!...

Don Juan Valera, que nunca quiso deshacerse de su indumento de preceptista y domine clásico é inflexible, comenta con singular chabacanería (fuerza es decir que siempre en-

(1) Cf. Rodó: *Estudio preliminar de Prosas profanas*, pág. 29.

tra algo de esto en sus más acabadas obras), aunque con cierto donaire netamente castellano (aquí en Castilla siempre esta virtud y aquel vicio, el donaire y la chabacanería, van unidos por los extremos): «Yo no me conformo ni me resigno con que tal dicho sea muy profundo y hermoso. Para mí tanto vale decir que el Arte es lo azul, como decir que es lo verde, lo amarillo ó lo rojo... Lo mismo es decir que el Arte es imitación de la Naturaleza, como la definición de Aristóteles: la percepción de todo lo existente y de todo lo posible y su reaparición ó representación por el hombre en signos, letras, sonidos, colores ó líneas» (1). Después de leer esto comprendo la profunda verdad de lo que en una ocasión me dijo el joven Ortega Gasset—uno de los cerebros más poderosos y mejor organizados de la España contemporánea, nutrido como pocos de lecturas clásicas y modernas, de robusta disciplina filosófica: «Repare usted en D. Juan Valera y después fíjese en Anatole France, con quien tanto se le ha comparado, aunque en muchos puntos con notorio desacuerdo; en esto sí que han dado en el hito; no he visto dos cerebros más cerrados para todo lo que viene de fuera, más incapaces de comprender y penetrar en los otros, más obtusos en este sentido, más *antioobjetivistas*...»

*
*
*

Poco importa, de todos modos, la propiedad ó impropiedad del título, ya se lea con las gafas negras de *D. Juan Valera*, ya con los claros y rientes ojos de la adolescencia... Examinemos el contenido de la obra. *Azul* es una obra mixta de prosa y verso. En el verso hay bosquejos é indicios

(1) *Cartas americanas*: 1.^a serie; Carta del 27 de octubre de 1888 á Rubén Darío.

de la futura renovación que había de llevar á cabo Rubén Darío en la métrica castellana; pero tal renovación no aparece perfecta y nítidamente formulada hasta el libro siguiente: *Prosas profanas*. En cambio, *Azul* marca un período total de renovación dentro de la prosa castellana; como si el autor hubiera querido despedirse de la prosa, dejando señalada su zarpa de león, para acometer empresas revolucionarias en la más delicada trama del verso... La renovación no se efectuó bruscamente y por capricho voluntarioso del poeta; vino por sí sola, sin buscarla, porque lo nuevo nunca se obtiene de súbito y por llamarada divina, de inspiración infusa, sino que viene por el camino llano y por sus pasos contados. Historiemos brevemente.

La gran renovación naturalista había pasado. Quedaban aún los vestigios. Como un mar embravecido limpia una costa de detritus y de inmundicias y deja la playa nítida, amarillenta, refulgente al sol, así después del naturalismo la prosa castellana quedó espurgada de ranciedades, de falsos purismos, de casticismos baratos, de aquellos que hacían una vez indignarse al fiero D. Miguel de Unamuno, harto de tanto «magüer» y de tanto «asaz». Leyendo un libro cualquiera del año 1896 — como no fuese de un catedrático purista más bien por curiosidad arqueológica, por prurito temperamental, por ir contra la corriente del tiempo— se podía decir sin ser muy sagaz: «Por aquí ha pasado el naturalismo.» Los vocablos familiares habían entrado á formar parte del acervo común; nadie se desdeñaba de nombrar las cosas ordinarias de la vida con el nombre que usualmente les damos; al agua no se la llamaba clara linfa, sino agua clara, que es más puro y cristalino... Pero así como el mar limpiando una playa deja también residuos suyos, no menos sucios que las escorias que ha acarreado en su oleaje cerúleo (algas marinas, ocles, conchas, etc.), así el naturalismo, limpiando el

lenguaje, lo había ensuciado un poco también. Ciertos términos groseros habían sido aportados al lenguaje literario; ciertas locuciones impropias recibieron carta de ciudadanía en la república de las letras.

