

portentoso crítico, después del cual casi ruboriza hacer crítica — no encontraba la cuestión «enteramente trivial, si se considera que el talento de encontrar títulos buenos es el único que ha querido reconocer Max Nordau á los ofician-tes de las nuevas capillas literarias, esos clientes *malgré eux* de su clínica». Y añadía: «Á mí me gusta la originalidad de ese bautismo, como rasgo voluntarioso y como cortesanía de señor que nos invita á que pasemos adelante con un alarde de espiritualidad. Laudable es que la espuma del ingenio suba hasta el título, que es como si subiera hasta el borde.» Hermosas palabras, las únicas dignas para encomiar tan magníficamente como se merece este hallazgo titular. En su libro *Opiniones*, el poeta de *Azul* nos refiere la impresión que este título causa en el gran maestro de la juventud francesa, Remy de Gourmont (1). Explicando á los *profanos* la significación de sus *Prosas profanas*, amplía así su pensamiento en las *Palabras liminares*: «Yo he dicho, en la misa rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias, mis profanas prosas. Tiempo y menos fatigas de alma y corazón me han hecho falta para, como un buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario. (Á través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa.)»

* *

Un crítico clasicote y apegado á los antiguos modelos, el olvidado Laverde Ruiz, escribía ha cerca de medio siglo:

(1) «Cuando por ahí se asombraban de que mis *Prosas profanas* fueran versos, el autor del *Latin mystique* me escribía del título: *C'est une trouvaille*; para asombro de ciertas ignorancias.» (*Opiniones*, pág. 184.)

«La poesía convencional que no refleja los sentimientos é ideas del que escribe y, por consiguiente, los de su época, si bien respetando las leyes eternas del Arte, es, á lo sumo:

... flor inodora,
estatua muda que la vista admira,
y que insensible el corazón no adora» (1).

Cuando un crítico tan autorizado y discreto se atrevió á protestar contra la poesía convencional y mustia, no es extraño que poetas tan refinados ya como Rubén Darío en *Azul* sintieran la natural necesidad de renovar esa amojamada poesía. Nuestra época es de inquietud; y en arte se ha de sentir doblemente esa inquietud colectiva; y en poesía lírica con centuplicada intensidad. Camilo Mauclair, el crítico más sagaz del simbolismo, escribía últimamente: «En las diferentes artes reina á la hora presente una gran inquietud; no esa inquietud fecunda que es la vitalidad misma y uno de los grandes deberes de conciencia del artista, sino casi una neurastenia. Se ha llegado á la última expresión de todas las fórmulas de que se vivía. Se buscan otras febrilmente, y cuanto más se busca menos se encuentra, porque una fórmula no se impone *à priori* en una época, sino que ha de ser la expresión y la síntesis de las tendencias generales. No se la busca; nace. Los unos recurren al *pastiche* é intentan reencarnar antiguos estados de la sensibilidad; los otros se sumen en la extravagancia. Á esta inquietud corresponden crisis de la producción; el público vacila en interesarse real-

(1) Gumersindo Laverde Ruiz: *Ensayos críticos sobre Filosofía, Literatura é Instrucción pública*, pág. 24. — Imprenta de Soto Freire, editor; Lugo, 1868.

mente, esperando el apaciguamiento de esta irritabilidad, de esta *recherche*, de este forzamiento intensivo» (1).

La inquietud en el Arte es la productora de todas las obras maestras. Sin pensar en innovar, todo sería uniforme. Las escuelas se sucederían unas á otras sin fecundarse mutuamente; los géneros literarios serían cultivados por hombres que hablarían la misma lengua, que usarían los mismos giros, que no darían ningún temblor nuevo. ¿Sería envidiable ese estado de inmovilidad y de estancamiento? No, en modo alguno; y además sería irracional. ¿En qué fundamentar tal actitud? Sin norma, sin arquetipo de belleza, ¿á qué modelo de prosa ó de verso se habrían de ceñir los artistas uniformes? Bueno fuera haber dado con el ideal de belleza suprema, para que todos acomodásemos á él nuestras creaciones; mas mientras no se encuentre, y no hay grandes esperanzas de encontrarlo, es insensata tal adaptación á un modelo convencional y obligado para todos los artistas. «El ideal—escribe G. Renard, superficial crítico francés contemporáneo (2)—sería tener una teoría completa de lo bello. Pero aún se busca y hay probabilidades de que se busque durante mucho tiempo, acaso siempre. Sin saber, en efecto, todo lo que es bello, sabemos al menos que hay algo que se transforma y se renueva de época en época; el Arte es una creación perpetua; la obra que mañana aumentará el número de las obras maestras, será precisamente la que sea nueva y original. ¿Cómo, pues, construir una teoría que convenga de antemano á cosas cuyo principal mérito será salirse de lo convenido y de lo ya visto? Hay al parecer una contradic-

(1) *Le préjugé de la nouveauté dans l'art moderne.* (La Revue, 1.º de abril de 1909.)

(2) *Le méthode scientifique de l'histoire littéraire*, cap. VIII, § 2, página 89.—Félix Alcan, editor, París, 1900.

ción oculta en toda tentativa para dar una fórmula perfecta y definitiva de la belleza artística y definitiva. Nuestros antepasados han creído, no obstante, poseerla. ¡Oh, el buen tiempo de la antigua crítica! ¡Qué sencillos y cómodos eran los procedimientos de los que se dedicaban en otro tiempo á juzgar á los autores! Existía un conjunto de reglas convenidas, un sistema de dogmas literarios, un código oficial de lo bello. No había más que aplicar los artículos á todo el mundo, á los muertos como á los vivos, á los extraños como á los naturales del país.»

