

naturalmente, mayor misteriosidad en los procedimientos. El Parnaso concibió la poesía, como nota muy bien el crítico francés Pellissier (1), de una manera eminentemente lógica. Necesitaba, por lo tanto, composiciones acabadas, de contornos precisos, de notaciones exactas, tal como se dan en ciertas poesías del mismo Rubén Darío: *Año nuevo*, verbigracia:

Á las doce de la noche por las puertas de la gloria
y al fulgor de perla y oro de una luz extraterrestre,
sale en hombros de cuatro ángeles, y en su silla gestatoria,
San Silvestre.

Más hermoso que un rey mago lleva puesta la tiara,
de que son bellos diamantes Sirio, Arturo y Orión;
y el anillo de su diestra, hecho cual si fuese para
Salomón.

Sus pies cubren los joyeles de la Osa adamantina,
y su capa raras piedras de una ilustre Visapur;
y colgada sobre el pecho resplandece la divina
cruz del Sur.

Va el pontífice hacia Oriente: ¿va á encontrar el áureo barco
donde al brillo de la aurora viene en triunfo el rey Enero?
Ya la aljaba de diciembre se fué toda por el arco
del Arquero.

Á la orilla del abismo misterioso de lo Eterno
el inmenso Sagitario no se cansa de flechar:
le sustenta el frío Polo, lo corona el blanco Invierno,
y le cubre los riñones el vellón azul del mar.
Cada flecha que dispara, cada flecha es una hora;
doce aljabas cada año para él trae el rey Enero;
en la sombra se destaca la figura vencedora
del Arquero.

Al redor de la figura del gigante se oye el vuelo

(1) *Études de littérature et de morale contemporaines*, pág. 209.

misterioso y fugitivo de las almas que se van,
y el ruido con que pasa por la bóveda del cielo
con sus alas membranosas el murciélago Satán.
San Silvestre bajo el palio de un zodiaco de virtudes,
del celeste Vaticano se detiene en los umbrales,
mientras himnos y motetes canta un coro de laudes
inmortales.

Reza el santo y pontifica, y al mirar que viene el barco
donde en triunfo llega Enero,
ante Dios bendice al mundo, y su brazo abarca el arco
y el Arquero (1).

Contra esta concepción, bien poco lírica en verdad, reaccionaron los primeros simbolistas — salidos, por cierto, del grupo parnasiano — con su poesía, que sugiere, que se satisface con rimas pobres, con asonancias, á lo sumo con rimas que no *explican* del todo, que no son pintorescas y esculturales, que dicen mejor el misterio, en fin. En la modalidad antigua, como ha notado muy bien el espiritual Azorín, todo está *cogido, ordenado y catalogado*; todo concurre además á un efecto final, que por lo común es una estrofa de palabras polisilábicas y meramente — magníficamente también, es preciso decirlo — descriptivas. Aquí, en contrario, se insinúa una indeterminación, una *aparente incongruencia*, un empleo de detalles, de rima debilitada y desvanecimiento de imágenes, que dice muy bien la impresión nerviosa, como furtiva, del conjunto. No se ha hecho en lengua castellana nada tan hermoso de imprecisión ensoñadora como estas estrofas finales de *La dulzura del Angelus*:

Y esta atroz amargura de no gustar de nada,
de no saber adonde dirigir nuestra prora,

(1) *Prosas profanas*, págs. 113 y 114.
Tomo I.

mientras el pobre esquife en la noche cerrada
va en las hostiles olas, huérfano de la aurora...
(¡Oh, suaves campanas entre la madrugada!) (1).

*
**

Canción de otoño en primavera es una de esas composiciones definitivas que sólo se encuentran en número de dos ó tres en la obra de todo gran poeta; uno de esos poemas que todo el mundo recita, que constituyen la coronación más grandiosa del poeta lírico y que no pueden analizarse escrupulosamente. Porque ante su belleza se pierde hasta la noción de la crítica. Es una de esas composiciones como *Excelsior* ó *Evangelina* de Longfellow; como *¡Quién supiera escribir!* ó *El tren expreso* ó algunas humoradas de Campoamor; como *La Nuit de Mai* ó la *Dernière chanson* de Musset; como *Gaspard Hauser* de Verlaine; como *Margarita* del mismo Rubén Darío.

Ocurre con estas poesías, que uno lee demasiado porque le encantaron desde la primera lectura, lo que con las mujeres que uno se harta de contemplar demasiado porque le enamoraron un bello día: se acaba por perder la noción de su belleza, ó á lo menos por no saber decir en qué consiste. La belleza, al hacerse consuetudinaria, pierde su hechizo. *Les femmes extrêmement belles étonnent moins le second jour*, decía Stendhal (2). ¿Puede decirse lo mismo de los bellos poemas? No, sin duda alguna; pero como el hombre es un animal acomodaticio, acaba por encontrar insípido un poema

(1) *Cantos de vida y esperanza*, pág. 79.

(2) *De l'Amour*, cap. XX, pág. 39. (*Seule édition complète augmentée de préfaces et de fragments inédits.*)—Michel Levy Frères, libraires-éditeurs; 1856.

que recita todos los días, Esto es, ya no podría señalar sus ripios, sus versos falsos, sus hemistiquios cojos, sus faltas de Sintaxis. Lo recita embelesado y *se enamora de él* en cierto modo, cegándose para los defectos. Hasta llegaríamos á encantarnos de ciertos defectillos notorios en un poema, como el enamorado llega á considerar gracias y encantos los defectos de su amada. *Même les petits défauts de sa figure* — insinúa el mencionado Stendhal, tan docto en ciencia de amor —; *une marque de petite vérole, par exemple, donne de l'atendrissement à l'homme qui aime, et le jettent dans une rêverie profonde lorsqu'il les aperçoit chez une autre femme.*

De aquí que el exceso de admiración pueda nublar la facultad crítica, ó al menos empañarla momentáneamente. Cuando hemos recitado una poesía, su música tintinea en nuestros oídos con la caricia y la nostalgia de una frase de amor...