Era menester una segunda renovación, más eficaz y un poco menos exclusivista que la primera. Esta renovación la realizaron los decadentes y simbolistas, los afiliados á la moderna escuela. Aceptando la renovación lingüística del naturalismo en lo que ésta tenía de amplia y humana, la rechazaron en lo que tuvo de *one-sided*, de *rétrécissant*, de exclusivista. Ciertas conquistas de la escuela naturalista en orden á la prosa literaria ya no podían ser anuladas, porque habían tomado arraigo y vinculación ante todos los escritores de nervio; pero fué menester no recoger indistintamente todo el botín. Al lado de las piedras preciosas podía encontrarse la desagradable sorpresa de los excrementos. El buen criterio de los simbolistas les hizo rechazar las inmundicias y recoger las joyas. Así reorganizaron el lenguaje y lo hicieron viable para la prosa literaria, limpio de toda mácula, sutil, vibrante y lleno de decoro. Víctor Hugo, en unos versos célebres, donde cantábase un himno á sí propio y á la escuela de la cual era pontífice, por haber abierto el paso y haber desembrozado el camino para la gran revolución del naturalismo en el lenguaje (1), había comparado al idioma con un reino, del cual es perfecta imagen, por convivir en él el pueblo y la nobleza, y había llegado á decir que la poesía era la monarquía, que una palabra podía ser un duque y un par y otra más podía ser un vil pillete:

(1) Porque en Francia el romanticismo se anticipó al naturalismo en esto de transmutar los valores convencionales del lenguaje literario, cosa que no ocurrió en España.

*Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
les yeux sur la nature et sur l'art: l'idiome,
peuple et noblesse, était l'image du royaume:
la poésie était la monarchie, un mot
était un duc et pair ou n'était qu'un grimaud...*

Y gozoso de ver que se cumplía su antiguo apotegma: «El romanticismo es á la literatura lo que el liberalismo á la política»; contento de sí mismo, como liberal político y como liberal literario (que por algo los antiguos incluían la literatura entre las artes liberales), ampliaba y explicaba la metáfora, diciendo que había puesto el gorro frigio al viejo diccionario, convirtiendo así la monarquía del idioma en república...

*J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire
et je fis une tempête au fond de l'encrier...*

Los simbolistas, dejando á un lado estas arbitrarias metáforas políticas, aceptaron el fondo de la idea de Víctor Hugo y pensaron que las palabras podían ser efectivamente ducalés ó plebeyas, de noble alcurnia ó de baja extracción. En su consecuencia, seleccionaron las palabras aptas para el lenguaje literario con más escrupulosidad que los naturalistas. No temieron á este propósito introducir galicismos, neologismos, britanismos, y resucitar arcaísmos dignos de esa resurrección, con riesgo de promover una tempestad en la Academia de la Lengua. Si una idea tenía más nobleza expresada por tal palabra extranjera que por cual otra castellana, no repararon en relegar la primera al desprecio. Si tal sentimiento revestía más refulgencia, empleando una palabra arcaica y arrinconada por muchas generaciones, la resucitaban. Finalmente, no temieron emplear voces nuevas con

preferencia á las de uso corriente. Los alabarderos del lenguaje se apresuraron á anatematizarlos (1).