La añeja crítica cómoda y convencional ha desaparecido al desaparecer la poesía igualmente convencional y cómoda. Hoy la poesía desdeña los tópicos, los apóstrofes, las prosopopeyas hinchadas y sin contenido espiritual. La crítica ha evolucionado también al evolucionar la poesía, puesto que ambas marchan paralelamente. Hoy la crítica no es la crítica de antaño yerta y sujeta á fórmulas, prensada entre un folletín de periódico literario y un sillón de la Academia en perspectiva. Hemos oído la palabra elocuente de uno de los maestros de la juventud francesa y sudamericana, Remy de Gourmont, que escribe: «La atmósfera del Arte es la libertad. El Arte no admite códigos ni puede someterse á una expresión obligada de belleza... El Arte es libre con toda la libertad de la conciencia, y por sí mismo juez y operador.» «*Di fatti non germoglia, né fruttifica arte nuova*— escribe Gian Pietro Lucini (1)— *se non su terra libera, sotto libero cielo. Qui sciorina tutte le sue iridi corruschi e incensa tutti i suoi profumi; dai verzieri di una libera nazione frondeggiano e rutilano li alberi carichi di poma della sua nazionale poesia.*»

La época de las turbulencias desgarradoras de nuestra

(1) *Il verso libero*, págs. 351 y 352.

patria coincidió con la invasión de arte romántico, á mediados del siglo pasado. En la época en que creaban sus obras maestras los grandes románticos (Larra, Espronceda, etc.), nuestra nación se agitaba convulsivamente en luchas fratricidas y en protestas estériles contra un gobierno tiránico. Posteriormente, el afianzamiento de la monarquía constitucional y la restauración de la dinastía borbónica coincidieron con el despertar de la literatura española y con la introducción del naturalismo.

Idénticamente, después del desastre antillano que sacudió á nuestra nación con estremecimientos agónicos, se inició en España una nueva escuela literaria. Acababa de enterrarse nuestro imperio colonial bajo las ondas amargas, cuando simbolistas y decadentes comenzaron á anunciarse en nuestra literatura. Nadie había oído hablar aún de esta escuela, que en Francia ya había corrido las calles desde 1885; apenas si algunos iniciados por la cultura estaban en el secreto de estas «extravagancias», así llamadas por común acuerdo entre los primeros críticos que tuvieron la humorada de mentarlas. Cosa ya sabida es que á España las modas de Francia lleguen con retraso; y las escuelas literarias, también. Lo que en 1890 era ya viejo en Francia, no lo conocimos aquí plenamente sino diez años después. En 1899, á seguida de la desastrosa terminación de la guerra con los Estados Unidos, surgieron, como mensajes de futura regeneración, como *confiteor* rezado ante la Nación entera por un grupo de escogidos, como promesa de vida más fecunda para el porvenir, de vida más próspera y menos belicosa, algunas revistas científico-literarias, caracterizadas todas por su prurito de dar en el *quid* de la renovación nacional. *Vida Nueva*, *Revista Nueva*, *Germinal*; basta con los títulos para dar indicios de la calidad y tendencias de aquellos heraldos de nuevas aspiraciones. Por entonces comenzó á sonar la fuerte y marmó-

rea palabra *europeización*, lanzada á los vientos por el solitario de Graus, por ese Hércules atáxico, con el pensamiento robusto é hirviente, que se llama Joaquín Costa.

En esas revistas, á las cuales dedicaba una página cariñosa (1) Rubén Darío, enviado especial de *La Nación* en

(1) «Las revistas independientes, producidas por el movimiento moderno, por las últimas ideas de arte y filosofía, y de las que no hay hoy país civilizado que no cuente con una ó con varias, tuvieron aquí su iniciación con *Germinal*, de filiación socialista, apoyada por lo mejor del pensamiento joven. Murió de extremada vitalidad quizás... Demás decir que en Cataluña, sí, hay revistas plausibles que, más ó menos, dan muestra de la fuerza regional, como *L'Avenc*, *Catalunya*, *Revista literaria* y *La Renaixensa*. *Vida Nueva*, con formato de diario, es una especie de revista semanal y es de lo mejor que se publica en Madrid. Revistas puramente intelectuales é independientes al modo de *Mercure de France*, *Revue Blanche* ó *La Vogue*, de París; *Yellow Book* ó el *Savoy*, de Londres; la *Rassegna*, de Milán; *Chap Book* ó *Bibelot*, de los Estados Unidos; *Revista Moderna*, de México, ó *Mercurio de América* y *El Sol*, de Buenos Aires, no hay más que una, á la manera de *La Vogue* ó de la antigua *Revue Indépendante* de París: la *Revista Nueva*. Es ciertamente extraño que, existiendo un grupo de escritores y artistas que sienten y conocen, así sea incipiente y escasamente, el arte moderno, no hayan tenido un órgano propio. Creo que la causa de esto se basa en el carácter de la juventud literaria, en lo general poco amiga del estudio y sin entusiasmo. La *Revista Nueva* [se propone reunir todos esos elementos dispersos, y desde luego cuenta con varias firmas de las más cotizables en literatura castellana actual. Ha tenido la dirección y el buen talento de no hacerla sectaria ni aislada de un credo ó bajo un solo criterio. Pueden caber en ella y caben los versos de los que intentan una renovación en la poesía castellana y los versos demasiado sólidos del vigoroso pensador Sr. Unamuno; los sutiles bordados paradójicos de Benavente y las paradojas castellanas de Maeztu; los castizos chispazos de Cavia y las prosas macizas de Unamuno, que valen más que

nuestra patria, comenzaron á sonar unos nombres, casi todos exóticos, con sabor judaico ó gálico, algunos también castizamente españoles, en realidad de poetas y prosistas sudamericanos, pertenecientes al grupo simbolista decadente: Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Leopoldo Díaz, Manuel Díaz Rodríguez, etc. En *La Vida Literaria* y *Vida y Arte*, dos revistas jóvenes que comenzaron con un gran vigor y luego encontraron la muerte fatal, más lenta la primera, la segunda más rápida, estos nombres volvieron á zumbiar de nuevo en los oídos de los lectores españoles, desacostumbrados á las prosas sutiles y á los versos desconjuntados, al pie de los cuales ponían su firma aquellos apreciables desconocidos.

