

EL IDEAL DE LOS POETAS SIMBOLISTAS

I

En la declinación de la pasada centuria veíase ambular por las callejuelas mal alumbradas del Barrio Latino de la "Ville Lumière", la figura desgarbada de un poeta parnasiano, que entre dos copas de ajeno componía límpidos poemas enjovados y mostraba aficionarse tanto a las Musas como al enervante "haschich" y al tabaco.

Era Paul Verlaine, el empedernido bohemio de "Jadis et Naguère", que un día resolvió abandonar a su inocente cónyuge, impulsado por un ansia invencible de "vagabondaggio" para dirigirse a la ciudad de Arras, en compañía de un mozallete pálido e imberbe. Su compañero, "étrange garçonnet", parecía un escapado de presidio y solía pernoctar en las buhardillas de todos los pintores famélicos de París. Llamábase este otro Rimbaud, adolescente triste a quien perseguían los gendarmes por viajar en tren de modo clandestino, el cual arrojado de la casa de Verlaine hubiera perecido en la indigencia, a no compadecerse de él aquel poeta ya famoso, que lo introdujo en el cenáculo de "Dîner des Vilains Bonshommes".

En "Les poètes maudits", Verlaine debía revelar a la admiración pública tres rutilantes astros que cruzaban errabundos el firmamento del Parnaso francés, tres nuevos cantores que venían a entonar los acentos de un naciente verbo lírico y tremolaban una nueva enseña poética, como victoriosa tea flameando libremente al viento.

Eran Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé y Tristán Corbière.

De ellos sólo Mallarmé se hallaba en París y, convertido en

portaestandarte del movimiento literario innovador — el simbolismo —, emprendía una vigorosa cruzada contra el gusto naturalista que señoreaba en el arte a la sazón.

Defendían los ideales de Zola adversarios de fornida talla intelectual, como Huysmans, que en "A rebours" (1884) creó al héroe Jean des Esseintes para zaherir con acrimonia a los bisoños simbolistas, despectivamente motejados de "decadentes" y de ilusos. Pero la flamante escuela poética poseía un fervoroso, culto y sagaz teorizador en la persona de Jean Moréas, y conquistaba día a día destacados adeptos, entre los que se contaban Barrés, Arène, Adam, Bourget y d'Armon.

Las ideas estéticas de Wagner abrían amplias perspectivas y trazaban nuevos derroteros a la inquieta inspiración de los líricos noveles. Nadie comulgaba ya con el criterio tradicional de que la poesía hallaba en la música un mero auxiliar o recurso secundario.

El compositor del "Festspiel" sostiene, en radical opugnación con Glück, que la poesía debe precisar las impresiones vagas y turbadoras de la música, generadora del drama, y de la fusión de la melodía con el verso ha de surgir el concierto fónico, de esencia eterna e ideal. La tetralogía "El anillo de los Nibelungos" representa la primera aplicación de sus geniales concepciones, que introducen en el drama musical personajes simbólicos, como la Naturaleza, el Destino, la Muerte y la Renunciación al Amor. Todos estos motivos, de tendencia metafísica, son "explicados" musicalmente por la sinfonía, que llega a ser una especie de "conferencia", integrada por sonidos. Esto se interpretará con más acierto recordando el profundo juicio de Nietzsche: "Wagner, como músico, debe clasificarse entre los pintores; como poeta, entre los músicos y como artista, en un sentido general, entre los actores". Acaso su única creación endeble la constituye Parsifal, sosias de Cristo, que trae la paz a los hombres de buena voluntad en el encantamiento del Viernes Santo, porque resulta demasiado inverosímil que pueda santificarse después de haber cometido desaguizados y crímenes sin cuento. Tampoco es creíble que por su honda piedad acabe en sabio, como quiere el autor: "durch Mitleid wissend". Con todo, este asunto no está destituido de mérito, si se atiende al

gran significado que reviste cual obra de "catarsis", purificadora de los sentimientos emotivos.

Los simbolistas, bajo el influjo de Wagner y de Poe, remozan el precepto pseudo-horaciano "ut musica poesis" y tratan de unificar el silencio y la palabra por medio de alegorías, símiles y alusiones, cuyo valor poético estriba en sus evocaciones mediatas, no en la naturaleza de la locución textual. Arguyen que hay estados de alma inefables, de sellada heredad, donde mora la poesía.

Comme un phénix dans un cristal.

Y tal apacible recinto sería profanado por la indiscreción de las palabras especificadas y tangibles, de sentido diáfano y concreto. Pero existe en cambio el símbolo fugaz, la breve alusión sutil, envuelta en tonalidades desvaídas y vaporosas, que gracias a su potencia evocadora sólo roza la realidad exterior, vagamente contorneada como el velo que se pliega sumiso bajo el impulso de la brisa matinal. La imagen tenue se eleva cual plateada bruma del lago azul de los ensueños, mientras el verso arrulla al alma ingenua y alba con la melodía del ritmo, y el alma se goza en dejarse adormecer. La musicalidad de la frase, que hechiza con acentos de suprema dulzura, aprisiona el corazón del poeta con su embrujo fascinante, en un muelle abandono de lánguido sopor. Y entonces fluye el verdadero ritmo, el lenguaje anímico directo, cuando la plenitud interior es armonizada con la esplendente belleza del mundo real. La sensibilidad hace aletear en el mármol pentélico de lo inerte el temblor sediento de los anhelos humanos, da vida, como dice Goethe, a lo que está inanimado:

Und sein Gefühl belebt das Unbelebte. . .

El tumulto caótico que llevamos dentro nos seduce con la magia de lo desconocido. Del fondo de nuestra subconciencia se levanta un amo imperioso que nos esclaviza. Sólo la metáfora recóndita puede reflejar los repliegues de aquel microcosmos sombrío y en esta forma el amo ignoto queda dócil y vencido. Se presupone en tal caso que el poeta se halla dotado de

una visión para escrutar lo suprasensible, de una capacidad especial para el íntimo retraimiento de la mente, mientras en suspensión de potencias y sentidos percibe las palpitaciones ocultas que anuncian la vida.

El simbolista va tras el placer físico de los timbres: sensual, hasta incidir en lo morboso, busca los contrastes extraños y las monotonías obsesionantes. Prefiere la música sensorial de las notas a la ideal de las pasiones y los deseos.

Tal es Mallarmé, el impenitente soñador de "Hérodiade" y "L'après-midi d'un faune", que aborrece la nitidez "brutal" del vocablo y anhela aislarlo de las innúmeras asociaciones complejas que lleva implícitas, para darle el aspecto de una exótica flor intangible, circuida de "un lucide contour", siempre fragante y lozana en la isla fantástica de la poesía pura. Pero la ambicionada belleza suprema que florece cual corola inmarcesible en los mágicos jardines de la lírica, es de esencia sobrehumana e inefable, un raudo vuelo al azul del infinito.

Mallarmé posee "a priori" la convicción obsesiva de su impotencia para expresarse por medio del lenguaje manoseado y promiscuo. Su cofrade literario Rimbaud siente aún con más angustia el mismo temor inhibitorio, y en un pasaje de "Une saison en enfer", después de mil esfuerzos torturantes, declara paladina y candorosamente: "Je ne sais plus parler"... No de otro modo, Rousseau se lamenta amargamente en las "Confesiones" de que el predominio absoluto de la sensibilidad perjudique en él al proceso lento de la ideación: "Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent la peine qu'ils m'ont coûtée".

Frente a los poetas parnasianos, que a fuer de cinceladores inimitables de la frase, sólo atendían al "souci de la forme", componiendo versos primorosos de una pulcritud estilizada, los simbolistas sostienen que fundir el ensueño impalpable, que se diluye en una evanescencia de colores, dentro del molde férreo de la palabra, significa una transmutación artificiosa y entraña un sacrificio cruel, a que renuncian de antemano.