(1) Es curioso (y todos mis lectores sabrán agradecerme la nota) contrastar con los dogmatismos acres é intemperantes de nuestros contemporáneos la opinión imparcial, expuesta con gallarda valentía por el P. Feijóo, con respecto al empleo de arcaísmos, neologismos y extranjerismos en el lenguaje literario. Oigan los puristas de nuevo cuño, y aprendan con qué noble libertad hablaba hace muchos años el gran maestro de estética española (a). «Concédesse, dice, que por lo común es vicio del estilo la introducción de voces nuevas ó extranjeras en el idioma propio. ¿Pero por qué? Porque hay muy pocas manos que tengan la destreza necesaria para hacer esa mezcla. Supongo que no ha de haber afectación, que no ha de haber exceso. Supongo también que es lícito el uso de voz de idioma extraño cuando no la hay equivalente en el propio... Por este motivo, en menos de un siglo se han añadido más de mil voces latinas á la lengua francesa; y otras tantas y muchas más, entre latinas y francesas, á la castellana... Si tantas adiciones hasta ahora fueron lícitas, ¿por qué no lo serán otras ahora? Pensar que ya la lengua castellana, ú otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible ó necesaria, sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de las ideas, para cuya expresión se requieren distintas voces... No hay idioma alguno que no necesite del subsidio de otros. LOS PURISTAS... hacen lo que los pobres soberbios, que más quieren hambrear que pedir... Aunque tengo por obras importantísimas los diccionarios, el fin que tal vez se proponen sus autores de fijar el lenguaje, ni le juzgo útil ni asequible. No útil, porque es cerrar la puerta á muchas voces cuyo uso nos puede convenir; no asequible, porque apenas hay escritor de pluma algo suelta que se proponga contenerla dentro los términos del Diccionario... Pero es á la verdad para muy pocos el inventar voces ó conaturalizar las extranjeras. Generalmente la elección de aquellas que, colocadas en el periodo, tienen ó más hermosura ó más energía, pide numen especial, el cual no se adquiere con preceptos ó reglas... No sólo dirige el nu-

(a) Fijense sobre todo en lo subrayado, que va por mi cuenta.

¿En qué se fundaban los casticistas para anatematizar toda innovación en la prosa? Oigamos á un preceptista de antiguo cuño definir el lenguaje de la prosa: «La prosa es una forma artística del lenguaje que sirve propiamente al pensamiento y al raciocinio, y que en conformidad con tal objeto, libre del aparato y efecto musical, busca sólo cierta coordinación regular y periódica y un ritmo vago y grave en la disposición de las palabras. Es forma artística por ser fruto de la elaboración del ingenio, por distinguirla una estructura ó mecanismo especial, y por depender de reglas con que se evitan sus defectos y se procuran sus bellezas. El origen de la prosa no arranca, como pudiera creerse, de la misma poesía ó estilo poético por cambios sucesivos de éste y transformación definitiva de una forma en otra. La prosa comenzó con un carácter nuevo é independiente para satisfacer á necesidades intelectuales del hombre y en correspondencia con la acción reflexiva y dirección científica del ingenio. Las lenguas se han perfeccionado y acrisolado con el cultivo de la

men ó genio particular para la introducción de voces nuevas ó inusitadas, mas también para usar afortunadamente de las vulgarizadas. Ciertos rígidos Aristarcos generalísimamente quieren excluir del estilo serio todas aquellas locuciones ó voces que, ó por haberlas introducido la gente baja, ó porque sólo entre ella tienen frecuente uso, han contraído cierta especie de humildad ó sordidez plebeya; y un docto moderno pretende ser la más alta perfección del estilo de don Diego Saavedra no hallarse jamás en sus escritos ninguno de los vulgarismos que hacinó Quevedo en el *Cuento de Cuentos*, ni otros semejantes á aquéllos. Es muy hermoso y culto ciertamente el estilo de D. Diego Saavedra; pero no lo es por eso; antes afirmo que aun podría ser más elegante y enérgico, aunque tal vez se entrometiesen en él algunos de aquellos vulgarismos.» (*Cartas eruditas*, tomo I, carta XXXIII.)

prosa, por el estudio de la parte gramatical y lógica, del valor y propiedad de las palabras y su disposición hábil y armoniosa. La oratoria ha contribuido en gran manera á pulir y herosear la prosa, y la ha enriquecido con figuras y adornos que después se han extendido también á otros géneros» (1).