El nombre más sonoro y que antes se pegó al oído, fué el judaico nombre de Rubén Darío. Además, aquel señor—debieron decirse los buenos burgueses españoles lectores de *La Vida Literaria* y de *Revista Nueva*, habituados al machacón martilleo de las estrofas de Zorrilla, al pseudo-escultórico relieve de las estancias de Núñez de Arce, á la pedestre rima aleluyesca de Campoamor — introducía en el verso español una música nueva. Ya siguiese las sendas clásicas, tan infundadamente trilladas por tantos poetas de *pastiche*, como en sus *Desires, layes y canciones*—poesías publicadas en *Revista Nueva* —, ya modulase por su cuenta nuevos y suaves arpeggios al modo francés, como en *Era un aire suave...* — publicada en *Vida y Arte* —, ya tramase delicados bordados en oro, jugueteos frívolos de rima, como en *Canción de Carna-*

sus versos, aunque él no lo crea. Además, la *Revista Nueva* está en relación con Europa y América, y su colaboración aumenta cada día. Quiera Dios que no vaya también una buena mañana á amanecer atacada de la enfermedad mortal de las revistas.» (*España Contemporánea*, págs. 186, 187 y 188)

sal — publicada en *La Vida Literaria* —, siempre era este poeta extrañamente sugestivo y nuevo. Esto es lo que no pudieron menos de decirse los buenos burgueses españoles. Subconsciente ó inconscientemente, á la clara luz de la plena razón ó en los recovecos más subterráneos de las enmarañadas selvas mentales, los buenos burgueses españoles experimentaron la sensación clara y rotunda de encontrarse *ante algo nuevo*.

*
**

Los mozalbetes que entonces pisábamos los umbrales de la adolescencia — y de los Institutos de segunda enseñanza —, nos encontramos perplejos ante aquel poeta que rompía todos los moldes de la tradicional poesía. Nos interesaban ya las Bellas Letras; y en las tardes doradas de estío (yo, pecador, me confieso al Dios del Arte...) dejábamos á la dulce y cándida novia de la trenza suelta y de la falda corta por ir á tumbarnos en un verde prado de las afueras de la ciudad, á leer poesías bucólicas... Un día memorable en nuestra vida — *albo dies notanda lapillo*, como decíamos nosotros, un poco pedantuelos, imbuídos de clásicos latinos — cayó en nuestras manos un recorte de revista madrileña que un amigo recién llegado de la corte, estudiante de Filosofía y Letras, deslizó en nuestros bolsillos... Y nosotros, curiosos entonces de todo lo que fuese papel impreso—curiosidad de que luego nos hemos curado un poco, aprendiendo á seleccionar entre los libros y á no atracarnos de las muchas vaciedades que en el mundo se dan á luz —, leímos aquellos renglones... Eran unos versos sugestivos y «raros», como los definimos luego á solas en nuestro lenguaje inexacto de colegiales, que no se parecían á los de Campoamor, porque eran menos prosaicos; ni á los de Núñez de

Arce, porque tenían más languidez; ni á los de Zorrilla, porque eran más musicales, aunque menos sonoros... Versos que decían así:

Era un aire suave de pausados giros.
El Hada Harmonía ritmaba sus vuelos.
É iban tenues frases y leves suspiros
entre los sollozos de los violoncelos.
... La princesa Eulalia risas y desvíos
daba á un tiempo mismo para dos rivales,
el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los madrigales.

Aquí había suavidad, elegancia, cierta rotundidad sobria, no prosopopéyica, y un vino nuevo en odre nuevo... Mis catorce años de colegial cándido se turbaron un poco al presentir esta nueva poesía, lanzada á nuestra faz de retoricistas en embrión desde las páginas humildes de una poco lujosa revista madrileña: *Vida y Arte*.

Á los pocos días, un nuevo envío del estudiante de Filosofía y Letras. Era otra revista algo más elegante de confección y de firmas más conocidas: *La Vida Literaria*. Allí lei estos juguetones versos:

Musa, la máscara apresta,
ensaya un aire jovial
y goza y ríe en la fiesta
del Carnaval.
Ríe en la danza que gira,
muestra la pierna rosada,
y suene, como una lira,
tu carcajada.
Para volar más ligera
ponte dos hojas de rosa,
como hace tu compañera
la mariposa.

Y que en tu boca risueña
que se une al alegre coro
debe la abeja porteña
su nivel de oro.
Únete á la mascarada,
y mientras muequea un clown
con la faz pintarrajeada
como Frank Brown;
mientras Arlequín revela
que al prisma sus tintes roba
y aparece Pulchinelá
con su joroba,
di á Colombina la bella
lo que de ella pienso yo,
y descorcha una botella
para Pierrot.

Aquí había gracia, frivolidad, rima voluble y alada. Nosotros, bien nutridos de clásicos latinos y españoles, no conocíamos la literatura francesa. Si no, hubiéramos dicho que allí había mucho «banvillismo». Comunicamos nuestra emoción al digno catedrático de Preceptiva, que nos miraba severo con sus lentes de dorada armazón. Se afirmó los lentes solemnes sobre la acaballada nariz, y desplegando la revista donde se contenía el cuerpo del delito, pasó la vista regaladamente por sus páginas, con la prosopopeya que distingue á los catedráticos de Retórica. Al fin, severo, digno, más digno aún á consecuencia de la poesía atragantada en su laringe torpe, fulminó un anatema vibrante y conciso: «¡Frustrerías!...» Éste fué todo el comentario. Los grandes hombres, en los momentos tremendos de la vida, siempre proceden por amplias síntesis. Para crear la luz, Dios no malgastó palabras ociosas. Clamó simplemente: *Hágase la luz...* Para descubrir la magna ley del peso específico, Arquímedes no dilapidó un discurso florido. Gritó solamente: «¡Eureka!...»

Para condenar toda una nueva lírica entrevista en una canción grácil, ligera, parisíen, el genial catedrático de Retórica no empleó largas y estériles refutaciones. Del fondo de su indignado pecho subió sólo este grito sintético: «¡Frustrarías!...»