¿Cómo sugerir la intuición primera, el momento de conciencia anterior a toda reflexión, la imagen vivida ingenuamente, si no por medio del símbolo?, que consiste, según Mallarmé, en "évoquer, petit à petit, un objet, pour montrer un

état d'âme; ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements”.

La simbolización es una tendencia natural, no sólo en el poeta, sino también en el investigador científico, aunque sus respectivos procedimientos sean de índole distinta. Lo propio acontece en la mitología clásica, al crear ésta la intervención personal en un fenómeno cósmico dado. Así refiere, verbigracia, que la cabellera de la soberana Berenice desapareció, por arte de birlibirloque, para transformarse de improviso en rutilante cuerpo celeste. También puede traerse a colación el ejemplo de los genios dramáticos. Cuando Shakespeare se apodera de Otelo, empieza por prestarle los caracteres más humanos posibles, hasta que se esfuman sus aristas individuales y el héroe se trueca en la encarnación universal de los celos. Pero esta vez tal resultado emerge como una mera consecuencia involuntaria, no como un efecto buscado ansiosamente, porque el autor “plus humane quam poetice locutus est”.

Yo no quisiera ahora abandonar la república literaria para realizar una incursión furtiva en el país sereno de la especulación filosófica, pero séame permitido recordar que Bergson ha demostrado, en páginas densas y luminosas, la insuficiencia del lenguaje discursivo para comunicar la intuición de lo inmediato, generadora de los conceptos, que sólo puede ser evocada por el empleo de metáforas concurrentes. Y aquí conviene observar que la metáfora es menos simbólica de lo que se cree: expresa en forma indirecta las ideas, pero de modo relativamente inmediato el “yo” puro, que conocemos en la práctica a través de un velo de verdaderos símbolos, los cuales impiden la visión libre del espíritu.

El poeta, al emplear el lenguaje metafórico, que le es tan natural como el murmullo a la fuente, se limita a comparar series de hechos, en apariencia desvinculados, que anuda, no por relación de causa a efecto, sino por lazo meramente afectivo. He aquí un sencillo ejemplo:

Solloza el cielo con las lágrimas de luz de sus estrellas.

Pero existe asimismo la pseudo-metáfora, que forma tupida maleza — invasora parasitaria de la selva poética, simple oropel

y bambolla —, creada para disimular la ausencia de lirismo. Cito una al azar:

La noche ungió a los amantes con la liturgia azul de su silencio.

Las voces "ungir" y "liturgia" tienen un sentido tan preciso que de ningún modo pueden constituir una fusión armónica con el silencio nocturno aquí descripto. Se trata de meros ripios inexpressivos, como diría Antonio de Valbuena.

Hay también la "contrametáfora", que consiste principalmente en nombrar un objeto por su valor etimológico; verbi-gracia: "Fuman las chimeneas", frase en que "fuman" significa "humean". Menciono esta variedad espuria, porque los que creen saber latín y griego la usan, poco más que para pedantear, pues nadie llamará a eso "poesía"; digo, me parece. . .

*
* * *

¿Cuál es, cabe preguntar ahora, el símbolo puro y perfecto? No existe en verdad sino uno solo: la música, que no nombra nada directamente y transmite la emoción de un paisaje con la máxima intensidad subjetiva. Si pensáramos por medio de sonidos, en vez de emplear para ello vocablos — afirmaba Hegel, con pretensión quimérica —, la música sería el lenguaje metafísico por excelencia.

La sinfonía de los versos simbolistas constituye su esencia misma y es independiente de la rima, lo que no ocurre en la poesía parnasiana, ni en ninguna otra sujeta a reglas métricas. En "Rêverie d'un poète français sur Richard Wagner", asevera Mallarmé que la música fundida con la palabra da lugar únicamente al verso libre, tesis fácil de rebatir. El "Traité du verbe" de René Ghil (1886), contiene una exposición completísima sobre este punto y demuestra que se pueden formar verdaderos conciertos musicales con las locuciones, cuando se las sabe "instrumentar" (1).

(1) Ghil tuvo, durante cierto tiempo, un feliz discípulo americano en el poeta uruguayo Emilio Frugoni, que imitó su discutida técnica (ridiculizada por su compatriota Carlos Roxlo) en *El rancho*.

Estos versos de Verlaine, por ejemplo, son de una acariciante melodía, muy sensible:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Ya se ve que la rima no es contraria a la más perfecta sonoridad. Tanto valdría negar la existencia de elementos armónicos en los más atildados sonetos que hasta el presente se han compuesto.

No sólo el sonido, sino también la línea y el color integran la melodía interior, o, en otros términos, los legítimos efectos fónicos dependen tanto de la distribución acertada de las sílabas, haya o no medidas isócronas, como de la emoción que hiere el alma con lenguaje indefinible. Ahora bien, el poeta para cantar libremente, puede disponer a su antojo de la rima y desecharla cuando trabe su espontánea inspiración, y puede asimismo volver a ella cuando necesite de las resonancias y de los ajustes tónicos, para plasmar sus sueños, ideas y visiones.

Hay quien emplea con maestría consumada el verso de catorce sílabas sin la cesura fija ni los acentos rítmicos de rigor, pero sabe someterlo a ritmos subjetivos, en apariencia irregulares, y aun expresar en tono distinto cada cambiante o tornasol de pensamiento. Los poetas carentes de estro y de hondura emotiva ven una cortapisa en cada precepto métrico, y, so color de procurar la libertad más amplia, empiezan por suprimir los signos de puntuación, sin dejar en su afán destructor títere con cabeza. . .

Opino que los metrolibristas no resultan más armoniosos que los rimadores, así como, inversamente, existen poesías rimadas que hacen caer de espaldas al lector, por lo prosaicas. Pero pienso en el soneto, bruñido oro de que los segundos son dueños, engarce a veces de gemas deslumbrantes y poliédricas, en cuyas facetas cabe reflejar el sentimiento descompuesto en miríadas de luces, que se anudan o deshilan en madejas argénteas.

Del metro libre dijo Verlaine: "De mon temps on appelait cela de la prose". Es así cómo Manuel Machado ha escrito prosa "sin saberlo", lo cual no desluce, por cierto, sus composiciones, que mucha emoción sincera contienen. Para comprobar este aserto léase "Alma", su mejor obra (1902). Entre nosotros, la "causa santa" del libreversismo ha tenido o tiene un vigoroso adalid en Tomás Allende Iragorri, que anhelaba "algo que no es verso y que no es prosa" (!), aspiración muy modesta, porque para realizarla basta no escribir nada. . . El poeta chileno Francisco Contreras, admirado por Rubén Darío, pretendió, por el contrario, obtener especiales efectos de armonía mediante el uso reiterado de la consonancia, según permite apreciarlo este fragmento:

Amo tus manos de lirios,
 porque tus manos de lirios
 prometen lirios, delirios
 y los más dulces martirios.

Curioso es el procedimiento de Marcial Cabrera Guerra, chileno también, que da forma de prosa a versos consonantados de más de veinte sílabas. Transcribo como ejemplo un poemita suyo:

Había en su pupila soñadora algo del llamamiento, algo del ruego, y en sus labios vibraba la sonora música de los ósculos de fuego.

Cuando marchaba la gentil coqueta con su porte triunfal de soberana, estrangulaba el pálido poeta en la garganta el vitor y el hosanna!

Para aquella mujer todo era poco; ninguno digno de besar su huella. Y el trágico poeta, vuelto loco, la vió, la quiso y se mató por ella.

*
 * *
 *

Examinaré ahora brevemente las relaciones fundamentales que existen entre la música y el verso. Ante todo, precisa consignar que el conocido lema verleniano concretado en la frase

De la musique avant toute chose

no implica sino una renovación del ideal de la armonía imitativa, dentro de una mayor amplitud de concepto. Es nove-

dad poética sólo hasta cierto punto, como se verá más adelante. Antes de los simbolistas, muchos líricos modernos y antiguos supieron lograr gratas combinaciones musicales por simple imitación. Lo demuestra así el poeta inglés Gray cuando describe el movimiento ondulatorio de los telares:

Weave the warp and weave the woof.
(Teje la urdimbre y teje la trama.)