Si la prosa exige ante todo *la disposición hábil y armoniosa*, ¿no será lícito emplear todos los recursos que tiendan á hacer más armoniosa y más hábil esa disposición? ¿Y habrá quien niegue que un neologismo, un arcaísmo, un extranjerismo á tiempo, bien colocados, realzan la belleza de un párrafo, como una joya puede avalorar la hermosura de una mujer? Ciertas palabras hacen el párrafo opulento como una matrona; otras lo debilitan y languidecen como una virgen cándida... Si el arte del escritor no consistiera en acrecer las bellezas de un párrafo con la sabia colocación de las palabras y de las oraciones, ¿en qué consistiría? Cualquiera puede escribir en prosa, porque la prosa es propiedad de todo el mundo, como el aire y la luz. No todo el que habla una lengua tendrá el suficiente cacumen para combinar palabras que rimen y oraciones que formen líneas con determinado número de sílabas — que en eso consiste el verso —; y hay cerebros obtusos que no resisten el trabajo de rimar. En cambio la prosa todos la escriben mejor ó peor; y en ese sentido tenía razón Campoamor cuando, en su polémica con D. Juan Valera, cifraba el desprestigio de la prosa en su carácter democrático. Mas el poeta-humorista no veía el lado flaco de su argumentación; precisamente por ser de uso más corriente es más meritorio escribir bien la prosa, esto es,

(1) Cano: *Literatura española*; Parte primera, lección XX, páginas 61 y 62.

sobresalir entre los demás. El poeta vence más dificultades de detalle, pero el prosista vence (ó ha de vencer para ser contado entre los pocos *quos æquus amavit Jupiter*) una dificultad total: la de luchar con un elemento de que todo el mundo dispone. Para la poesía se necesita inspiración, estro, llama interior, y además es menester transparentar al exterior la comedia del inspirado, la pantomima de la lengua de fuego, porque el mundo gusta de que el poeta se retuerza como la pitonisa; y al mundo hay que engañarle, ya que quiere ser engañado, según la vieja sentencia latina: *Mundus vult decipi; ergo decipiatur...* Para la prosa se requiere esfuerzo, tenacidad, constancia bovina. (Por algo un gran prosista como Zola ha sido comparado á un buey que abre el surco pausadamente.) Y si en poesía puede regir, y rige efectivamente, una máxima ya olvidada, pero siempre fresca y jugosa: *Stultitia est venatum ducere invitos canes* («es una necedad llevar á los perros á cazar cuando no quieren»), en prosa no tiene valor alguno tal ley, porque se atrañlla á los perros, y, ladren ó rujan, van á la caza del vocablo rico y de la sensación transmitida por la frase musical...

Pero el triunfo maravilloso de los grandes poetas y de los grandes prosistas consiste en que no se transparente el esfuerzo, en que no se haga visible el trabajo de lima, en que la superficie de la prosa sea tersa y nítida, como acabada de surgir en plasma vivo y virginal de las manos de su creador. ¿Consiguen todos este *desiderátum*? En modo alguno: sólo lo consiguen los que aunan á una maravillosa facultad creadora una aguda potencia crítica. El espíritu crítico en los productores es uno de los temas más fecundos en suscitaciones estéticas, y sería irrazonable que yo divagase ahora en torno de él, porque me alargaría desmedidamente. Baste saber que actualmente todo gran artista es crítico de sí mismo; y cuando no lo ha sido, aquí está el crítico para su-

plirlo. Porque hoy ya no se puede llamar en justicia *crítico* á quien comunica al lector sus impresiones en forma más ó menos amena, más ó menos poética, más ó menos erudita, sino á quien escudriña las causas que han producido una labor literaria, los antecedentes que han concurrido á la formación de una personalidad, los elementos que integran un espíritu, y de todo esto sabe deducir la imagen perfecta y acabada de un artista. Antaño se llamaba *crítica* al capricho insolente de un hombre que se levantaba de mal humor para decir en un periódico ó revista literaria unas cuantas verdades amargas á cualquier mentecato ó á cualquier desdichado: hoy la crítica es una disciplina científica, como la Geología ó la Dinámica. La crítica, tal como ahora la entendemos, presenta tres fases: 1.^a, desprender las causas que han contribuído á la formación de una personalidad; 2.^a, estudiar aisladamente y de un modo absoluto esa personalidad; y 3.^a, situar esa personalidad dentro de la Historia literaria de un pueblo.