En el aula ya se explanó más á su sabor. El verbo oficial que hablaba por su boca fué más explícito que el verbo extraoficial que se producía en los corredores del Instituto, sombrío convento de franciscanos en el siglo anterior. Nos enjaretó una prolija disertación sobre el bizantinismo en la poesía, sobre las frivolidades líricas, semejantes á los cintajos que sirven de adorno á los vestidos de las damas, y con los cuales todo hombre serio se desdeñaría de ataviarse, y por fin resumió su conferencia sobre la frivolidad lírica, insistiendo en que no bastaba para ser poeta componer canciones lindas, y recordándonos los versos de Horacio:

... *Neque enim concludere versum
dixeris esse satis...*

*
*
*

Prosas profanas no contenía únicamente jugueteos rimados, por fortuna, aunque esos jugueteos valiesen por sí solos bastante más de lo que pensaba nuestro profesor de Retórica. Cuando abandoné las aulas, pude comprobar que el catedrático no conocía la obra plena de Rubén Darío, pues que lo fulminaba así. Si la hubiera conocido, como yo tuve el placer de conocerla después, hubiérase rendido á sus múltiples y varios encantos, porque, al fin, no obstante ese cierto pedantismo, muy explicable por su profesión, era hombre culto, comprensivo como todos los cultos, docto en letras sagradas y profanas, buen catador de versos de Virgilio y de Tibulo, de prosa de Tito Livio, de odas de Fray Luis de

León y de letrillas de Iglesias de la Casa. Hay que hacerle la justicia de pensar que tenía el entendimiento más adiestrado para percibir las recónditas bellezas de los versos de Rubén Darío que la multitud de mozalbetes indoctos, famélicos y melencólicos que se atraillaron á poco en la falange de los mal llamados «poetas modernistas». ¡Quién sabe si á última hora hubiese acabado por adorar en el pontífice de *Azul* é incensarle con las palabras ardientes de Manzoni al padre Dante en su poema truncado *Urania*, que el catedrático solía recitarnos, balbuceante, en versos castellanos adaptados por un su docto amigo de Sevilla, D. Angel Lasso de la Vega:

Tú el grandioso y maestro soberano
de la cítara ardiente y la sonrisa!...

Es posible que hubiera encontrado en los versos de Rubén Darío una buena copia de arcaísmos, latinismos, perfrasis y otras licencias que, como es sabido, dan galanura al lenguaje poético. Abandonando este tono novelesco de reminiscencia autobiográfica, yo aseguro que están más cerca de Rubén Darío los conocedores del verso clásico latino y del verso clásico español que los imitadores irreflexivos é ignorantes. «Á los imitadores—escribe José Enrique Rodó (1)—ha de considerárseles los falsos demócratas del Arte, que, al hacer plebeyas las ideas, al rebajar á la ergástula de la vulgaridad los pareceres, los estilos, los gustos, cometen un pecado de profanación quitando á las cosas del espíritu el pudor y la frescura de la virginidad.» Los imitadores de Rubén Darío formaron al punto escuela ó grupo aparte, y con seguir servilmente, pedestremente, las huellas del maestro, creyeron realizar una obra personal y propia. De aquí

(1) *Estudio preliminar de Prosas profanas*, pág. 45.

brotó una escuela con maestro (1); pero ocurrió que á la mayoría de los discípulos podía aplicárseles el dístico de Marcial:

*Quem recitas, meus est, ò Fidentine, libellus,
Sed malè cùm recitas, incipit esse tuus.*

Todo el que ame lo clásico y guste del decoro y severidad de la poesía de antaño, ha de amar á este espíritu fundamentalmente clásico, nutrido á los pechos de la gloriosa tradición greco-latina y conocedor profundo de la literatura castellana.

Los críticos doctos que, abroquelados en un clasicismo intransigente, protestan contra toda suerte de innovaciones incondicionalmente, sólo porque son innovaciones, olvidan que los innovadores están asesorados, no sólo por hombres revolucionarios y románticos, sino por clásicos de los que ellos tanto admiran. Por ejemplo: ¿cualquier crítico clásico, no sentirá una ferviente admiración por Séneca? Pues Séneca ha escrito que nada se inventaría jamás si nos hubiéramos contentado con lo que estaba inventado. Por eso el que sigue á otro, nada sigue; más aún, nada encuentra ni

(1) «Por tanto, es necesario distinguir el estilo como *dote colectiva* ó cualidad literaria peculiar de los individuos pertenecientes á una región de las *escuelas literarias* ó reuniones de literatos que tienen el mismo estilo, porque todos siguen á un maestro, ó, como decíamos antes, hay que distinguir las escuelas *con maestro*, que son las propiamente llamadas escuelas, de las escuelas *sin maestro*, y todas ellas de las *regiones literarias*. Escuela *con maestro* es la escuela del poeta sevillano Fernando de Herrera, constituida por sus discípulos; escuela *sin maestro* es la escuela sevillana, en la que figuran Herrera y otros poetas y prosistas; y *región literaria* es la *Andalucía* poética caracterizada por el *estilo poético andaluz*.» (Navarro y Ledesma: *Lecciones de Literatura*, lección XXV, pág. 139.)

busca (1). Otro autor que, si no es clásico porque vivió y escribió en la época de la decadencia, es al menos conocido de todos los hombres doctos, el poeta y apologista cristiano-latino Lactancio, ha escrito: «Porque como el saber, esto es, el buscar la verdad sea innato á todos, se despojan de la sabiduría aquellos que sin más reflexión aprueban lo que han dicho los antepasados y les siguen á modo de ovejas» (2).

Siglos antes de que Rabelais hablara de los borregos de Pamurgo, Lactancio los presentaba é invitaba á los artistas ó pensadores á contrastar, revisar, depurar, ampliar y corregir lo que los antepasados les legaron. He aquí cómo el ser clásico no estorba para innovar. El clasicismo es una base; no puede ser el vértice de un espíritu... El que se ha quedado atascado en el conocimiento de los clásicos como en un callejón sin salida, no conoce el Arte en su plenitud; en cambio, el que ha pasado de los clásicos á los modernos conoce los dos hemisferios del Mundo artístico.

Rubén Darío ha seguido esta trayectoria. Clásico por educación, clásico por los primeros pasos dados en el campo poético, aún me atrevería á decir que clásico por su temperamento y gustos, únicamente ha sentido la necesidad de ser moderno por la cultura. El fundamento de su espíritu ha permanecido clásico; en la cumbre arde un volcán igniscente que arroja lava de modernidad... El cráter abierto recibe los vientos de Europa; mas si pudierais descender al fondo

(1) «*Nusquam enim inveniretur si contenti fuerimus inventis. Propterea qui alium sequitur, nihil sequitur, nihil invenit; imò nec querit.*» (*Epistola*, XXXII.)