Suele citarse también este verso de Virgilio, que permite descubrir de inmediato el intento de producir armonía mimética:

Quadrupedante pútre[m] sónit[u] quatit úngula cámpum (1).

La poesía latina y la germánica se valen por lo común, para obtener tales notas armónicas, de la aliteración, que radica en repetir las mismas letras y sílabas de una frase, figura de dicción denominada "Stabreim" en alemán.

Verso y música no fueron nunca elementos antagónicos y el segundo sirvió de medio expresivo, alternado con el procedimiento pictórico, según las épocas, conforme al canon "ut musica" o "ut pictura poesis".

La escuela clásica expresaba las ideas con claridad y precisión; empleaba una fraseología sobria y razonada, un estilo "arquitectónico", como lo calificaba Brunetière.

Advino luego el período romántico, en que se proclamó el culto de la sensibilidad, en contraposición a los méritos de la razón y se exaltó hasta el morbo la vida individual. La escuela de Chateaubriand y Hugo se nutría de vastas descripciones frondosas, con una visible proclividad hacia lo pintoresco. Más tarde, a fines del siglo pasado, despuntó la era simbolista, cuyos representantes han vivido en constante emulación con los músicos.

En unos versos titulados "La beauté idéal", Alfredo de Vigny profetizó de esta guisa la triple unión de la poesía, la

(1) La armonía imitativa es empleada continuamente por el poeta español Manuel Abril en *Hacia la luz lejana*, 1914.

música y la pintura, las tiernas "three sisters" de las alegorías inglesas:

Descends donc, triple lyre, instrument inconnu,
O toi! qui parmi nous n'est pas encore venu,
Et qu'en se consumant invoque le génie,
Sans toi point de beauté, sans toi point d'harmonie;
Musique, poésie, art pur de Raphaël,
Vous deviendrez un Dieu. . . , mais sur un seul autel!

Taine demostró ser crítico harto avizor y zahorí cuando sostuvo que en el espacio de medio siglo "la poésie se dissoudra dans la musique", y en el mismo sentido se había expresado antes Novalis, para quien además la poesía era la esencia de todas las cosas. Me permito poner en duda que tal "disolución" se verifique, porque el verso es anterior en su formación a la música pura y ésta, por ser el lenguaje más directo del alma, no necesita de la palabra para manifestarse en toda su plenitud. Hasta hace algunos siglos, el hombre no podía expresar sus estados de espíritu sino por medio de la poesía, a la que adaptaba luego el comentario musical. Pero tal adaptación no se realiza siempre perfectamente y sin dificultad. La música encuentra con frecuencia en la palabra un obstáculo que le impide desenvolverse en su esfera propia, como expresión espontánea de los sentimientos, lo cual constituye su finalidad verdadera y única.

El ideal de la poesía simbolista formulado por Verlaine en "Jadis et Naguère"

De la musique avant toute chose

es por ello no del todo conciliable con otro principio básico propugnado por el mismo autor:

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la Nuance.
O! la Nuance, seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor.

Me fundo al sentar la anterior afirmación en que la melodía no se pliega con mansa fidelidad al sentido de los vocablos y

mucho menos al matiz — la más refinada quintaesencia poética —, sino que sólo aproximadamente sigue la estructura de la estrofa, dando mayor vaguedad a la expresión de su contenido. Pero la “nuance”, lejos de hallar una materia plástica en el ornamento melódico, se volatiliza a su contacto. La anhelada sutilidad se convierte en algo indefinido, nebuloso, imprecisable.

Con pleno fundamento, críticos de fuste, como Brunetière y Lanson, se han lamentado de que la poesía “tersa” y arrulladora de Mallarmé sea poco inteligible. No se sabe, a primera vista, si el cantor de “Hérodiade” es superficial o profundo, original o vulgar, si ausculta las intuiciones inefables de su alma o disfraza una sensibilidad ordinaria con hojarasca vistosa de metáforas.

En 1913, Albert Thibaudet, al publicar la colección completa de sus producciones, pretendió “descifrar” su recóndito sentido y revelar a todos su secreto, a la manera del hierofante antiguo que dirigía la iniciación de los neófitos en los misterios eleusinos. Thibaudet aseguró haber develado a la nueva Isis con esta sencilla fórmula, fruto de tenaces esfuerzos interpretativos, que sería la clase de su arte: la poesía de Mallarmé constituye una síntesis del silencio y de la palabra, realizada por medio de la alusión. Aunque el juicio definitorio parece ser exacto, seguimos tan enterados como antes. . .

El único que afirmó haber penetrado ese arte hermético fué el compositor antiwagneriano Claudio Debussy, a quien “L’églogue” del poeta inspiró “L’après-midi d’un faune”, obra impresionista como todas las suyas, pobre en melodía, más rica en afiligranadas combinaciones orquestales, de puro preciosismo. Lo cierto es que Mallarmé ha pretendido transmitir lo inexpressible y sólo ha logrado comunicarnos su angustiosa impotencia para exteriorizar los murmullos apagados de la vida subconsciente.

Bien lo confiesa así en un soneto intitulado “Vero Novo”:

Et triste, j’erre après un Rêve vague et beau,
 Par les champs ou la sève immense se pavane.
 Puis je tombe, enervé de parfum d’arbres, las,
 Et, creusant de ma face une fosse à mon Rêve,
 Mordant la terre chaude où poussent les lilas. . .

Lo que cabe reprochar a Verlaine y a todos los ingenios que se han mostrado obsecuentes para con su capilla literaria: — Mallarmé, Rimbaud, Mockel, Stuart Merrill, Guerin, Kahn, Verhaeren, Laforgue, de Souza, Moréas, Tailhade, Régnier, etcétera —, es la tendencia a rebasar el contenido del texto poético, para acentuar la línea melódica, con lo cual se olvida que el lenguaje posee elementos propios de musicalidad. Son éstos, substancialmente, el ritmo y la cadencia sonora: unidad de tiempo y fonación, que se encuentran también en la música pura. Pero, hablando en puridad, el ritmo musical no coincide con el de la poesía — hecho no observado en las edades antigua y media —, pues el primero se señala por la notación proporcional, esto es, se indican las duraciones relativas de los sonidos por la forma de las notas. Sólo a partir del siglo XV empieza a manifestarse esa diversificación rítmica en las misas polifónicas, como el "Sanctus" y el "Benedictus". Antes, cuando la divergencia no se apreciaba, existía un ritmo único, propio de la monodia.

Los simbolistas, por un curioso proceso de "ricorso storico", parecen reivindicar la pretérita asociación o ensambladura de dos artes que durante siglos convivieron en "simbiosis" y reaccionan así contra la evolución característica, a este respecto, de la edad moderna. Con efecto, desde la época renacentista, la música pugna por emanciparse de todos los opresores lazos que la ligaban a la poesía y hasta pretende desentenderse de la acentuación verbal. Buen ejemplo de ello lo ofrecen las "Romanzas sin palabras" de Mendelssohn, a las que algunos plumíferos ignaros y estólidos trataron de adoptar "poemas expresivos".

La rima establece un paralelismo entre el verso y la melodía. Pero, además, las voces poseen un elemento fonético esencial, la cadencia, más variable que el ritmo y que prepondera en los vocablos de las lenguas neolatinas, comparados con los de las hablas anglosajonas. En la rima confiaba sobre todo Rimbaud, titulado "libreversista", para componer versos de tan cristalina musicalidad como éstos:

Entrechoquez vos genouillères,
 Mes laiderons !
 Mes laiderons !

Nous nous aimions a cette époque,
 Bleu laideron :
 On mangeait des œufs à la coque
 Et du mouron !
 Un soir tu me sacras poète,
 Blond laideron :
 Descends ici que je te fouette
 En mon giron.
 J'ai dégueulé ta bandoline.
 Noir laideron ;
 Tu couperais ma mandoline
 Au fil du front. . .