«La antigua estética — escribe Taine en su *Filosofía del Arte* — daba primero la definición de lo bello: es la expresión del ideal moral, ó bien que lo bello es la expresión de lo invisible, ó bien aún que lo bello es la expresión de las pasiones humanas; luego, partiendo de ahí como de un artículo de código, absolvía, condenaba, amonestaba y guiaba. Estoy muy satisfecho de no tener una tarea tan grave que cumplir; no tengo que guiaros; eso me pondría en un grave apuro.» En la crítica moderna, todos estos deberes se olvidan voluntariamente.

Mas ¿á qué divagar sobre la crítica aquí donde ser crítico todavía parece una mácula literaria; aquí, en este desdichado país, donde es crítico oficial de *Heraldo de Madrid* un Sr. D. Vicente Almela, amigo mío y todo, pero que, á pesar de ser amigo mío, no se ruboriza de escribir, ó mejor dicho,

de no escribir el castellano con la limpieza que podéis admirar en sus deliciosas *Pláticas*? (1).

*
**

Crítico de sí mismo, artista en quien la facultad productora está asesorada y equilibrada por la facultad investigadora, ha sido siempre Rubén Darío. Al hablar de *Azul* no pudo menos de notarlo el sagaz D. Juan Valera. «En el libro—escribe—hay *Cuentos en prosa* y seis composiciones en verso. En los cuentos y en las poesías todo está cincelado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero, como pudiera haberlo hecho Flaubert ó el parnasiano más atildado. Y, sin embargo, no se nota el esfuerzo ni el trabajo de la lima, ni la fatiga del rebuscar; todo parece espontáneo y fácil y escrito al correr de la pluma, sin mengua de la concisión, de la precisión y de la extremada elegancia. Hasta las rarezas extravagantes y salidas de tono, que á mí me chocan, pero que acaso agraden en general, están hechas adrede. *Todo en el librito está meditado ó criticado por el autor, sin que su crítica previa ó simultánea de la creación perjudique al brío apasionado y á la inspiración del que crea*» (2).

(1) En una *interview* celebrada con Fernández Shaw, el admirable poeta, á quien yo admiro más que Almela..., pero siquiera lo sé admirar con sintaxis, el crítico de *Heraldo de Madrid* (el periódico más leído en España) ponía fin á sus apreciaciones, considerandos y resultandos con este rengloncito que no tiene desperdicio (venía hablando de si Fernández Shaw era ó no el primer poeta español): «Yo... es el que más admiro.» ¡Señores, al hombre que escribe esto se le llama crítico!... Se puede tolerar al crítico que escriba mal, desaliñadamente, pero no incorrectamente, faltando á la sintaxis castellana.

(2) *Azul: Prólogo*, XI.

Reparad bien en las últimas líneas por mí subrayadas adrede. En contra de lo que creen los artistas incultos, á quienes el vulgo intelectual corea, la crítica previa ó simultánea de la creación hecha por el mismo creador se impone y es indispensable, y en nada daña á la espontaneidad y calor ovarial de lo creado (1). Jehovah criticó el Universo después de sacarlo de la nada; y no por eso es menos grande su obra. La crítica satisfactoria del Mundo hecha por su Creador está contenida en aquellas palabras del *Génesis*: «Y vió Dios que las cosas eran buenas...»

En cambio, grandes artistas han fracasado á momentos por no ser críticos de sí mismos; y así tenemos el ejemplo de Verlaine, el admirable poeta, el mayor poeta europeo posterior á Heine, que, por abandonarse á su propio esfuerzo, sin consentir que la facultad crítica presidiese, dejó una obra en prosa, titulada *Voyage en France par un français*, que afortunadamente no se ha publicado. De publicarse hubiera prestado muchas simpatías y admiraciones al poeta de *Sagesse*. Mas para descrédito del poeta, no ha quedado totalmente inédita, pues uno de esos críticos «informadores» franceses, tan adorablemente indiscretos, narró la odisea de