(2) «*Quare cùm sapere, id est, veritatem querere, omnibus sit innatum, sapientiam sibi adimunt qui sine ullo iudicio inventa majorum probant et ab aliis pecudum more ducuntur.*» (*De origine errorum*, capítulo VIII.)

de aquel río de fuego, en el lecho materno, en el seno benigno de la montaña, encontrarías las eternas vetas del arte clásico.

¿No es clásico el poeta que ha escrito *Friso*? ¿No es clásico el poeta que ha escrito *Palimpsesto*? ¿No es clásico el poeta que ha escrito *Cosas del Cid*? ¿No es clásico el poeta que ha escrito *Desires, layes y canciones*? Tan clásico como moderno es el poeta que ha escrito *El Reino interior, El país del sol Responso á Verlaine, El canto de la sangre ó Sinfonía en gris mayor*? ¿No es clásico, genuinamente clásico, greco-latino puro, el poeta que ha cantado á los poetas risueños en un admirable soneto, limpio y clásico, que parece una glosa de unos versos inmortales de Andrés Chenier:

*De ce banquet de la Grèce
súivez les banquets séducteurs;
mais fuyez la pesante ivresse
de ce fausse et bruyanté kermesse
qui du Nord nebuleux boivent les durs chanteurs!...*

Oid este preclaro soneto, y decidme después si os atrevéis á negar que sea clásico el poeta que lo ha escrito:

Anacreonte, padre de la sana alegría;
Ovidio, sacerdote de la ciencia amorosa;
Quevedo, en cuyo cáliz licor jovial rebosa;
Banville, insigne Orfeo de la sacra Harmonía,
y con vosotros, toda la grey, hija del día,
á quien habla el amante corazón de la rosa,
abejas que fabrican sobre la humana prosa
en sus Himetos mágicos mieles de poesía:
prefiero vuestra risa sonora, vuestra musa
risueña, vuestros versos perfumados de vino,
á los versos de sombra y á la canción confusa
que opone el numen bárbaro al resplandor latino;

y ante la fiera máscara de la fatal Medusa,
medrosa huye mi alondra de canto cristalino (1).

¿Clásico no ha de ser quien ha escrito estrofas tan maravillosamente cinceladas como las de *Friso*, en verso blanco ó libre, para darles más tonalidad clásica, á la manera de las poesías de Jovellanos, de Valera y de Menéndez Pelayo? Clásico es, sin duda, quien ha acertado á producir estas estrofas:

Cabe una fresca vista de Corinto
que verde techo presta al simulacro
del Dios viril, que artífice de Atenas
en intacto pentélico labrara,
un día alegre, al deslumbrar el mundo
la armonía del carro de la aurora,
y en tanto que arrullaban sus ternezas
dos nevadas palomas venusinas
sobre rosal purpúreo y pintoresco,
como olímpica flor de gracia llena,
vi el bello rostro de la rubia Eunice.
No más gallarda se encamina al templo
canéfora gentil, ni más riente
llega la musa á quien favor prodiga
el divino Sminteo, que mi amada
al tender hacia mí sus tersos brazos (2).

¿No hay aquí clasicismo, es decir, helenismo puro, de lo bueno, de lo que ya voy aceptando como arte excelso—depuestas mis intransigencias de colegial educado en el humanismo unilateral de colegio—; no hay aquí claridad, sobriedad, firmeza de líneas?...

Mas el clasicismo de Rubén Darfo no es un clasicismo re-

(1) *Prosas profanas*, pág. 153.

(2) *Ibidem*, pág. 127.

milgado y facticio, un clasicismo que consista en llamar *agricola de mares* á Ulises, como Villegas lo hizo, ni en titular á Calipso, no *diosa*, como el común de los mortales, ni siquiera Diva, por un latinismo tolerado, sino ¡*Dea!*... La cualidad *quidditativa* del talento de Rubén Darío es la finura, la delicadeza, y nunca incurriría en tosquedades ó ridiculeces de expresión. Su clasicismo está más bien en las entrañas de su ser poético, en la medula de su temperamento, que en la superficie. Jamás se permitirá hacer clasicismo de aula, clasicismo para admiración de los archiveros y bibliotecarios. Jamás ha sacrificado un momento de popularidad ó un rincón de gloria entre cierta parte del público por adoptar una actitud más ó menos clásica, ni más ó menos moderna. «Si todo exceso en secreto — decía Baltasar Gracián — lo es en caudal, sacramentar una voluntad será soberanía. Son los achaques de la voluntad desmayos de la reputación, y si se declaran, muere comúnmente.»

Pegaso bajo el yugo no es Pegaso, bien lo sabe Rubén Darío; y según la alegoría radiante de Schiller, el poeta misérrimo que lleva al corcel de las nueve hermanas á vender en la feria de Heinack queda defraudado en sus esperanzas de uncirlo al arado en compañía de un tardo buey. El fogoso caballo se siente siempre con alas de volar, y pronto vuelve á ser el hipógrifo violento. Si no es clásico el que se rebela contra las reglas, Rubén Darío no es clásico. No cree que las reglas sean invariables como la Naturaleza, según dicen los preceptistas para engañar á los malos poetas. Al contrario, sabe que lo que dijo de la elocuencia Cicerón puede aplicarse á todas las artes: que no han brotado ellas del artificio, sino que el artificio ha brotado de ellas. *Non eloquentiam ex artificio, sed artificium ex eloquentia natum.* Por lo tanto, no tiene inconveniente en prescindir de las reglas, llegado el caso, no porque las ignore ni desco-

nozca su aplicación oportuna, sino porque sabe que en determinados momentos las reglas sobran y es menester olvidarlas espontáneamente. Como él ha fingido olvidar las reglas, no las ha recordado á los demás. «Proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo ó de un código implicaría una contradicción», escribe en sus *Palabras liminares*. Esto tiene sus inconvenientes, porque si la acracia puede proclamarla un poeta que ha pasado por todas las etapas de una evolución lírica, no tiene derecho á invocarla el bisoño que entabla las primeras lides. La acracia es el hito de los pueblos que han recorrido todas las formas de gobierno. Pero en los pueblos como en los individuos, es intolerable la acracia como ensayo inicial y primera prueba de una personalidad lírica. De la insubordinación á toda regla, para los poetas mediocres y noveles no resultan más que desastres: inspiración indómita y confusa, expresión poco clara, metáforas toscas y mal aliñadas; para los artistas geniales produce excelsitud lírica; á lo sumo, cierta poética imprecisión aérea y musical... La insumisión á las reglas engendra cierta aspiración á una forma superior é imprecisa, cierto ensueño de arte no concretado y sometido á normas. Inconcreción altamente soñadora expresada en estos versos de Rubén Darío:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo (1).