Y Rimbaud era, si he de decir lo que pienso, un verdadero heresiarca dentro de la populosa escuela simbolista. Exaltó la realidad cotidiana — odiosa a Mallarmé, porque contaminaba de prosaísmo el ensueño — y en forma paulatina retornó hacia los vedados dominios de sus antiguos enemigos los naturalistas, con poesías de tema tan soso y de plebeya ralea como la difundida "Les chercheuses de poux". . .

Sensual en "Venus Anadiomene", de intención alucinante en "Bateau ivre" y lacónico en las "Illuminations", el "gavroche sinistre", discípulo de Baudelaire, no supo tratar a los sueños sino como tales y concibió un mundo fuera de la poesía, donde identificado con su destino llevó el cilicio de su vida, macerada por todos los dolores. Allí deshojaba día a día las rosas pálidas del ensueño, besadas por el sol de la esperanza, para entregarlas a la brisa falaz de la desilusión. La existencia le producía hastío bostezante y si hablaba de amores, untaba su peñola con la hiel de Eros, antes que con la miel paradisiaca de Ciprís:

O mes petites amoureuses,
 Que je vous hais !
 Plaquez de fouffes douloureuses
 Vos tétons laids !

La poesía de Rimbaud cae a veces en lo "inactual", como dicen los filósofos idealistas: no alienta perpetuamente en su espíritu, el sujeto no se toma siempre a sí mismo por objeto y admite una realidad tangible surgida de la reflexión. Si su mente se extravía en el limbo de la quimera y nos refiere haber "embrassé l'aube d'été", no tardará en desvanecerse su ensoñ-

ción, como la vagarosa niebla matutina se aleja en blancos espirales de tul, y llegamos por último a saber que

Au réveil, il était midi (!).

Ya se ve que con intermitencias el poeta dilata su visión más allá de su torre ebúrnea y un reconfortante optimismo le domina a veces, obligándole a burlarse de su propio infortunio prosaico. Dialoga entonces con el hambre, nada lírica ni de mentirijillas, único compañero fiel de su vivir obscuro, que no llegó a mostrarse casquivano con femenino volubilidad de hetaira. Una sonrisa de chispeante ironía parece percibirse en sus frases do-
nosas:

Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne.
Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Din ! dinn ! dinn ! Mangeons l'air,
Charbons
Mes faims, tournez. Paissez, faims.
Le pré des sons !
Attirez le gai venin
Des liserons.

Diecinueve años contaba Rimbaud cuando, en 1873, después de componer su autobiografía, apagó la lámpara votiva que había suspendido en el altar del simbolismo y dióse a peregrinar por exóticas comarcas del África, cuya flora exuberante semejaba evocar, por su riqueza, el tumulto de sus infinitas sensaciones. Entonces sí que fué expresivo su silencio, cuando renunció "for ever" a las inconstantes Musas. Gradualmente empezaron a dispersarse los entusiastas cultores de la poesía decadente: Corbière bajó a la tumba el primero; el autor de "Bateau ivre" estaba definitivamente perdido para el arte y de los líricos predilectos de Verlaine sólo quedaba Mallarmé, hegeliano y admirador de Wagner, y cuyas "causeries" sobre estética literaria poseían la limpidez ática de los diálogos platónicos. El traductor de Edgard Poe, modesto catedrático de inglés en el liceo de Condorcet, ha confesado los impulsos suicidas que le asediaban al atravesar diariamente el puente del ferrocarril en el bulevar de Batignolles: siempre impresionan estas reconditeces sombrías de la vida íntima. De hecho fué su exis-

tencia una lenta agonía nostálgica, a cuyo desenlace ineluctable llegó en 1898, después de extenuar despiadadamente su espíritu.

Jean Moréas, el teorizador apasionado del credo simbolista, en apología del cual había publicado un artículo famoso en "Le XIX Siècle" (6 de agosto de 1885), para refutar con brío cierto estudio de Paul Borde, aparecido en "Le Temps"; Moréas, que satirizó acerbamente a los naturalistas en "Le thé chez Miranda" y "Les demoiselles Goubert", dos novelas escritas en colaboración con Paul Adam, claudicó de modo irrisible, y, en un acto de apostasía desafiante, desertó de las filas de aquella selecta pléyade poética. Después de fundar la llamada escuela "romana", con La Tailhède, du Plesys, Raynaud y otros, proclamó como inspiradora fuente de Castalia la obra de Ronsard, en "Stances" (1900), donde retorna a la preceptiva tradicional, buscando "les règles du vers et le reste" en Racine.

Sólo perduró el recuerdo mustio del animado cenáculo literario que tenía su sede en la redacción de "Révue Indépendente", Chaussée d'Antin, Nº 9, donde se congregaban Verlaine, Mallarmé, Laforgue y Villiers de l'Isle-Adam. Años más tarde, el publicista Edmundo Bailly instaló en el mismo edificio su establecimiento editorial, frecuentado por Debussy, Quillard, Pierre Louys — cuyas "Canciones de Bilitis" diera allí a luz — y Henri de Régnier, otro simbolista renegado, que ha creído preferible plegarse a la parcialidad de los neoparnasianos. . .

Quedan aún bastantes mantenedores del breviario estético de Verlaine y Mallarmé, así en Europa como en América, pero es indisputable que su modalidad literaria ha trasmontado las cumbres de la poesía del siglo XX. Sólo Maeterlinck ha logrado, en nuestro tiempo, componer valiosas piezas metafísicas para la escena inspiradas en la doctrina simbolista. Pero se debe notar que en el arte dramático, el simbolismo ha adquirido caracteres muy distintos de los que ofrece en la poesía. Maeterlinck es un conspicuo representante de la mística teatral, del idealismo puro, en que el pensamiento sobrepuja al sentir, la mente señorea al corazón. Un soplo de terror transfigura la acción de sus obras. Los héroes, que aparecen descarnados e insensibles,

discuten acerca de conflictos ideológicos, antes que de intrigas pasionales y acaban por personificar los mismos conceptos que exaltan. La propensión antípoda se descubre en D'Annunzio, supremo pontífice del neopaganismo, como heredero intelectual de Nietzsche, y en cuyas producciones la reflexión y el instinto se compenetran en maridaje indisoluble. La razón desempeña, para el autor de "La città morta", un papel secundario, pues que a su ver lo bueno, lo justo y lo verdadero es todo aquello que está conforme con la naturaleza instintiva. Por eso ha resucitado a Dionysos, con su cortejo de cabripiés salaces, en ansia glorificadora de la vida, por modo materialista y epicúreo.

También como Maeterlinck es simbólico Ibsen, pero a su manera (señaladamente en "El enemigo del pueblo", "El pato silvestre" y "La dama del mar"), por introducir en sus dramas, de índole política, social y religiosa, personajes que son figuración de pasiones y de ideas.



Las diáfanas línfas del Arte fueron conmovidas en las pos-trimerías de la pasada centuria por un nervioso estremecimiento de utopía, que formó al principio vasto torbellino, sin calar hasta las últimas ondas, pero poco a poco las aguas se aquietaron y nuevos luminare fulgieron sobre ellas, hasta esfumarse los vestigios en lontananza. Por reacción natural, a la poesía mallarmeana, tejida en seda y oro con arabescos gongorinos, sucedió otra más inclinada hacia la realidad y, por ende, más prosaica, en cuyas estrofas cantaba el júbilo de los astilleros, el chirriar de las máquinas, el crepitar de los leños en los hornos, los broncos resoplidos de los automóviles, las estridencias de la "jazzband" y los latidos de las tentaculares urbes en construcción. Muchos poetas de hoy día, antes que ahondar en los recovecos, vericuetos y anfractuosidades del alma, prefieren comentar motivos tan interesantes como el parpadeo de los letreros luminosos, el olor a nafta y alquitrán de las calzadas, los silbidos ensordecedores de los ómnibus, monstruosos coleópteros de nuestro tiempo, los conciertos callejeros de los aparatos radiotelefónicos y las dislocadas figuras del baile "Banana slip".