Lo que caracteriza á la poesía simbolista y decadente— se ha repetido muchas veces— es el predominio de la musicalidad. Todas las poesías de Verlaine (1) y de sus mejores discípulos están suscitadas por motivos musicales y no por apuntes pictóricos. Aunque algún crítico ha dicho que en la obra de Verlaine las poesías de inspiración musical wagneriana son raras y puramente circunstanciales, es cierto que el poeta de *Sagesse* obedecía más al ritmo musical que á la impresión colorista. De los tres grados de belleza señalados por Shelley, *moonlight, music and feeling*, los dos

(1) Como excepción podrían señalarse, en cuanto poesías inspiradas por temas pictóricos, casi todas las *Fêtes galantes*, cuya inspiración está bebida en Watteau, así como la deliciosa comedia *Les uns et les autres* y una poesía inédita, publicada no ha mucho en *La Revue*, titulada *Monna Rosa*, inspirada por un cuadro de Dante Gabriel Rossetti.

últimos, eran en Verlaine los más influyentes, así como en Laforgue, verbigracia, lo era el primero, puesto que á sí mismo se llamó *un cœur plein de dandysme lunaire...* Yo estoy persuadido de que á la escuela que ha realizado la última evolución en la lírica, es decir, á la literatura poética que sucedió al Parnaso, mejor que *escuela simbolista* ó *secta decadente*, convendría designarla con el nombre de *escuela instrumental*. En cuanto á la técnica, la instrumentación es lo característico de la nueva poesía. Pero el mote de instrumental lo ha desacreditado René Ghil con sus abstrusas elucubraciones, dignas de un metafísico alemán más que de un poeta. No obstante, lo evidente es que la técnica de lo que se ha llamado *simbolismo* es unánimemente musical. Reaccionando contra el Parnaso, que había hecho una poesía de línea y de color, los simbolistas hicieron una poesía de sonido y de ritmo. En cuanto al fondo, podrán diferir los diversos factores que componen el producto mal llamado simbolista. Así, por ejemplo, hay gran diferencia entre el idealismo constructivo de Verlaine, el simbolismo de Vielé-Griffin, el *romanismo* de Moreas, la modernidad á veces insolente de Verhaeren con sus poemas de la ciudad tentacular y de las campiñas alucinadas, la poesía afeminada y blanda de Henri de Regnier, con notorias reminiscencias del Renacimiento, y el realismo sentimental de Verlaine. Yo simpatizo especialmente con esta rama del simbolismo; con el realismo sentimental que practicó el sátiro converso de *La Bonne Chanson* en este mismo poema y en algunas de sus mejores *Romances sans paroles* y *Ariettes oubliées* (1).

(1) Para que se comprenda cuán jugosamente realista era en el fondo el espíritu de Verlaine, á pesar de sus fugas hacia el Ideal, recuérdese una de sus últimas poesías, inéditas hasta hace poco que las publicó *La Revue*: la titulada *Le Charme du Vendredi Saint*. Como

Además, me congratulo de ir en tan buena compañía hacia mi «realismo sentimental». Yo no sé si *personalizaré* demasiado mi crítica, si la haré demasiado subjetiva al decir que esto ó aquello me gusta más en un autor, porque congenia más con mi temperamento; porque entra más dentro de mis aficiones líricas. Tened en cuenta que, aunque así fuese, yo no haría con esto más que seguir una ley del espíritu humano y, sobre todo, del espíritu crítico, formulada por Sainte-Beuve cuando dijo: *C'est toujours soi qu'on aime même, dans ceux qu'on admire*. Que en el fondo es la misma doctrina preconizada por Anatole France al proclamar que no hay en rigor crítica *objetiva*. Lo cierto es que el grupo de los realistas sentimentales, del cual es hoy vástago más florido Francis Jammes, es el que resume mi credo de arte, sin que yo niegue por eso grandeza y encanto á cualquier otro género poético. Al fin, las diversas escuelas que luchan entre sí desde 1885 por conquistarse la prelación de la lírica francesa, y por repercusión de la lírica universal (1), comulgan, á pesar de insignificantes divergencias, en el mismo ideal: un idealismo inmanente y subjetivo. Además están enlazadas por una tonalidad técnica común (2).

veis, está inspirada por un motivo wagneriano, de la ópera *Parsifal*, y sin embargo, no es el noble caballero Parsifal, tan digno de ser cantado como Aquiles, lo que Verlaine canta, sino que dice el encanto de una plaza de París en la mañana de Viernes Santo, los parientes que llegan de provincias y con quienes se va á ver los monumentos, haciéndoles los honores de la capital, el goce tranquilo y familiar de pasearse al sol con indolencia...

(1) Hablo de la lírica universal brotando indirectamente de la francesa, en cuanto que, siendo la lengua francesa la más conocida en todo el mundo, son sus poetas los que tienen más probabilidades de ser imitados por los aficionados á las letras de todos los países.

(2) Conste que yo no acepto la denominación de simbolismo

«Hay una forma general de la sensibilidad que se impone á todos los hombres de un mismo período» (1), escribe Remy de Gourmont en uno de sus luminosos libros. Á esa forma general de la sensibilidad se la cuelgan nombres diversos para que designe una escuela literaria. En realidad, no hay definición exacta del simbolismo, como no la hay del romanticismo, en cuanto canon ó credo estético; porque las opiniones se dividen al especificar los grados que abarcan. Así puede brotar á lo sumo una definición real descriptiva,