Esto ya no es clasicismo; es romanticismo puro. Es idealidad, ensueño, ansias de volar...

**

(1) *Prosas profanas*, pág. 157.

En *Desires, layes y canciones* hay otra especie de clasicismo: un clasicismo de *pastiche*, de reminiscencia, de calco. Pero para que se vea hasta dónde llega la virtud de un poeta, el calco ha engendrado aquí una cierta originalidad de segunda mano. Cuando un poeta irradia originalidad por todos los poros, aun al meter mano en mieses ajenas pone algo de su alma. Ocurre entonces el fenómeno inverso de lo que Emerson señalaba en Platón: «... de él salen todas las cosas que han sido escritas ó discutidas por los hombres pensadores. En él se hallan nuestras originalidades. Él es la montaña de donde se despeñan estos cantos rodados.» Á la inversa, todas las cosas vienen al buen poeta cuando él va á ellas, como Mahoma fué á la montaña; y es cosa probada que fué entonces cuando la montaña vino hacia él, por la enorme fuerza de atracción que de sí despedía con ese esfuerzo de voluntad.

Queda disculpado el poeta por su labor de calco, pues que bajo el significativo título de recreaciones arqueológicas está comprendida. Sólo expone Rubén Darío esa parte de su obra á título de curiosidad de erudito, recreo de hombre docto, versado en las humanidades. Mas no puede persistir en él mucho tiempo esa *tessitura* de espíritu. No es él poeta llamado á pulir versos como se pule un rubí, que es el ideal de los parnasianos puros (1); ya nos ha dicho Rodó

(1) En una obra recién publicada de un poeta mejicano, erudito filólogo y culto crítico, Balbino Dávalos, se expone este credo parnasiano con la siguiente exclamación significativa, que subscribirían todos los parnasianos de corazón, si tienen corazón los parnasianos:

Niégales raptos líricos
á mis fugaces versos,

que el parnasianismo de Rubén Darío es á lo sumo «parnasianismo de ideas y de sentimientos».

Por eso, el clasicismo provisional de Rubén Darío fatiga poco, á pesar de que tiene tan excelentes condiciones de vitalidad que ha hecho exclamar á Rodó: «La tersura de la elocución, el arte puramente horaciano del epíteto y de la pintoresca elección de las palabras, la versificación enteramente ortodoxa, dentro de la poética tradicional, y la maestría con que se maneja el verso suelto, rescatándose por la gallardía del movimiento rítmico y la pureza escultural del contorno todo el encanto de que le priva la ausencia de la rima, son otras tantas condiciones que contribuyen á dar un carácter de singularidad á esta composición (*Friso*) en un conjunto donde lo normal y lo característico es lo raro» (1).

En efecto; lo que predomina en la obra de Rubén Darío es lo nuevo y lo chocante, lo *bizarro*, sobre las claridades helénicas de *Friso* ó del *Coloquio de los Centauros*. — Que ya en *Palimpsesto* el clasicismo se entenebrece, puesto que se medioevaliza; y en *Epitalamio bárbaro* se hace un poco tosco y duro, puesto que se septentrionaliza. El adjetivo titular lo dice: clasicismo «bárbaro»... es lo menos clasicismo posible. La tosquedad de estos versos daña un poco á la severidad clásica que quieren ostentar. En *Palimpsesto* (2), el verso es

mas púelos cual tersos
tallados de un rubí.

(*Las Ofrenas. Al Ensueño y al Amor. Á la Vida. Al Arte.* — Madrid, 1909.)

(1) *Estudio preliminar*, pág. 35.

(2) «La inspiración del *Palimpsesto*—escribe Rodó— no ha ido á buscarse, ciertamente, en los episodios de la mitología heroica. No son los suyos los ásperos centauros homéricos, como el Eurito que

alado y sutil, demasiado moderno en ese sentido, pero los contornos son duros y resaltantes; hay, pues, relieve clásico:

Escrita en viejo dialecto eolio
hallé esta página dentro un infolio,
y entre los libros de un monasterio
del venerable San Agustín,
un fraile acaso puso el esolio
que allí se encuentra: domine serio
de flacas manos y buen latín.

Este metro y este ritmo son demasiado gráciles, demasiado vaporosos, demasiado finiseculares, para que no nos hagan pensar en un clasicismo apócrifo. No obstante, el poeta se recobra después y adopta un aire más severo en el ritmo, menos juguetón, pero siempre entremezclando algo de esta sensualidad moderna tan alquitarada que él ha comprendido mejor que nadie. Por un momento, ha otorgado á los centauros las pasiones de los hombres de nuestros días. Leed estos versos llameantes de sensualidad:

Tanta blancura que al cisne injuria
abre los ojos de la lujuria;
sobre las márgenes y rocas áridas
vuela el enjambre de las cantáridas
con su bruñido verde metálico,
siempre propicias al culto fálico.
Amplias caderas, pie fino y breve;
las dos colinas de rosa y nieve...

traiciona la hospitalidad de Pirotoo y se enamora de Hipodema; los monstruos feos y brutales, á cuyo nacimiento cuenta la fábula que se desdénaron las Gracias de asistir, y cuya imagen, esculpida en los frisos del Paternón y las metopas de Olimpia, sugiere una idea de bestialidad y de fiereza. Las Gracias amarían á estos otros descendientes de Ixión.» (*Estudio preliminar de Prosas profanas*, pág. 32.)

¡cuadro soberbio de tentación!...
¡Ay del cuitado que á ver se atreve
lo que fué espanto para Acteón!...
Cabellos rubios, mejillas tiernas,
marmóreos cuellos, rosadas piernas,
gracias ocultas del lindo coro,
en el herido cristal sonoro;
seno en que hiciérase sagrada copa;
tal va en silencio la ardiente tropa (1).