Somos contemporáneos de una generación de poetas jóvenes, que se encuentran en la edad de las travesuras líricas, cuando place realizar audaces cabriolas y volteretas en el trapecio de la metáfora, jugar con palabritas y hacer demostraciones de acrobatismo retórico, con formas de "jiu-jitsu" y "looping the loop". Para llamar la atención los nuevos autores tienen que contorsionarse mucho, hasta caber en una caja de sorpresas, como quien dice, de la que saltan con dos palmos de lengua afuera, burlándose un sí es no es del arte y del buen gusto. Reconozco que existen admirables literatos neosensibles, pero son pocos, tanto que se pueden contar por los dedos. La inmensa turbamulta de nuestra época profana la poesía desde el primer momento de poner en ella sus manos pecaminosas. Con decir tres frases descoyuntadas ya les parece haber plantado una pica en Flandes y muestran afrentosamente por ahí un pseudo ingenio pleno de insulsez. . .

*
* * *

En suma, la poética simbolista, alejada de la naturaleza, es una proyección hacia el ensueño, si tal nombre puede aplicarse a la "expresión de lo inefable". Sólo el clasicismo, cuando halla dignos cultores, sabe adunar armónicamente entrambos elementos supremos: pues para el verdadero clásico, la belleza y el arte son consubstanciales con la vida. Y tal ideal, que es el de Homero, Dante y Shakespeare, puede servir de norma en todos los tiempos. Por lo demás, "un bon vers n'a pas d'école", como dijo, con raro acierto, Flaubert. . .

II

EL SIMBOLISMO EN SUS RELACIONES GENERALES CON
LA POESÍA

LO POÉTICO Y EL PENSAMIENTO CONCEPTUAL

Principio indiscutido, que ha pasado a la categoría de las verdades inconcusas, es el que afirma la antítesis, la contraposición diametral del sentimiento y la razón. De esta sencilla premisa se infiere que un juicio cuanto más afectivo sea, será tanto más irracional, supuesto que aquellos elementos esenciales se excluyen recíprocamente. Esta es también la conocida proposición que formuló Pascal al escribir: "El corazón tiene razones que la razón no entiende", sólo que aquí se saca gran partido de las varias acepciones de un mismo vocablo.

A nadie ha pasmado saber, porque no constituye ningún descubrimiento, que las sensaciones, los estados de conciencia, no revelan su secreto íntimo a la mente. Son los "irracionales", de que habla Meyerson.

Ahora bien, juicio "poético", denomino yo al que no tiene carácter conceptual, al que carece de la universalidad que únicamente se obtiene por abstracción. Uno y otro son reales, pero de una realidad distinta: aquél es irracional, un saber de corazón; éste, en cambio, es intelectual, fruto de la actividad alambicada de la inteligencia, de la tensión psíquica del cerebro. Después de lo dicho resulta muy fácil entender la frase de Hegel "no todo lo real es racional".

El reparo que cabe oponer a la creación literaria de los clásicos y de los románticos se funda en su tendencia común a expresar los sentimientos contemplándolos desde un punto de vista general, lo que supone la facultad de abstraer y ésta im-

plica, a su vez, el pensar conceptual, no trabado a la realidad tangible de las cosas. Se propende así a cierto tono de ampu- loidad, o, cuando menos, a bastardear el primerizo sabor "in- genuo" de los afectos, el aroma prístino de los cuales se disipa por entero.

Voy a transcribir unos versos de las "Meditaciones poéticas" de Lamartine, que tomo al acaso, por vía de ejemplificación. Se trata de un paralelo que el autor traza entre la fugacidad de la vida humana y la momentánea estela dejada por un esquife al hundir su lustroso torso en el mar:

Ainsi tout change, ainsi tout passe:
Ainsi nous-mêmes nous passons,
Hélas ! sans laisser plus de trace
Que cette barque où nous glissons
Sur cette mer où tout s'efface.

No se requiere ser muy lince para ver de buenas a primeras que los dos términos del parangón, "nous-mêmes" y "cette barque", tienen un valor esencialmente conceptual, originado de la reflexión, sin que la presencia del adjetivo "cette" pueda invocarse como testimonio de lo contrario, pues es la barca en que bogamos todos, nave abstracta y de sentido figurado. Nótese además que Lamartine principió por referirse a una embarcación determinada, luego llegó a generalizar para poner remate a su poesía con un "pensamiento". Este final, que a otros puede dejar suspensos de admiración, a mí no me satisface, porque lo reputo superfluo, y hartó se sabe que, como dicen los ingleses, "all's well that ends well". Quizás se me tilde de descontentadizo, pero hubiera preferido que el corolario apareciese sólo insinuado con levedad, dicho más con el "alma" que con el intelecto. En poesía, el temor a caer en lo superficial es aprensión vana, a la que no todos logran sobreponerse. Persio pedía que los escritores se expresaran "intus et in cute", o sea, honda y epidérmicamente a la vez, recomendación sobre todo apropiada a los líricos hijos de Apolo.

¿Síguese de aquí que yo niego rotundamente la existencia de dotes poéticas en Lamartine? En modo alguno, porque en sus "Armonías" hay estrofas frescas y embalsamadas como primicia de la tierra prometida y en "Jocelyn" se ha obtenido alquitara- do elixir de la vida ordinaria, sin que las menudencias ca-

seras se echen de menos. Sólo pretendo demostrar que si el poeta pecó, lo hizo más por exceso que por defecto: en lugar de permanecer dentro del perímetro de la pura afectividad, saltó por encima de su valladar al terreno racional. Dió un paso de más y se halló en el fundo austero de los filósofos. Por el contrario, en versos como los siguientes, tal "avance" afortunadamente no se vislumbra:

Comme deux rayons de l'aurore,
Comme deux soupirs confondus,
Nos deux âmes ne forment plus
Qu'une âme, et je soupire encore !

Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons.

El título de "Meditaciones poéticas" parece ser una alusión al contenido exclusivo de las composiciones que las integran, cuando en realidad sólo un artista mediocre presenta desunidos el fondo y la forma, que deben compenetrarse como un objeto reflejado con su propio reflejo en una superficie especular. Ese título hasta suena a paradoja, pues en rigor toda obra de arte carece de meollo conceptual: no puede ser "meditación", sino intuición. Ciertamente que no le está vedado al poeta abismarse en reflexiones sobre la naturaleza de las cosas, pero sólo habrá poesía cuando nos devuelva su visión transformada en imágenes, pues de suceder lo contrario, su obra, aunque escrita en verso no dejará de ser puramente filosófica.

Croce sustenta en su "Estética" el principio, en mi entender inadmisibles, de que la intuición nos da siempre el conocimiento de lo individual, pero se puede objetar que la expresión artística (síntesis de sí misma y de la actividad impresiva), en cuanto representa la intuición del mundo interior del artista — que algunas veces llega a ser infinito, puesto que se vale de la fantasía (Croce lo dice) — agrupa en ocasiones infinidad de hechos, bien que sin ordenarlos, ni tener de ellos un "concepto". Si éste supone el conocimiento de lo universal, la intuición lleva implícitos el de lo individual y el de lo colectivo.

Hegel supo definir la esencia de la poesía con mucha más comprensión que la evidenciada por no pocos estetas y trata-

distas de retórica contemporáneos, al expresar: "La poesía revela a la conciencia las potencias de la vida espiritual, y en general las pasiones que se agitan en el fondo del alma, y las afecciones del corazón humano, o los pensamientos que se suceden de un modo más sereno en la inteligencia del hombre, en un palabra, el dominio entero de las ideas, de las acciones, de los destinos humanos, el curso de las cosas de este mundo y el gobierno divino del universo. Así ha sido y es todavía la "institutriz" de la humanidad, y su influencia es la más general y extendida". De la precedente concepción, un tanto difusa, se desprende que los pensamientos "tal como se suceden en la inteligencia", "de modo sereno", no son propiamente poéticos y éste es el punto que deseo destacar.