como etiqueta general colocada sobre todas las obras de arte producidas desde 1885, sino provisionalmente y á título de rotulación inconcreta y vaga, propicia á confusiones. Especialmente la técnica de casi todos los poetas del grupo que se ha dado en llamar *simbolista*, difiere enormemente, con variedades esenciales que serían largas y difíciles de explicar. Estas mismas ideas respecto á la ambigüedad é imprecisión del término *simbolismo*—ó el más genérico aún de *modernismo*, aceptado en España — las expuse ya en mi artículo *El último movimiento literario* (*Nuestro Tiempo*, diciembre de 1908). Posteriormente, me he confirmado en mi observación y he podido apreciar que conmigo coinciden muchos críticos contemporáneos. Por ejemplo, el crítico italiano Gian Pietro Lucini escribe á este propósito, aplicando la etiqueta de simbolismo á la poesía florecida en su patria con posterioridad á la de Carducci, Rapisardi y Stechetti: «*Accettarono il cartellino, che ci venne appiccicato alle spalle come una nota di caricatura; e noi lo portammo orgogliosamente a spasso per la città italiane. Era il titolo ambiguo ed improprio; con questo credevano nominare una nostra malattia; hanno catalogato una loro insufficienza.*» («Aceptaron el cartelito, que fué aplicado á las espaldas como una nota de caricatura; y nosotros lo llevamos orgullosamente por las ciudades italianas. Era el título ambiguo y propio; con esto creían nombrar una enfermedad nuestra; han catalogado una insuficiencia suya.») (*Il verso libero*, III, pág. 211.)

(1) *Le problème du style*, pág. 29. (Edición del *Mercur de Franco*.)

como la llamaban los escolásticos; es decir, una definición, *quæ res declarat non per prædicata essentialia sed per indicia quedam latentis essentia* (1).

Si en lo que atañe al fondo difieren los diversos grupos simbolistas por la diversidad de ideas y de cultura ingerida— pues entran en este paraíso una abigarrada muchedumbre de poetas, desde el ateo é incrédulo Laforgue, hasta los píos y devotos poetas católicos Vielé-Griffin y Francis Jammes (y poco ha Adolfo Retté), pasando por el pagano Henri de Regnier y por los innumerables indiferentes emanados de distintas confesiones religiosas —, en lo que se refiere á la técnica, todos están acordes. Los críticos están unánimes en explicar técnicamente el simbolismo como una escuela musical ó instrumental.

El padre y pontífice de la escuela dió la pauta con un título que entrañaba toda una actitud lírica y que resumiría toda una época de la poesía universal (2). San Agustín pareció presentir la nueva escuela cuando escribía en un lindo pasaje, que parece de un poeta simbolista: «Oid cantar á los segadores, á los vendimiadores ó á los obreros que trabajan con ardor en su tarea; comienzan por entonar alguna canción alegre, mas pronto su alegría es tan grande (3) que no pueden traducirla en palabras: dejan las frases del texto y se ponen á modular simplemente sonidos para expresar su júbilo» (4). Para modular estos sonidos informes, confusos,

(1) P. J. J. Urráburu: *Compendium Philosophiæ scholastica*: Volumen primum; *Logica*, cap. IV, art. I, pág. 61.—Madrid, 1902.

(2) El título á que aludo es *Romances sans paroles*.

(3) Una alegría dionisiaca, hubiera dicho Nietzsche.

(4) Un prosista francés, reciente, afiliado á la escuela simbolista, tiene en cierta obra suya un texto semejante al de San Agustín; semejante en el sentido... «*Ah! tandis que l'on se souvient — la voix qui*

imprecisos — aunque no sin un denso contenido espiritual, como creyeron notar algunos críticos miopes —, se buscó una técnica nueva. Surgieron transformaciones radicales en la estructura del verso para mejor adaptarse á las sinuosidades del sentimiento complejo. Entonces nació en Francia *el verso libre*.

Se ha dicho que el verso libre era *una conquista moral*. Podrá haber sido en Francia, no lo niego, pero en España, lo que han entendido los franceses por verso libre, ó sea la combinación caprichosa de metros y el enlace de rimas pares con las impares, es cosa siempre usada y bien vieja. En cambio, ha sido una conquista moral la eliminación del hemistiquio, que cortaba perfectamente en dos cualquier clase de metro, especialmente los dodecasílabos y los alejandrinos, y la supresión de las pausas de sentido, así como la multiplicación de las cesuras. Esto es en rigor lo único nuevo que la lírica contemporánea ha aportado á la métrica española, con más la resurrección de algunos metros enterrados y la prodigalidad en las rimas ricas y difíciles.

De esta combinación de rimas ricas surgen á veces maravillosas estrofas. Es tal la virtud del poeta, que sin acudir á metros estrambóticos, combinando el familiar heptasílabo en dos hemistiquios perfectamente acordes — dualidad maravillosa que forma una perfecta unidad —, ó bien sin separación hemistíquica, entremezclado de heptasílabos sueltos y de

devient plus dure ou meilleure, les doigts qui griffent ou semblent se rappeler des carasses, les gorgées de fumée bleue qui s'attaraent en volutes, ou, brusques, s'éparpillent... tout cela, si beau, je ne parviendrai pas à le dire, et vous savez bien que c'est cela qu'il faudrait et vous sentez bien qu'importe plus que toutes ta petite phrase courte —, oh! sans presque de signification — que j'aurai réussi à placer au moment d'émotion voulue.» (Penses-tu reussir?, pág. 42.)

versos quinaros, compone un poema tan maravilloso como *Marina* :

Como al fletar mi barca con destino á Citeres
saludara á las olas, contestaron las olas
con un saludo alegre de voces de mujeres,
y los faros celestes prendían sus farolas,
mientras temblaba el suave crepúsculo violeta.

«Adiós — dije —, países que me fuisteis esquivos;
adiós, peñascos enemigos del poeta;
adiós, costas en donde se secaron las viñas
y cayeron los términos en los bosques de olivos;
parto para una tierra de rosas y de niñas,
para una isla melodiosa,
donde más de una musa me ofrecerá una rosa.»

Mi barca era la misma que condujo á Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.
Y era un celeste mar de ensueño,
y la luna empezaba en su rueca de oro
á hilar los mil hilos de su manto sedefío.
Saludaba mi paso de las brisas el coro,
y á dos carrillos daba redondez á las velas.
Y en mi alma cantaban celestes filomelas,
cuando oí que en la playa sonaba como un grito;
volví la vista y vi que era una ilusión
que dejara olvidada mi antiguo corazón.
Entonces, fijo del azul en lo infinito,
para olvidar del todo las amargas viejas,
como Aquiles un día me tapé las orejas,
y les dije á las brisas : «Soplad, soplad más fuerte,
soplad hacia las costas de la isla de la Vida.»
Y en la playa quedaba desolada y perdida
una ilusión que aullaba como un perro á la Muerte (1).