Más complicadamente moderno es aún el *Coloquio de los Centauros*, donde se expresan todas nuestras angustias comienzo de siglo y todas nuestras filosofías impregnadas de sensualidad. ¡Maravillosa poesía el *Coloquio de los Centauros*! Por un lado, tiene la intensidad de pensamiento de Julio Laforgue, ese poeta respecto al cual ha dicho el mismo Rubén Darío que «debía haber vivido hasta el siglo xx, pues la época encontraría en su ironía hamletiana y ultramoderna su verdadero poeta» (2); — por otro lado, la serenidad helénica, la armonía y el *decorum* clásicos de las estrofas parnasianas y escultóricas de Mauricio de Guerin ó de Leconte de Lisle. La admirable poesía que podéis leer en estas *Obras escogidas*, y que es, sin duda, la composición de más aliento y de más reposo en la colección que recorremos, como ha dicho Rodó, está escrita en dísticos alejandrinos, á la usanza francesa; y «esta forma foránea — agrega el crítico montevideano —, que, al ser rehabilitada en español, evoca siempre en mi memoria el recuerdo de los viejos ritmos del *Alexandre* y de Berceo, imprime para mí, á la versificación de ciertos fragmentos, cierto aire de ambigüedad, cierto sabor arcaico, que no deja de formar armonía con la índole legen-

(1) *Prosas profanas*, págs. 132 y 133.

(2) *Parisiana*, pág. 219.

daria de la composición» (1). ¡Reminiscencias de Berceo en un poeta tan finisecular como Rubén Darío, para emplear el adjetivo que él ha instaurado definitivamente en nuestra lengua! ¡Cómo no? El mismo poeta nos confiesa líricamente que su ensueño es engarzar la inquietud moderna en un ritmo semejante al del padre de nuestra poesía...

Amo tu delicioso alejandrino
como el de Hugo, espíritu de España;
éste vale una copa de champaña
como aquél vale «un vaso de bon vino».

Mas á uno y otro pájaro divino
la primitiva cárcel es extraña;
el barrote maltrata, el grillo daña,
que vuelo y libertad son su destino.

Así procuro que en la luz resalte
tu antiguo verso, cuyas alas doro
y hago brillar con mi moderno esmalte.

Tiene la libertad con el decoro,
y vuelve, como al puño el gerifalte,
trayendo del azul rimas de oro (2).

Recia armazón, sólida contextura, contornos bien señalados caracterizan este soneto, como otras muchas poesías de Rubén Darío. Porque lo más maravilloso de este poeta es cómo se aunan en él la solidez clásica con la imprecisión moderna; y cómo su poesía es tan pronto aquella especie de poesía ensoñada por Shelley (que funde en sí tres grados de belleza: *music, moonlight and feeling*), como la poesía amplia y humana, escultórica y rotunda que han gustado de elaborar los parnasianos; — ya los descriptivos á la manera de Gautier; ya los filosóficos, á la manera de Sully Prud-

(1) *Estudio preliminar de Prosas profanas*, pág. 34.

(2) *Prosas profanas*, págs. 136 y 137.

homme; ya los vastos y polimórficos, á la manera de Leconte de Lisle.

En *Coloquio de los Centauros* la filosofía está tan admirablemente destilada en los interloquios de Folo, Caumantes y Quirón, que no aparece pedantesca exornada de atavíos extraños á la poesía. No quiere Rubén Darío hacernos ver que él se haya leído á todos los filósofos antiguos y modernos, desde Tales de Mileto hasta Eduardo de Hartmann. Cumple la ley trazada al poeta por todos los críticos sensatos y competentes: que su ciencia no se transparente, sino que yazga en el subfondo de su poesía (1). El crítico puede ser un hombre inoculado del virus libresco, pero es intolerable que el poeta lo sea; que el poeta, alma que debe permanecer virgen é intacta para ser cera dúctil á todas las sensaciones, clame en un desesperado grito *antilírico* como clamaba un eminente poeta y dramaturgo austriaco, Hugo de Hoffmann, imbuído de *librismo* asfixiante y de intelectualismo antinatural á los diez y ocho años, ¡á la edad de Romeo! «Yo he perdido ya la facultad de ser feliz ó de sufrir. ¡Yo me he desacostumbrado á sentir simplemente!...» El poeta puro y natural nunca osará decir esto. Cuando conviven el poeta y el crítico, aquél debe predominar sobre éste para que éste no ahogue á aquél.

Daña al poeta la demasiada ciencia, ó la cultura mal dirigida, porque le desacostumbra á *pensar por imágenes*, que es la característica del poeta, según Goethe (2). En los grandes

(1) «Bueno es que el poeta tenga ciencia, pero debe manifestarla, para evitar todo viso de pedantería, más bien en las *entrañas* que en la superficie de sus obras.» (Gumersindo Laverde Ruiz: *Ensayos críticos*, pág. 35.)

(2) Nuestro rígido preceptista Gómez Hermosilla veía claro en este punto, puesto que escribía: «La esencia del lenguaje poético

poetas, como Rubén Darío, la enjundia filosófica, y aun la entraña científica que algunas de sus composiciones puedan tener, nunca empañan el lenguaje de imágenes, que es lo que constituye la verdadera poesía.

El crítico, el pensador, el erudito pueden sentir, en cambio, el placer de dar vitalidad y fingir una animación que no hay en las secas páginas de los polvorientos libros. Pueden cifrar todo su ensueño en repetir lo que ha dicho el maestro de todos los críticos, de todos los pensadores y de todos los eruditos españoles, el genial Menéndez y Pelayo:

Si el pagano escultor sintió animarse
la piedra que él en diosa transformara,
y la sangre serpear entre las vetas
del pario mármol, y espirar los ojos
lumbre de vida, y rítmica palabra

consiste en reducir á imágenes las ideas abstractas, siempre que sea posible.» No obstante, ha habido artistas rebeldes, demasiado ansiosos de derrocar iconos, que han querido romper con esta tradición sólida y perenne y suprimir el uso de las metáforas; lo que daría un lenguaje preciso y esquemático, como el de Stendhal, pero totalmente antipoético. Una de estas tentativas la quería llevar á cabo el original artista Martínez Ruiz, aunque, afortunadamente, éste se ceñía á la prosa. En *La Voluntad* proscribió el uso de la metáfora, que, según él, es un fraude, y predica con el ejemplo un lenguaje escueto y descarnado. (Véase mi obra *Los Contemporáneos*, primera serie, vol. I.—Garnier Frères, editores; París, 1907.) La tentativa no es nueva. *Aurón*, que conoce tan á fondo la literatura española, en especial la del siglo XVIII (esa época vergonzosa de nuestra historia literaria), no desconocerá de fijo *El Evangelio en triunfo* y los *Poemas cristianos* de D. Pablo Olavide, obras en las cuales se hace aplicación empírica de la doctrina estética que sustentaba el autor: la proscripción «de imágenes y de colores» en la poesía, que sería, en puridad, su anulación.

de sus labios salir, y el pecho alzado
con onda de suspiros agitarse,
y los brazos tenderle — jinsigne premio
al vencedor artifice de Atenas! —,
tal siento palpitar eterna vida
entre las hojas muertas de esos libros...

*
*
*

He dicho antes que lo predominante en la obra de Rubén Darío *Prosas profanas* es lo raro y lo nuevo. Lo nuevo adquirido á costa de mucha laboriosidad y de mucha cultura, no lo nuevo *repentizado* — para tomarle un término al tecnicismo musical —, como lo quieren algunos mozalbetes bobos que se entregan á la *vita bona* y andan á la flor del berro, y con esta propedéutica creen posible realizar labor alguna duradera y sólida. ¡Como si fuera posible repicar y andar á la procesión, según reza el sabio adagio de Castilla, y como si todos los grandes innovadores no se hubiesen previamente premunido de una suma considerable de conocimientos! ¿Ó es que creéis que puede ser irreflexiva y sin base la tarea innovadora emprendida por un Mallarmé, por un Mallarmé que lo había leído todo, según confesión propia, por un Mallarmé, cuya misma obscuridad era consciente y buscada, producto de una meditación intelectual muy profunda y lenta? (1).

(1) Á poco de la muerte del autor de *L'Après Midi d'un Faune*, André Gide escribía en *L'Ermitage* (octubre de 1903) que «era menester entrar en la obra del poeta como se entra en el sistema abstracto de un Spinoza, de un Laplace, ó en una Geometría!...» Por eso, el crítico de *Pretextes* se indigna contra la necedad, la ligereza de espíritu y la presunción que no podían comprender la obra del poeta, «domiciliado fuera de nuestro mundo y no recibiendo alimento

Ritmos nuevos que chocan con los ritmos consagrados, metros anárquicos ó simplemente desusados, heterodoxia de técnica; aun en ciertos casos ausencia total de rima... Todas estas características aparecen ya en *Prosas profanas*, aunque el poeta no insiste tanto en ellas como lo hace en sus posteriores colecciones de versos. Como ejemplo de poesía amorfa y enemiga de la enojosa traba de la rima, citaremos *Heraldos*, de la cual escojo algunas estrofas:

¡Helena!
La anuncia el blancor de un cisne.
¡Makheda!
¡La anuncia un pavo real!
¡Ifigenia, Electra, Catalina!
Anúncialas un caballero con un hacha (1).

No aplaudo yo incondicionalmente estas tentativas de amorfismo rítmico, que sólo podrían basarse en la *paradojal* afirmación de Mallarmé (así la califica Rodó, y yo asiento al adjetivo), «según la cual sería infundada é inútil la distinción del verso y prosa, y cualquiera antojadiza aglomeración de palabras tendría derecho á que se le reconociesen las franquicias del metro» (2). En repetidas ocasiones creo haber demostrado cumplidamente mi amplitud crítica, y sospecho que nadie me tomará por un Hermosilla ni por un Luzán. Soy hombre de mi tiempo, y préciome de serlo; pero mi *protetismo* intelectual no me nubla el juicio á tal punto

alguno de él». No obstante, Gide nos afirma que los admiradores no imitarán á Mallarmé, porque, como ha dicho uno de sus más fieles y devotos amigos, esto equivaldría á pasear en *scafandro* por las calles ó á escribir al revés con el pretexto de que se admiran los manuscritos de Vinci.

(1) *Prosas profanas*, pág. 82.

(2) *Estudio preliminar de Prosas profanas*, pág. 43.

que no vea lo inconsiderado y fugitivo de ciertas tentativas recientes. Apruebo el sentido de la evolución lírica de la última época en casi todos sus aspectos. Sólo he tenido que ponerle un reparo desde el principio, que antes guardaba para mis adentros y ahora explayaré, porque es llegada la oportunidad. La evolución operada en la poesía castellana del año 1900 á esta parte ha sido demasiado rápida, demasiado precipitada, demasiado violenta. Quizás por lo mismo que entró muy de repente salió también muy aprisa. Del amor dice una cosa semejante el vulgo, que á veces filosofa más de lo que se cree: cuando entra súbito, rápido sale. Si pronto entra, pronto saldrá, dicen las gentes, y así es. El simbolismo entró demasiado aprisa en la métrica española; ha salido también demasiado aprisa. Hoy se observa un apaciguamiento de la fórmula francesa transplantada de Francia por los poetas sudamericanos hacia 1896 y traída á España después del desastre nacional. Aun hay modernistas por lo de decadentes y simbólicos, porque gustan de satanismos ó porque revistan de símbolos sus concepciones; pero apenas hay simbolistas de técnica (1). ¿Qué más? Ya no los había apenas cuando se publicaron los *Cantos de vida y esperanza*. En Francia ya habían terminado mucho tiempo antes. En 1904 Rubén Darío recomendaba un libro de Blanco Fombona porque está ajeno «á las parodias de corrupción estética que infestan algunos de nuestros rincones literarios, verlenianismo por fuerza, sibilinismo de importación,

(1) He anotado ya este fenómeno, como es mi deber, en dos distintas ocasiones. Véase mi artículo *Consideraciones sobre la poesía técnica y la poesía idealizante*; *Revista Crítica*, enero de 1909; y mi libro *Los grandes maestros: I. Salvador Rueda y Rubén Darío*.—Gregorio Pueyo, editor; Madrid, 1908.