Si del examen de Lamartine se pasa al de Verlaine, se hallará un contraste sorprendente, surgido de dos maneras antagónicas de expresión sentimental.

Valgan como modelo de la segunda los siguientes versos de "Romances sans paroles", muy difundidos y saturados de un inefable hechizo:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Como en el ejemplo anterior, un estado de conciencia se vincula a un detalle objetivo: la lluvia. Pero Verlaine no se erige en portadora de la humanidad, no habla del corazón en general, dice "mon coeur"; no se refiere a la lluvia así como quiera, sino que sólo pondera el espectáculo pluvioso de la ciudad en que vive. En el campo, la lluvia forma simples regajos y salpica en columnas líquidas, pero en las poblaciones ofrece el encanto de la melodía que resulta de su tamborileo sobre los techos de las casas, hacinadas hasta los confines del horizonte. Diminutas gotas transparentes resbalan en caprichosas ondulaciones vermiformes por los empañados vidrios de las ventanas y corren alineadas por los alambres telefónicos, que parecen mo-

jados en llanto. Y luego, al escampar, tímidos rayos de sol colorean de grana las cuentas de agua que tiemblan en las enramadas. . . Ese cuadro, de cielo encapotado y ceniciento, ¿es gris, monocorde, tedioso? Todo lo contrario. Oigamos:

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie !

Estas frases de Verlaine se "sienten", aquellas de Lamartine se "comprenden". El uno hace gala de su personalidad; reconcentrado en sí mismo, es egocentrista y a veces desconcierta (el "chant de la pluie" es una impresión mudable). El otro, que aparece como centrífuga con respecto a su corazón, viste al ser que mora en su interior con un manto púdico y formula apreciaciones lógicas, asequibles al entendimiento de todos. Cuando a un sujeto que se lamenta por hallarse en un trance dificultoso, o que se alborozaba, porque un grato sentimiento lo embarga, le interrogamos acerca de su estado de ánimo, no se pondrá, con seguridad, a bordar disquisiciones sobre el dolor, el amor o la alegría "in abstracto", sino que nos manifestará lísamente, a la pata la llana, lo que siente como individuo y en un instante determinado. Esta es o debiera ser, "mutatis mutandis", la misma actitud natural y legítima del poeta. El "otro", el lírico orondo que pontifica sobre las cosas y se revela docto, que siente el prurito invencible de la generalización, resulta a la postre, las más de las veces, un simple cultor de las letras mayúsculas.

El aserto anterior de que la poesía excluye el saber conceptual puede, interpretado falazmente, conducir a extremos delusorios y requiere una pequeña amplificación, que quizás parezca engorrosa.

Cuando aplico mi juicio a una novela o a una poesía, no veo en ellas un mero contenido "estético", es decir, el autor no sólo consigna sus conocimientos literarios, sino que aparece como hombre integral, con su concepción del arte, su experiencia material y su fe. Ello explica que no sea difícil vislumbrar por medio de una composición poética los sentimientos religiosos, el saber filosófico y hasta los prejuicios de quien la escribió. Pero todos esos elementos — arte, ciencia, religión, fi-

lososofía — deben amalgamarse (el análisis del crítico los discernirá a su modo) y sobre todo estar expresados con tonalidad lírica, cual corresponde al artista que da aspecto uniforme a materias de naturaleza diversa. Hay, por lo tanto, una actividad estética fundamental, que imprime un sello común al vario contenido. Dicha actividad no es sino la vida espiritual del propio creador, que no reconoce antecedente alguno, por ser primordial y directiva, el estado subjetivo puro, la penetración del hombre en su mundo intrínseco, la intuición, la transparencia del alma a sí misma.

El artista verdadero y nato, aun cuando escriba sobre tema tan árido como el álgebra puede, por una sola expresión, mostrar el fondo de su espíritu. Para él no existe (y esto intuitivamente) más que una realidad artística, elevada a categoría única, donde no hay clara separación de sujeto y objeto, que aparecen como teñidos de un mismo color. Lo que precisamente consigue romper tal nexo es la reflexión excesiva, el pensar conceptual, pues por ese medio el poeta se aísla de su propio mundo sensible y llega a contemplar la separación entre su individualidad y la materia esencial que cultiva.

Entonces el sujeto se repliega sobre el objeto y no sobre sí mismo. No busca ya la colaboración de su microcosmos afectivo, por lo que el arte deja de estar siempre presente en su alma. Por lo demás, ¿cómo pueden interesar al poeta los conceptos, si no son más que depósitos sedimentarios de intuiciones, moldes acabados y esquemas lógicos? Sólo abarcan de los objetos sus puntos de enlace y sus semejanzas, pero sin extenderse más que a los contornos. El autor de fibra vive la propia vida de las cosas, practica sobre ellas una especie de auscultación íntima, se mezcla amigablemente a las mismas, sabe que poseen un alma y trata de coordinar la existencia común al compás de un mismo ritmo. Por eso se refugia en la metáfora, arma con que lucha contra la tiránica rigidez del lenguaje preformado. De ordinario, su espíritu es la autosíntesis del objeto y de sí mismo (el acto puro, a que se refiere Gentile), de donde resulta que el poeta se mantiene perpetuamente dentro de una esfera propia, emanada de su personalidad: existe en él, en etapa embrionaria, lo que más tarde surgirá como creación. En otros términos, crea por síntesis a priori estética. Si el sujeto

se identifica totalmente con el objeto, el hombre con la materia de su predilección, nace un vínculo férreo entre ambos, que explica el apasionamiento del sabio por determinados problemas científicos, la devoción del místico y el fervor del artista. Pero la raíz de ese estado de unción, de entusiasmo por realidades distintas — que polarizan la actividad vital en otras tantas direcciones respectivas — debe buscarse en la conciencia, en la psique, no en la mente. Aun en el caso del hombre de ciencia, tal apasionamiento no depende de la meditación, porque ésta carece de todo matiz sensitivo y se aplica por igual a cualquier realidad que se le ofrece. De lo dicho se infiere que para “comprender” la exaltación mística es preciso primero sentirla, mientras que tal orden se invierte cuando se trata del problema científico.

Volviendo al asunto inicial de este bosquejo, añadiré que la preocupación absorbente de muchos autores líricos por dotar a la poesía de un trascendental fondo ideológico, no se justifica en verdad, ya que no realza, por sí solo, su valor. Si la palabra aparece como envoltura cálida, palpitante y emotiva de la idea, en una aleación armónica, habrá substancia poética, y tal es lo que ocurre en las composiciones de Sully-Prudhomme. Pero el pensamiento descarnado, aunque sea profundo y hasta genial, expresado con sequedad sin trauntar la sugestión de lo sensible, suele perecer en inmolación obscura a la belleza, en derrota que evoca la de Minerva por Friné. Porque, en mi entender, el pensador puro, que se dijera ser todo él una máquina cerebral ambulante, al escribir en verso usurpa un dominio artístico no creado para su disfrute. El reproche dirigido a Unamuno como poeta (y a su fiel discípulo chileno Ernesto Arnaldo Guzmán) toma pie del hecho de que don Miguel diserta sobre temas filosóficos con hondura, mas sin manifestación de fantasía visual ni auditiva. Su estilo es tajante, abrupto, escueto, de acantilado, recio como las berroqueñas piedras de las montañas. Pero en la frase anarquizante y esquinada del escritor eúscaro se quisiera hallar a veces algunas vetas cromáticas, algunos estremecimientos de nervios en tensión. . . “Unamuno es un razonador en verso — opina Roberto F. Giusti —. ¡Oh! ya lo sé; también Carducci, y no le pusiera yo sobre mi cabeza, si así no fuese. Sólo que en el admirable poeta italiano, el

pensamiento substancial y preciso, al convertirse en palabra, se enciende en emoción y vuela musicalmente alado; no así en el español, en quien no adquiere ni el calor ni el ímpetu mélicos" ("Crítica y polémica", 1917). De modo análogo, la singular prosa de Azorín, jadeante y asmática, "de la courte haleine", ganaría en belleza si el autor no desdeñara la metáfora, que sólo emplea excepcionalmente.