(1) Leopoldo Alas, que estaba al corriente de la marcha de la literatura europea desde su rincón de Vetusta—como en otro tiempo el P. Feijóo desde su celda del convento de San Vicente, en la misma ciudad de Oviedo—, se lamentaba ya en el año 1892 de que los poetas en España no supiesen ser críticos de sí mismos ni dar una técnica ó estética del arte que practicaban. «En otros países, la cuestión estético-técnica de la poesía, la tratan principalmente los críticos poetas; aquí, nadie; á lo menos, los poetas no se acuerdan de ella. Y es que estos caballeros no son artistas, en resumidas cuentas; no están enamorados de la poesía, sino de la vanidad; quieren fama, no quieren el placer sublime de descubrir misterios de la expresión bella.» (*Ensayos y Revistas*, págs. 270 y 271.)

dicha obra y exhibió á la vergüenza pública alguno de sus detestables fragmentos (1). La tal obra sirvió á Verlaine para amansar las iras de un casero indignado, de un *logueur* que reclamaba el alquiler del tugurio donde habitaba el sátiro converso; y fortuna fué que el infame *logueur*, que había adquirido el manuscrito por la despreciable suma de doscientos francos, con derechos de autor y de publicación, no tuviese buena acogida entre los editores, *fut rebuté* — como lo hubiera sido el poeta... Á consecuencia de lo cual, un curioso, un *amateur*, Mr. Alidor Delzant, rescató *ce gage méprisé*; y su yerno, inteligente como él en cuestiones literarias, Mr. Luis Loviot, lo ha heredado. Éste fué quien permitió al *informador*, Mr. Dauphin-Meunier, extraer fragmentos *à sa fantaisie*; ¡y ojalá nunca lo hubiera permitido! Porque la prosa de Verlaine en este libro es de lo más desgraciada que darse puede, y tiene un tono «deplorablemente oratorio», como dice el ingenioso cronista del *Mercure de France*, R. de Bury.

No ha querido Dios que Rubén Darío tuviese jamás un momento de flaqueza; y aun en sus artículos elaborados con mayor fatiga intelectual, donde se advierte un parto laborioso y más desaliño y más precipitación, jamás decae hasta convertirse en un escritor ilegible. Por fortuna para los que le admiramos, Rubén Darío se deja leer siempre. Más aún en su obra *Azul*, donde aparece el autor con su personalidad ya formada de innovador de la prosa castellana (2).

(1) En el *Suplemento de Le Figaro* de 8 de junio de 1907. (Vid. *Mercure de France*, 1.º de julio de 1907.)

(2) No he llegado á averiguar si se publicó ó quedó sin publicar una novela titulada *La Carne*, cuyo sólo título daba á D. Juan Valera en las narices del alma «tufillo de pornografía». De todos modos, no creo que Rubén Darío descollase sobremanera en el género noveles-

En la prosa de Rubén Darío se anuncia desde *Azul* al innovador. Así lo hacía entrever D. Juan Valera con su fino olfato de lebrel, ó mejor, de mastín guardador de las heredades clásicas. «En este libro no sé qué debo preferir: si la prosa ó el verso. Casi me inclino á ver mérito igual en ambos modos de expresión del pensamiento de usted. En la prosa hay más riqueza de ideas; pero es más afrancesada la forma. En los versos la forma es más castiza. Los versos de usted se parecen á los versos españoles de otros autores, y no por eso dejan de ser originales; no recuerdan á ningún poeta español, ni antiguo, ni de nuestros días.» (*Prólogo*, XVII.) En efecto: los versos de *Azul* nada tienen de revolucionarios. Son versos hechos conforme á la factura clásica, aunque un poco torturados ya en cuanto á la expresión. El metro y la rima no tienen nada de rebelde ni alarmante; mas en el estilo ya hay llamaradas francesas y destellos de verlenianismo... Ya se anuncia al poeta de *Prosas profanas*, al afortunado innovador, que ha escrito maravillas como *El Reino interior*, *La dulzura del Angelus* ó *Eheu!*... En *Prosas profanas* aun queda dominando en casi todos los momentos el poeta clásico, ó á lo sùmo, parnasiano á lo Heredia ó á lo Leconte de Lisle. Esto demuestra la ley que anteriormente formulamos: las innovaciones no se realizan bruscamente,

co, porque es género demasiado burgués para sus aficiones de artista «gran señor». El que odie la burguesía con todas sus mezquindades se verá forzado en buena lógica á odiar la novela, género de la burguesía emanado y donde se exalta la burguesía. Creo que esto ya lo he dicho más de una vez, y á los que me reprochen por repetirme é insistir en mis apreciaciones críticas, habré de replicarles como Pierrrot á Carlota en el *Don Juan*, de Molière: «Digo siempre lo mismo, porque todo es siempre lo mismo; y si no fuese todo siempre lo mismo, yo no diría siempre lo mismo.»