(1) *Prosas profanas*, págs. 144 y 145.

Ved con qué suavidad sabe componer los versos Rubén Darío, de forma que, siendo perfectamente limados y cincelados, resultan ingenuos de pura suavidad en el ritmo. El saludo alegre de voces de mujeres, los faros celestes, el crepúsculo violeta, la tierra de rosas y de niñas, la rueda de oro, las filomelas, etc., tienen una sutileza y una gracia especial.

Oid estas otras rimas, tan gráciles, tan finas, tan aladas, de *Tarde del trópico*, que forman un ritmo mágico con tres octosílabos y un trisílabo, que rompe tan cadenciosamente la armonía de los octosílabos:

Es la tarde gris y triste.
Viste el mar de terciopelo,
y el cielo profundo viste
de duelo.

Del abismo se levanta
la queja amarga y sonora.
La onda, cuando el viento canta,
llora.

Los violines de la bruma
saludan al sol que muere.
Salmódia la blanca espuma:
miserere.

La armonía el cielo inunda,
y la brisa va á llevar
la canción triste y profunda
del mar.

Del clarín del horizonte
brota sinfonía rara,
como si la voz del monte
vibrara.

Cual si fuese lo invisible...,
cual si fuese un rudo son
que diese al viento un terrible
león (1).

Esta libertad de terminar la estrofa con cuadr sílabos, con trisílabos y hasta con disílabos, da al verso una muy singular soltura, y es como un espolazo para ascender hacia horizontes de más amplitud y libertad. Otra muy razonable novedad en los versos de Rubén Darío es que ha acertado á dar sensaciones intensas con palabras breves, casi monosilábicas, dando al verso español un movimiento más ligero y menos grave del que antaño tenía, cuando casi todos los poetas abusaban de las palabras kilométricas, que daban más severidad y prosopopeya al ritmo; *sesquipedalia verba*, que ya reprendió Horacio en su tiempo á los poetas de entonces.

*
*
*

Grandes y numerosas han sido las conquistas de la nueva escuela en el terreno de la métrica. Las leyes de la métrica española eran demasiado rígidas; formaban en torno del poeta un círculo de hierro en el cual no podía moverse su inspiración desembarazadamente... Los nuevos poetas, aleccionados por Rubén Darío, infringieron algunas de ellas, no todas. Bien necesaria era esa infracción, pues de lo contrario, la métrica española se hubiera fosilizado indefinidamente. Daba miedo leer algunas afirmaciones de preceptistas, aun de los más cultos y educados á la europea. Ahí tenemos, verbigracia, á Enrique Jose Varona, crítico cubano de reconocida valía y de indiscutible cultura europea, que,

(1) *Cantos de vida y esperanza*, págs. 81 y 82.

escribiendo como escribía, después de 1880, aun era lo bastante reaccionario en métrica — aunque no lo fuese en Teología — para juzgar inasimilables el hexámetro greco-latino y el verso heroico francés (1). Porque hay quien blasfema de la Santísima Trinidad y en cambio no derrueca el ídolo de un metro por dos sílabas de más ó de menos...

Claro es que, como he dicho, ya en *Prosas profanas* Rubén Darío es plenamente innovador. *El Reino interior*, poesía que va en el texto de estas *Obras escogidas*, donde la división hemistíquica se disuelve y borra totalmente, y *Marina*, transcrita por mí dos páginas antes, composición en la cual se combinan armónica y sabiamente versos de varia textura, y se corta también la pausa del hemistiquio, basta-

(1) *Estudios literarios y filosóficos*; Parte primera: Literatura, página 104.—Ya habrán notado los lectores cómo el profético crítico fué bien pronto desmentido, pues pocos años más tarde un poeta sudamericano vendría á enseñarnos á los españoles, *¡pudet dictum!*, el encanto del verso heroico francés y del hexámetro greco-latino. El poeta es, naturalmente, Rubén Darío. Mas ¿cómo asustarse de que Varona no creyese en la posibilidad de asimilar jamás á la lírica castellana esos dos metros, cuando se atrevía á formular el siguiente teorema métrico: «Para que la mezcla de versos con sus quebrados resulte completamente rítmica, los quebrados han de ser hemistiquio del verso mayor.» Y ésta que parece proposición general, se ve inmediatamente derrocada por ejemplos que él mismo cita, como éstos del *Romancero*:

Que una prisión muy larga
la vida gasta ó la paciencia acaba...
(*Romancero* de Durán, 118.)

Granada bella,
mi llanto escucha y duélate mi pena.
(*Ibidem*, pág. 121.)

rían para demostrarlo. Mas en *Cantos de vida y esperanza* es donde Rubén Darío alcanza su pleno dominio de la técnica y su auge de innovador métrico. En *Prosas profanas*, la estética del poeta ha alcanzado todo su predominio; no así la técnica.

Para llegar á la posesión completa de una técnica valiente y nueva, es indispensable una considerable acumulación de cultura. Sin cultura, no hay técnica posible; pues si el canto se aprende de oído y por gracia de Dios, el número y cadencia que ha de tener ese canto no se reciben por ciencia infusa. De aquí que el poeta, para ser un buen técnico, necesite ser un científico, en el sentido restrictivo de la palabra; y si estéticamente puede el poeta pasar por un hierofante que pronuncia tras el *velarium* ó sobre el tablado palabras que le dicta un *daemon* familiar, y que él, ignorante, traduce á la lengua mortal sin comprenderlas él mismo, en cuanto técnico, ya no puede sostener esa actitud. En resumen: hemos de confesar con D. Juan Valera que «el saber, lejos de estorbar el vuelo de la inspiración poética, es garantía del recto juicio, del buen gusto y del tino del que poetiza; que si la erudición no da á quien la tiene aquel furor sacrosanto y aquella locura divina que hace del poeta un ser singular, tampoco la ignorancia atrae sobre nadie, como si le lloviesen del cielo, estos maravillosos carismas...» (1).