En los llamados autores cerebrales, el sentimiento, cuando existe, es tamizado por la reflexión y visto a través de ella. Tendencia poética reprobable de todos los tiempos ha sido considerada la que se manifiesta por un afán de "intelectualizar" las emociones, que estriba en someterlas a un previo análisis minucioso. Paul Bourget presenta en "Cosmópolis" un sujeto que se complacía en ello. Oscar Wilde conceptuaba tal procedimiento cerebral como la negación de todo sentido estético, pues que "la belleza — expone en el prólogo de sus novelas —, la verdadera belleza acaba donde comienza la expresión intelectual". Esta vez el escritor de las sorprendentes paradojas ha emitido una verdad de las más evidentes, al hacer constar la antinomia insalvable que reina entre el sentimiento y la razón.

Cuando se lee "El cuervo" de Poe se piensa inmediatamente en un arrebatado inspirador, febricitante y subitáneo. Sábese, por el contrario, que el poeta compuso la mentada obra con arreglo a un plan fríamente calculado, sobre una especie de esquema matemático. Fijó de antemano el número de versos del poema (ciento), así como la frase que formaría el "leitmotiv" de la misma ("never more", nunca más) y sólo por último imaginó atribuir al cuervo la fatídica exclamación. Claro es que algún impulso emotivo existió, pero en lugar de adquirir un desenvolvimiento espontáneo, fué encauzado por las vías de la ex-cogitación, del pensar.

De hecho, las sensaciones unas veces se suceden y otras se compenetrán, atravesada tan pronto por un rayo lumínico, como envueltos en un capuz de bruma, que el poeta prefiere no descubrir, en razón de sus "droits du mystère". Si la emoción es sólo plañidera y vaga, contemplada desde una perspectiva lejana, se exterioriza por medio de algunas palabras imprecisas y expirantes. En cualquier caso, es inútil coordinar esos diversos estados interiores y presentarlos con estudiada unidad, pues

la emoción posee su lenguaje propio y suscita nuestra simpatía por un poder que le es inherente. Para no caer en un misticismo completamente esotérico, sería de desear que el lírico dotado de un alma vibrátil, sensible como una placa a las menores impresiones, no buscara en forma deliberada un fondo emocional en asuntos exóticos, incapaces de hallar eco en el corazón de otro individuo. Bien está escribir para un grupo selecto de catadores de finezas, dueños de una sensibilidad privilegiada, pero no hasta el extremo de que el grupo hipotético llegue a convertirse en un solo mortal: el autor.

En un mismo literato puede verse en ocasiones el curioso tránsito del período sentimental al de la suprema "cavilación". Como ejemplo ilustrativo de ello traeré a cuento la interesante evolución espiritual que se observa en Ramón Pérez de Ayala. Su primera obra, "La paz del sendero" (1904) constituye primum hinc, promisoro, y sin duda se cometió imperdonable ligereza al decir que estaba plagiada de Francis Jammes. Libro hondo, conmovedor, saturado de auras agrestes, sus versos sencillos y candorosos no se hallan libres de muchos lunares, compensados afortunadamente por algunos aciertos poéticos.

Fáltale a Pérez de Ayala la acuidad sensorial indispensable para percibir el ritmo, como también la destreza que exige la técnica del verso. Andrés González Blanco, amigo y maestro de "Ramonín", como cariñosamente le llama, cita este alejandrino suyo, que puede producir crispación nerviosa a un maestro de literatura preceptiva:

Bajo el alero de las casas infanzonas,

La cesura inoportuna obliga aquí a cargar el acento sobre la preposición "de", y esto es algo más que un pecadillo venial.

Diré de paso que el autor de "A.M.D.G." ha sido (ignoro si aún lo es) admirador desapoderado de Rubén Darío, el segundo Divino Maestro, cuyos versos leía con fruición, poniendo quizás en blanco los ojos.

En otra obra bastante posterior, "El sendero innumerable" (1916), lejana resonancia de la primera, échase de menos la

ingenuidad primigenia de aquélla y se comprueba que el escritor prefiere el ensayo meditativo al glosario sentimental (1). La poesía ha sido lógicamente sacrificada en aras de elevadas concepciones, por convicción de quien comprendió que tenía más pasta de novelista y filósofo que de poeta.

*
* * *

Los simbolistas distinguen la poesía "emotiva" y la "transfigurativa"; la primera posee la espontaneidad primordial del sentimiento; la segunda, que es la anterior a Verlaine, "discurre" sobre las cosas y transforma o transfigura el sentir en disertaciones elocuentes, pero alejadas de lo puramente sensible. Tal es el caso de Víctor Hugo. Su recopilación poética "La chanson des rues et des bois" nos permite admirar su realizado ingenio, la habilidad del observador, la gracia sutil del artista, mas no logra conmover con el vigor certero que fluye de la confianza lírica. Su visión del campo, por ejemplo, aparece plena de reminiscencias virgilianas. Es casi erudita y la exaltación del poeta presenta un "nescio quid" de ficticio:

Aux champs, compagnons et compagnes !
Fils, j'élève à la dignité
De georgiques les campagnes
Quelconques où flambe l'été !

Flamber, c'est là toute l'histoire
Du cœur, des sens, de la saison,
Et de la pauvre mouche noire
Que nous appelons la raison.

(1) He aquí la autorizada opinión de González Blanco: "En *El sendero innumerable* falta la ingenuidad del niño, la frescura de sentimiento y el realismo de cosas vistas y sentidas que inspiraron *La paz del sendero*. En cambio, hay en la nueva obra más simbolismo, más idealismo, algo de trascendente, propio de quien es más filósofo que poeta. En su primera obra fué poeta, con la más honda filosofía que en la poesía se encierra; en la segunda ha sido un filósofo poético o poeta filósofo: ha querido sacar aquella filosofía encerrada en la poesía, discutirla más, ponerla en primera línea y así la filosofía sobrepuja a la poesía." (*Los contemporáneos*, 1ª serie. París, 1907.)

"Coge la elocuencia y retuércele el cuello", aconsejaba no en vano Verlaine (1). La oratoria es un cisne de esbeltas y níveas formas — pero también de muy esponjado plumaje —, con el que se hace imprescindible realizar un sacrificio doloroso. De lo contrario, amaga al lírico el peligro de incidir en el tono enfático, altilocuo, campanudo, rimbombante. Hugo era de los poetas que cuando se elevan en alas de la elocuencia, deslumbran con la mágica lluvia de estrellas que brotan bajo los cascos de su Pegaso, en una orgiástica fiesta bizantina de fastuosidad verbal. Pero nada más vacuo que las alharacas retóricas. El maestro de los "Poemas Saturnianos" las execraba. A su juicio, la poesía debe ser un arte y ha de situarse al lado de sus hermanas, la música, la pintura y la estatuaria, y fuera de ese círculo escogido,

Tout le rest est littérature.

Como el verso interpreta la sensación originaria, la "poésie nouvelle" tiene, en su consecuencia, la misión de ser la directora de todas las otras artes, supuesto que la palabra determina el sentimiento de un timbre, de una línea, de un movimiento, de un matiz.