sino por grados. Según la teoría del alemán Bauer, si Carlomagno ó Gregorio VII no hubiesen existido, otros hubiesen ocupado su lugar y hubieran realizado la misión que ellos llevaron á cabo, porque, conforme á la doctrina hegeliana, todo lo que es racional es real y ha de realizarse más tarde ó más temprano. Podríamos aplicar esta teoría al caso presente: si Rubén Darío no hubiese surgido, otro cualquier poeta hubiera renovado la lírica castellana. Sirva esto de consuelo á los que abominan del autor de *Azul* y al anatematizar las nuevas tendencias personalizan en sus ataques y los dirigen solamente al cantor y no al coro.

La época pedía á gritos el nuevo pan de vida; se habían agotado los manantiales de léxico y de estilo que dieran vigor á la literatura castellana; urgía una renovación total del verso y de la prosa. En *Azul*, Rubén Darío comenzó por desentumecer la prosa. Creó una prosa nueva, suya, aunque formada por la fusión de muchas prosas modernas, especialmente francesas. Porque Rubén Darío, por un feliz acierto al imitar á muchos escritores, no seguía rastreramente las huellas de ninguno en particular. Así lo comprendió D. Juan Valera, que le decía: «Y usted no imita á ninguno, ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto á cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia.» (*Prólogo*, XI.) Esto que Valera da como un mérito, yo lo señalaría más bien como un defecto, puesto que es indicio de que aún no estaba formada la personalidad de Rubén Darío. Cuando un autor no está totalmente hecho, no es aún *absolument lui-même*, como quería Verlaine; se transparentan en él las impregnaciones de sus lecturas predilectas.

Á pesar de esto, Rubén Darío ya exteriorizaba en *Azul* condiciones nada comunes de prosa y de verso. Con todo,

la opinión literaria que *se produce* en lengua castellana — la menguada y mal dirigida opinión—, no quiso darse aún por enterada. ¿Qué importa? Ya Rivarol lo vaticinó ha más de un siglo: «En vano las trompetas de la fama han proclamado tal prosa ó tal verso; hay siempre en esta capital (donde dice París poned vosotros Madrid) treinta ó cuarenta cabezas incorruptibles que se callan; este silencio de las personas de gusto sirve de conciencia á los malos escritores y les atormenta el resto de su vida.» Esos testarudos clasicotes ni siquiera se dignaron oírle cuando les habló en verso, con lengua de Dios, cuando les comunicó las nuevas tablas de la ley que Dios dicta en determinados períodos de la Historia á ciertas porciones de sobresalientes de la Humanidad, que son sus profetas y sus enviados (1).

*
*
*

Rubén Darío estaba llamado por el cielo para realizar una misión transcendental en literatura española. Vamos á estudiarle en *Prosas profanas* como renovador del verso castellano. Estudiémosle ahora en *Azul* como renovador de la prosa. Ante todo, la prosa de Rubén Darío en *Azul* es menos francesa que su verso en *Prosas profanas* (2). La prosa

(1) Un poeta francés contemporáneo, bien mediocre por cierto, Mr. Ferdinand Gendrier, ha dicho en unos versos (contenidos en su volumen *Temps d'orage*):

*O peuple, écoute le poète,
apprends à respecter son rang.
L'ordre que Dieu dicte au prophète,
il doit l'écrire avec son sang.*

(2) Husmeador tan ladino de galicismos como D. Juan Valera, se veía forzado á reconocerlo: «Estando así disculpado el galicismo