La inspiración de todo gran poeta se expansiona más gallardamente, suelta de trabas, dentro de los cauces de una métrica libre. Mas para libertar una métrica esclavizada, para reformar, mejorar ó corregir una técnica deficiente, es indispensable una previa aportación de cultura variada y

(1) *Florilegio de poetas castellanos del siglo XIX*, con introducción y notas biográficas y críticas por Juan Valera, de la Real Academia Española; tomo I, cap. X, pág. 212.—Fernando Fe; Madrid, 1902.

rica (1). Los metros y las rimas tienen inclinación á la acescencia; es fuerza impedir que se avinagren. Para esto es la labor del poeta que los remozca con elementos nuevos, á la manera de hábil artesano que remienda una pieza. Mas el triunfo del poeta, como del artesano, consiste en que el remiendo no se trasluzca, y en que lo remozado parezca mozo de suyo, y lo que era decrepito y caduco salga como niño del taller de alquimista, de ese maravilloso brujo que se llama poeta... Para ello se vale éste de su virtud teúrgica, y á cada momento hace el milagro, á la vez pueril y sublime, cantado por Claudiano: la perla del metro ó de la estrofa se baña con el rocío de aguas vivas de la emoción...

Vivis gemma tumescit aquis.

No ha de ser un organismo contrahecho y raquíptico el metro, deformado por los mismos menjurjes artificiales que se emplearon para robustecerlo. Ha de ser organismo vivo,

(1) Es indispensable sobre todo haber conocido y aun practicado la técnica que se trata de renovar. Todo innovador debe ser aquel que mejor conozca lo que intenta transformar. No se concibe que un poeta revolucionario sea intransigente con sus predecesores. ¿Creéis acaso que Rubén Darío haya sido excepción, y al declararse heterodoxo de la métrica castellana tradicional se haya mostrado intolerante é inquisidor con los viejos preceptistas, cuyos senderos había seguido al comienzo de su carrera? Pues oidle en sus *Dilucidaciones*: «La forma poética, es decir, la de la rosada rosa, la de la cola del pavo real, la de los lindos ojos y frescos labios de las sabrosas mozas, no desaparece bajo la gracia del sol. Y en cuanto á la que preocupa siempre á los líricos dómimes, desde el divino Horacio á Don Josef Mamerto Gómez de Hermsilla, ella sigue, persiste, se propaga y hasta se revoluciona, con justo escándalo de nuestro venerable maestro Benot, cuya sabiduría respeto y cuya intransigencia hasta deseos me inspira de aplaudir.» (*El Canto errante*, X.)

plasmado por el poeta con manos de creador. Ha de ser el poeta Pygmalión infundiendo un soplo vital á Galatea...

Rubén Darío lo ha dicho en versos sutiles y casi docentes — docentes de estética nada más —, que más encanto tienen con la monotonía del terceto monorrímo:

El verso sutil que pasa ó se posa
sobre la mujer ó sobre la rosa,
beso puede ser, ó ser mariposa.

En la fresca flor el verso sutil;
el triunfo de Amor en el mes de abril:
amor, verso y flor, la niña gentil.

Amor y dolor. Halagos y enojos.
Herodías ríe en los labios rojos.

Dos verdugos hay que están en los ojos (1).

¿No habéis advertido la suavidad especial del ritmo de Rubén Darío? Puede definirse su estilo poético como un estilo delicado y elegante, como Horacio definía el de Virgilio: *molle atque facetum*... La elegancia en la rima, en el ritmo, en el metro, en la elección de las palabras y de los asuntos es la característica del poeta. Abrid al azar cualquier libro suyo y leed, verbigracia, estos versos de su segunda época, intermedia entre *Rimas* y *Azul*:

Que á las dulces gracias la áurea rima loe,
que el amable Horacio brinde un canto á Cloe,
que á Margot ó á Clebia dé un rondel Banville,
eso es justo y bello, que esa ley nos rija,
eso lisonjea y eso regocija
á la reina Venus y á su paje Abril.

El ilustre cisne, cual labrado en nieve,
con el cuello en arco, bajo el aire leve,

(1) *Cantos de vida y esperanza*, pág. 99.

boga sobre el terso lago especular;
y aunque no lo dice, va ritmando un aria
para la entreabierta rosa solitaria
que abre el fresco cáliz á la luz lunar.

.....
De tu ardiente gracia los elogios rimo;
de un rondel galante la fragancia exprimo,
para ungir la alfombra donde estén tus pies;
yo saludo el lindo triunfo de las damas,
y en mis versos siento renacer las llamas
que eran luz del triunfo del Rey Sol francés (1).

Mas la elegancia añade mucho á la personalidad de Rubén Darío y no resta nada. No le resta fuego ni brío para cantar, verbigracia, en ardorosas estrofas la misión del poeta frente

(1) *El Canto errante*, págs. 157 y 158.—Aunque está contenida en la última colección de versos, esta poesía data de 1893. Por eso digo que es de la segunda época del poeta, de la época en que acababa de inoculársele el amor á la Francia frívola del siglo XVIII. En tal sentido, *Flirt*, que así se titula la poesía citada en el texto, es ya presagio de las aladas y sutiles estancias que había de sugerir al poeta ese siglo francés tan perverso y tan poco bello substancialmente, que ha dejado huella, no obstante, en la historia de la Humanidad;— como una mujer picante y graciosa, aunque no ostente una espléndida hermosura, deja huella en la vida de un hombre... Designo esa época como segunda época del poeta, para diferenciarla de la primera época, época de imitación y de calco—época de *Abrojos*, *Rimas* y *Epístolas* y *Poemas*—; la época segunda es la de tanteo é indecisión (*Azul*), y ya en *Prosas profanas* el poeta ha llegado á su plena é integral formación, ha realizado ya lo que un alemán llamaría *entwickelungsprozess*. La época subsiguiente á ésta puede llamarse época de goce en sus propias obras, de satisfacción interior, y también puede designarse como «época de recopilación», época en que el poeta espiga en sus propios trigales...

á un mundo encanallado por el industrialismo *yankistmil* (1). Bien se advierte leyéndole que Rubén Darío es de estirpe latina y quiere permanecer latino: latino por la claridad, por la elegancia y por el aliento ideal. Quiere ostentar las múltiples gracias de esta raza latina, hoy tan escarnecida por los sajones, más *brutish* que ideales, amantes sólo de las cosas fuertes y brutales; de esta pobre raza ya decrépita, pero que ha tenido su época de esplendor, y que merece siempre reverencia galante como una mujer muy hermosa; de esta raza tan femenina en todo que León Balgazette, al estudiarla en su libro *El problema del porvenir latino*, se ha visto irresistiblemente impulsado á comparar su encanto con el en-

(1) He aquí esta bellísima composición, en que se canta la misión sobrenatural del poeta:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
Pararrayos celestes,
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes
¡rompeolas de las eternidades!
La mágica Esperanza anuncia un día
en que sobre la roca de armonía
expirará la pérdida sirena.
¡Esperad, esperemos todavía!
Esperad todavía.
El bestial elemento se solaza
en el odio á la sacra poesía
y se arroja baldón de raza á raza.
La insurrección de abajo
tiende á los excelentes.
El canibal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes.
Torres, poned al pabellón sonora.
Poned ante ese mal y ese recelo
una soberbia insinuación de brisa
y una tranquilidad de mar y cielo...

(*Cantos de vida y esperanza*, págs. 41 y 42.)

canto de una mujer coqueta. «El mundo latino es un mundo femenino: atrae como una mujer seductora, no tanto por el mero atractivo normal de su sexo, como por sus caprichos, sus desplantes, su ilogismo, su debilidad, su exagerado sentimentalismo y sus equívocos encantos.»

* *

Después de Zorrilla, que ha sido el temperamento de poeta mejor organizado *auditivamente*, Rubén Darío es el poeta español de más condiciones acústicas. Ha ideado toda suerte de extrañas combinaciones métricas, mezclando versos de quince sílabas con los de doce, con los de nueve, de seis, cuatro, tres, etc., prolongando la música del verso en una trémula indefinición... Como la música es *quedam arithmética*, según Leibnitz, la métrica tiene mucho de ciencia matemática. Para escribir la *Salutación á Leonardo*, que es un modelo de técnica acabada — aunque estéticamente no es tan bella, pues hay en ella demasiada incorrección y pocas ideas elevadas —, necesitó Rubén Darío conocer al dedillo la métrica española y saber manejar los recursos que ella ofrece, que son bien abundantes — como matrona generosa y de ubres ricas que ella es...

Maestro, Pomona levanta su cesto. Tu estirpe
saluda la Aurora. ¡Tu aurora! Que extirpe
de la indiferencia la mancha; que gaste
la dura cadena de siglos; que aplaste
al sapo la piedra de su honda.

Sonrisa más dulce no sabe Gioconda.
El verso su ala y el ritmo su onda
hermanan en una
dulzura de luna
que suave resbala

(el ritmo de la onda y el verso del ala
del mágico cisne sobre la laguna)
sobre la laguna.

Y así, soberano maestro
del estro,
las vagas figuras
del sueño se encarnan en líneas tan puras,
que el sueño
recibe la sangre del mundo mortal,
y Psiquis consigue su empeño
de ser advertida á través del terrestre cristal.

(*Los bufones*

que hacen sonreír á Monna Lisa

saben canciones

*que ha tiempo en los bosques de Grecia decia la risa
de la brisa.) (1).*

Cuilibet in arte suâ credendum est; «á cada cual debe dársele crédito en su oficio». Si así es, al poeta técnico que tiene buen oído deben aceptársele todas las innovaciones, por extrañas que ellas sean. Á veces lo son (hay que confesarlo) en la obra de Rubén Darío. Pudiera parecerlos, verbigracia, que era demasiado amorfa é inharmónica — á más de reñida con las tradicionales leyes de la métrica española — la combinación de sexasílabos, quadrisílabos, versos de cinco sílabas y decasílabos aconsonantados, que puede comprobarse en la composición *Augurios*. Aquí las estrofas parecen demasiado desligadas unas de otras; resulta demasiado brusco el salto de un trisílabo, verbigracia, á un monosílabo, ó de un decasílabo á un dodecasílabo:

Hoy pasó un águila
sobre mi cabeza;

(1) *Cantos de vida y esperanza*, págs. 31 y 32.

lleva en sus alas
 la tormenta;
 lleva en sus garras
 el rayo que deslumbra y aterra.
 ¡Oh águila!
 Dame la fortaleza
 de sentirme en el lodo humano
 con alas y fuerzas
 para resistir los embates
 de las tempestades perversas,
 y de arriba las cóleras
 y de abajo las roedoras miserias.
 Pasó un buho
 sobre mi frente.
 Yo pensé en Minerva
 y en la noche solemne.
 ¡Oh buho!
 Dame tu silencio perenne,
 y tus ojos profundos en la noche
 y tu tranquilidad ante la muerte.
 Dame tu nocturno imperio
 y tu sabiduría celeste,
 y tu cabeza cual la de Jano,
 que, siendo una, mira á Oriente y Occidente (1).

(1) *Cantos de vida y esperanza*, págs. 129 y 130. — Esta clase de metrificación es la que más se asimila al verso libre francés, especialmente al practicado por Gustavo Kahn y Vielé-Griffin. En Francia, la innovación del verso libre hubo de despertar más escándalo y más censuras por parte de los viejos maestros, porque las reglas de la métrica francesa son más rígidas (hay que confesarlo) que las de la métrica castellana. Un hecho curioso que lo demuestra es que los románticos, creyéndose revolucionarios feroces del verso francés, no hicieron apenas avanzar un paso el desentumecimiento de la antigua métrica. La novedad más curiosa que registraría la historia de la métrica romántica es la de haber roto con la uniforme simetría del ale-

Una vez más podemos afirmar que la métrica es *quoddam arithmetica*, como decía Leibnitz de la música; y, por lo tanto, el poeta técnico ha de ser un gran matemático en embrión, aunque su profesor de ciencias exactas nunca le haya logrado hacer comprender el binomio de Newton, como dice Rubén Darío de sí mismo (1). La cifra, el número, padre de la cadencia, es la compañera del poeta y su ayuda en los momentos terribles en que la Musa, esa pérfida, no le asiste (2).

jandrino — que desde Malherbe era cortado por la cesura en dos mitades perfectamente iguales — colocando un acento tónico en la sexta sílaba, ó sea al iniciarse el segundo hemistiquio. Así hicieron casi todos los románticos, á ejemplo de Víctor Hugo. Lo cual era substituir una regla arbitraria por otra no menos caprichosa. Contra todas estas reglas se han rebelado los poetas nuevos en los últimos veinticinco años.

(1) *Azul*, pág. 92.

(2) Aunque la mayoría de los poetas abominen de las Matemáticas y de sus representantes, como Lamartine, ese Lamartine ignorante que no sabía más que su alma. (En contrario, podemos aducir nosotros, el caso de un Echegaray, matemático y poeta, aunque desdichado en concepto de poeta técnico, y de D. Eduardo Benot, polígrafo eminente, matemático de fama mundial é inspirado poeta, á quien el conocimiento de las ciencias exactas no estorbó, sino que avivó la inspiración.) Lamartine, en curioso pasaje de su discurso *Sobre los destinos de la poesía*, manifiesta hacia la ciencia la recelosa aversión de un fraile mostense y muestra un especial horror á las Matemáticas. Abomina del predominio de las ciencias durante la época imperial, haciéndose así intérprete de las rebeldías y de los rencores de la juventud literaria de su época, según Paul Janet. «La cifra — escribe — era entonces tolerada, honrada, protegida, pagada. Como la cifra no razona, como la cifra es un maravilloso instrumento pasivo de tirano que no pregunta jamás á qué se le dedica..., el jefe militar de esta época no quería otro misionero y otro seide, y

El ser sabio ayuda al poeta para modular bien sus canciones. Así que los poetas debieran adquirir una enorme cantidad de cultura, y luego entregarse en brazos de la Musa, porque, entregándose en brazos de ella desprevenido é inerme, córrese el riesgo de que ella nos asfixie entre sus senos opresores con sus dos cadenas de amor, que nos roban el juicio... (1).

Todo poeta debiera asimilarse á Virgilio, el corrector impenitente, el implacable censor de sí mismo, que D'Israeli nos cita como modelo; el Flaubert anticipado del verso, en quien el trabajo de lima y corrección no restaba fuego ni restaba inspiración á sus obras. El autor de *La Eneida* solía compararse á las osas; decía que los versos nacen deformes y aun informes; que había de hacerse como aquellas hembras de animal, que, no contentas con haber parido sus crías, las reformaban una á una, esculpiendo ó cincelandando con la lengua los miembros de sus hijuelos. ¡Laudable canon estético, digno de ser imitado, y nuevo aún después de tantos siglos!...

VII. — *El Canto errante.*

El cantor va por todo el mundo
sonriente ó meditabundo.

este seide le servía bien. Desde entonces aborrezco la cifra, esa negación de todo pensamiento, y me ha quedado contra ese poder exclusivo y exigente de las Matemáticas el mismo horror que queda al preso contra los hierros duros y helados adheridos á sus miembros... Las Matemáticas eran la cadena del pensamiento humano. Yo respiro: ¡se han roto!»

(1) La diferencia entre poetas conscientes y poetas inconscientes está en que aquéllos dominan á la Musa y á éstos les domina ella.

El cantor va sobre la tierra
en blanca paz ó en roja guerra.

Sobre el lomo del elefante
por la enorme India alucinante.

En palanquín y en seda fina
por el corazón de la China.

En automóvil en Lutecia,
en negra góndola en Venecia.

Sobre las pampas y los llanos
en los potros americanos.

Por el río va en la canoa,
ó se le ve sobre la proa.

De un steamer sobre el vasto mar,
ó en un vagón de sleeping-car.

El dromedario del desierto,
barco vivo, le lleva á un puerto.

Sobre el raudo trineo trepa
en la blancura de la estepa.

Ó en el silencio de cristal
que ama la aurora boreal.

El cantor va á pie por los prados,
entre las siembras y ganados.

Y entra en su Londres en el tren,
y en asno en su Jerusalén.

Con estafetas y con malas,
va el cantor por la humanidad.

El canto vuela con sus alas:
Armonía y Eternidad.

El poeta expone su tema y su motivo de canto. Su misión es recorrer el Universo con la lira bajo del brazo, husmeando en todos los rincones donde puede esconderse lo bello, *flairando* todos los aspectos interesantes donde pueda haber quedado prendida alguna partícula de belleza, por menuda que ella sea...

Nuestra tarea de críticos ha de ser seguir al poeta en sus

correrías, y sobre todo en sus vuelos. Sigámosle en sus vuelos, porque estamos seguros de no caer en tierra como Icaro. «Cuando contamos por logaritmos—nos dice Emerson—, no estamos tan seguros como al seguir á Platón en sus vuelos...» Pero ¿es que acaso los vuelos mismos del poeta no se traducen en logaritmos de ideas, en palabras? «Las palabras—ha dicho Ortega y Gasset—son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y, por lo tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores.» Nuestro poeta añade en sus *Dilucidaciones*, epítome estético de gran transcendencia puesto al frente de *El Canto errante*: «En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deus*. La palabra no es en sí más que un signo, ó una combinación de signos; mas lo contiene todo por virtud demiúrgica. Los que la usan mal serán los culpables si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto á imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el Arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos» (1).

El mundo es una gran rosa fragante con los pétalos abiertos que se brinda á los ojos del poeta. Quien sabe aspirar bien su fragancia, la devuelve hecha armonía en versos más perdurables que los bronce. Porque el poeta es ante todo el artífice de la palabra, aunque jamás haya manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra, como dice Rubén Darío. Además, al adorar la palabra, aun adora

(1) *El Canto errante: Dilucidaciones*, VI, pág. xxiii.

la idea, porque la palabra es sólo envoltura y revestimiento de la idea. El poeta se embriaga en las palabras, como se embriagaría en las ideas (1).

En los modernos tiempos la embriaguez de la palabra ha llegado á la cúspide del *delirium tremens*. Y no es porque falten ideas, tenemos más que en los siglos pasados; sino que la palabra ha venido á ser muchas veces una clámide con

(1) «*L'operatore*—escribe Gian Pietro Lucini—*s'inebria della intensa voluttà delle parole esatte e velate e dubie ed igannatrici e suggestive ed equivoche ed oscure e traditrici e lente e rapide e che volano e che stuzzicano e che maledicono, e che seno il singulto del morente e l'estrema benedizione paterna; della voluttà delle parole, che sono tutto il nostro sapere.— Scrivere, comporre delle armonie.— Seminare delle idee; spanderle; farle comprendere, perchè a ciascuna si adatti una immagine propria e speciale. Darloro sembante e membra; mettere vergini ed ardenti in contatto delle antiche sopravvissute matrone di molte esperienze e di molti attributi; confortarle tra li scheletri delle defunte, tra i germi ed i feti di altre creature, che tentano di nascere. Inviarle, dedicate, colla parola, col monosillabo; idee veggenti e silenziose; idee a sciami,*

*incanetate pecchie laboriose;
pecchie, ronzanti e d'oro,
nel sonoro timpano del comporre;
idee volanti fantastiche, pure,
sicure,
senza paura
di una critica, o di una ribellione;
idee della passione, che mutano la terra in paradiso
incantevole annuncio di un sorriso
che non vedrem già mai sopra le femminili labra bacciate,
ma che sentiamo in noi,
pallidi Eroi di una funambolosa ebrietà di rime.*

*Li spandono dal ventilabro prezioso e sapiente ripolite e fulgenti con
manifica designazione dal libro gonfio e generoso.» (Il Verso libero, página 191. Edición de «Poesía».—Milán, 1908.)*

que cubrir nuestra desnudez espiritual. Hay un cierto orden de sentimientos que en nuestros días no se pueden traducir con ideas precisas y claras, porque aun son borrosos y difuminados. Ciertos refinamientos espirituales, que aún no se han expresado en ideas tangibles que circulen por las calles, sólo pueden traducirse en palabras imprecisas y borrosas. Por donde nuestros estados de alma no tienen expresión plástica. Así nos hallamos en la actitud de aquel pintor Timantes — un Carrière *avant la lettre* —, del cual nos dice Plinio que en sus obras se *sobrentendía* siempre más que se pintaba: «Y aunque el Arte sea supremo, el ingenio, no obstante, es superior al Arte» (1). ¿No os parece estar oyendo un

(1) «*In cuius omnibus operibus intelligitur semper plus quam pingitur; et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.*» — Compárense estas palabras de Plinio, crítico de arte en su época, con las palabras del poderoso crítico de arte de la nuestra, Charles Morice, al hablar de Eugène Carrière: «Las figuras de Carrière nos abisman en las profundidades en que están, y donde quisiéramos seguirlas; una línea no acaba en ellas, otra línea no comienza, la gran línea universal por ellas se continúa y sentimos que nos envuelve á nosotros mismos, que tenemos gran interés en no dejarla romperse, porque es la línea de vida...» Como el lector versado en la materia podrá apreciar, ésta no es ni más ni menos que la teoría de Leonardo de Vinci, compuesta en su *Tratado de la Pintura*, donde dice que el ser viviente se caracteriza por la línea ondulante ó serpentina. Cada ser tiene su manera propia de serpentear, y el objeto del Arte es reproducir ese serpenteamiento individual. Esta línea puede no ser por lo demás ninguna de las líneas visibles de la figura. No está ni aquí ni allí, pero da la clave de todo. *Es menos percibida por el ojo que pensada por la mente.* ¿No veis aquí palpitar en embrión toda nuestra moderna pintura intelectual ó «literaria», toda la escuela impresionista, todo Carrière y todo Whistler? Así se comprende que los poetas simbolistas y decadentes, cuyo credo de arte tenía más afinidades con la Música que con la Pintura, al revés de los parnasianos,

consejo de Mallarmé, que recomendaba huir de la precisión y sostenía que una obra de arte vale más por lo que sugiere que por lo que expresa?...

No pongan cara hipocrática los aficionados á lo clásico que lean esto: si el arte clásico triunfó por las líneas netas, por los contornos salientes y por lo escultórico de su exterioridad, el arte moderno triunfará por sus líneas borrosas y por sus contornos, que parecen hundirse en celajes de fantasía... El arte clásico es el dominio de la claridad; el arte moderno será un triunfo de la niebla. Aunque entre sus cultivadores haya artistas tan claros como Jean Moreas, helénico de nacimiento, helénico por su espíritu, renaciente y sexcentista por su arte; Henri de Regnier, que ha obrado el milagro de dar á su helenismo cierta indefinición y cierta espiritualidad muy de nuestra época; Gabriel D'Annunzio, completamente latino por su espíritu y por su arte; y Rubén Darío que, si ha sabido dar vaguedad é imprecisión á sus figuritas artísticas de Tanagra, ha sabido también, cuando quiso, elevar monumentos sólidos, poemas claros y marmóreos, que se yerguen soberbios hacia el cielo azul...

*
*
*

Hay ahora una nueva especie de preceptistas que piensan estar desligados de toda traba dogmática porque combaten en detalle ciertos escrúpulos de la preceptiva antigua, y en cambio nada admiten de la nueva, por estrechez de

hayan simpatizado, no obstante, con los pintores de sus tiempos, y que Carrière fuese gran amigo de Verlaine. No es porque los poetas se hayan hecho pintores; es porque los pintores se han hecho poetas y han puesto en sus cuadros poesías, intelectualidad, refinamiento sensitivo y hasta «música gráfica», si se puede hablar así.