Cuando a un escultor, pongo por caso, se le ocurre, en un raptó de inspiración, plasmar en la arcilla una figura artística dada, posee al principio una sencilla imagen de la misma, concretada o no en idea, cuyo órgano expresivo inmediato es el lenguaje. En pintura y en escultura, la palabra, tácita o manifiesta, constituye la única realidad interior para el artista y un anticipo ideal de sus formas tangibles. La música supone

(1) Muy acertado es el siguiente juicio de Brunetière: "Hugo n'a vu la nature qu'avec les yeux du corps, en touriste ou en passant; que l'on peut même douter s'il l'a comprise où aimée autrement qu'en artiste, comme un thème pour ses variations et le plus favorable à son étonnant virtuosité: qu'il l'a presque profanée dans ses Chansons des rues et des bois. Lamartine l'a vue avec les yeux de l'âme, l'aimée jusqu'à s'y confondre, quelquefois même jusqu'à s'y perdre, et l'aimée toute entière. . ." (*La poésie de Lamartine*, 1886.) No comparto esta opinión de Paul Groussac: "Verlaine es un parnasiano convertido (hasta aquí sí), cuyos versos realmente admirables — un centenar —, que todas las antologías repiten, están vaciados en el molde de Hugo (?) o Banville." (*Anales de la Biblioteca Nacional*, 1896.)

una excepción notable; aquí huelga el paso del habla a la fonía, pues hay una pura evolución de sonidos. De lo expuesto se deduce prácticamente que el sitio adecuado de los poetas no está en las academias literarias, sino en los museos de bellas artes. Su público no será en adelante el compuesto por moralistas, los "cosidetti" literatos y los pedagogos comentadores de Coll y Vehí, Gómez Hermosilla y Navarro Ledesma, sino por personas de refinado gusto, libres de todo formalismo escolástico.

Tal es, en substancia, el sencillo ideal estético de Verlaine. Por lo demás, nunca se ocupó en formular teorías y carecía de aptitudes para ejercer de crítico. Sólo incidentalmente se descubre en sus composiciones alguna que otra referencia a la poética, aunque tratada siempre ésta de sobrepeine, a vuela pluma. En una de sus cartas (1) se encuentran interesantes paliques sobre el mencionado tema, de los que reproduzco a continuación un fragmento:

"La único que logro sacar de mi alma es esto: todo lo que es bello y bueno, es bueno y bello, venga de donde venga y sea cual sea el procedimiento que lo produce. Clásicos, románticos, decadentes, simbolistas, asonanteros o, ¿cómo decir?, "expresos de lo oscuro", me parecen muy bien, con tal que me impresionen o que por lo menos me cautiven. Vamos, poetas que somos, amémonos los unos a los otros. . ."

En nuestro tiempo ha surgido una legión de exégetas, que escriben apostillas al margen de sus poesías y se han entrado de hoz y de coz en su arriate literario, chafando muchas violetas a su paso. Su obra no ha menester de comentaristas que la desentrañen, por ser transparente y límpida como un cristal de roca, y sólo los chisgarabises de la crítica se empeñan en retorcer a sus frases el sentido.

*
* *
*

Para juzgar de los méritos de la composición más trivial por su asunto como de la que desenvuelve un tema de la más

(1) Su correspondencia puede verse en la obra de Edmond Peppelletier, *Paul Verlaine*. (París, Société du Mercure de France, MCMVII.)

encumbrada metafísica, no existe otra piedra de toque que la representada por el aspecto formal. Todo lo que se diga acerca de su originalidad debe ser relativo a este último elemento. En poesía, lo que se desgasta por el uso intensivo no es la idea, sino la imagen. Muchas frases de efecto se han convertido en granza o broza, barrida casi definitivamente de la morada del parnaso. Tales son: "el rosicler de la aurora", "la pálida mensajera de la noche", "los pétalos cuajados de rocío", "el arbol de las mejillas aterciopeladas" e infinidad de otras por el estilo. En sus tiempos de mocedad, por decirlo así, brillaron vividas y llenaron bastantes huecos, pero a la hora actual han pasado de moda como el tono grandilocuente de Chateaubriand. El poeta Juan Ramón Jiménez, escucha de avanzada en la falange modernista, que de ordinario objetiva de esta guisa: "fragancia cruda y mojada", "celestes tristeza", "tibia pradera", "bello cielo violeta y triste", "oro tibio y romántico", "color de elegía", "perfume doliente", "húmera calma", "lívida soledad", e *cosí via*, ha escrito un libro de título originalísimo: *Las hojas verdes*. Sin embargo, puede alegar, para justificarse, haber tomado inspiración en Homero, que emplea epítetos típicamente invariables y analíticos. . . Pero todo debe contenerse dentro de ciertos límites impuestos por el mismo arte, si no se quiere llegar a los extremos estafalarios a que se vió arrastrado el vate uruguayo Julio Herrera y Reissig, cuyo innegable numen maleó cruelmente el horror trágico que le inspiraba el aplebeyamiento espiritual, lo anodino y decantado de ciertos engendros afrentosos. Tengo a la vista una pequeña antología de sus poemas, y no bien la abro, me encuentro de manos a boca con estos versitos, que podrían servir como interesante documento "psiquiátrico" para el estudio de aquel extraordinario poeta neurópata y morfinómano:

Un crimen de cantáridas palpita
 cabe el polen. Floridos celibatos
 perecen de pasión bajo los gratos
 azahares perversos de Afrodita.
 Como un corpiño que a besar excita,
 el céfiro delinque en los olfatos ;
 mientras llueven magníficos ornatos
 a los pies de la virgen de la ermita.

(*Los maitines de la noche.*)

Se ha dicho que las imágenes de Herrera son a veces águilas rampantes de una heráldica de ensueño, cabalgatas de centauros, delirios vesánicos, orgía de luces, hipogrifos gongoristas, cubileteos de fantasmagorías, zarabandas de aquelarre. . . Acaso asistía alguna razón a Séneca al afirmar que "nullum ingenium magnum sine mixtura dementiæ fuit".

Cabe recordar que contra los malabarismos retóricos, contra el histrionismo poético, reaccionó el autor argentino Manuel Gálvez al publicar *Sendero de humildad* (1909), obra en la que se advierten ecos líricos de Ramón Pérez de Ayala. Nuestros poetas hicieron entonces voto de modestia y sencillez, ganosos de abandonar los retorcimientos literarios y, en particular, la expresión caliginosa y hermética, pero pocos permanecieron fieles a su promesa.

Injustamente han tachado algunos de trilladas producciones como *El alma del suburbio*, de Evaristo Carriego, y *El cascabel del halcón*, de Enrique Banchs, sin echar de ver que en su misma falta de complejidad, real o aparente, se cifra el secreto de su fuerza emocional. Darío, aprovechando un pensamiento soso: "la chica está clorótica porque necesita casarse", realiza con venustez superna la delicada *Sonatina de la princesa*. Fernández Moreno, en *Versos a mi hijo*, se vale de recursos que rozan la línea extrema de la simplicidad. Emilio Carrere, caudillo de la escuela bohemia española, sin comentar ningún asunto original, posee el preciado don de conmover. Discípulo de Verlaine, ha heredado su rima breve y vaporosa, de tonalidades de ensueño, que con frecuencia semeja un balbuceo. En cuanto al soñador francés, sabía condensar admirablemente en dos versos un quejumbroso motivo eterno. He aquí un ejemplo o pequeño *échantillon*:

O triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme.

*

* *

Los simbolistas prohíben el principio fundamental de que sólo conocemos la realidad ambiente a través de nuestras sensaciones, por manera que toda visión de ella no es sino la

vibración de nuestra conciencia. Este principio ha sido tomado directamente de la concepción de Berkeley, para quien existir significa ser percibido, *esse est percipi*. En otros términos, el ser de las cosas se agota en la percepción. El filósofo inglés, en *Principles of Human Knowledge*, establece como verdad axiomática la proposición inversa, a saber, que las cosas no subsistirían realmente una vez extinguida toda perceptividad espiritual y, de modo correlativo, no quedaría potencia activa al aniquilarse toda voluntad agente. De donde no debe inferirse, empero, que el mundo material sea un sueño vano, según explica en el tratado popular de su doctrina: *Three Dialogues between Hylas and Filonoo*. El fundamento filosófico invocado por los primates del simbolismo no se encuentra, a lo que se me alcanza, en el código poético de los románticos. Estos últimos se proponían exaltar la naturaleza no como paisaje, sino cual espejo límpido de su propia vida sentimental. Por eso solían ofrecer cuadros naturales exuberantes, recargados, churriguerescos, de pompa barroca, para reflejar la compleja agitación de su mundo íntimo. Cincelaban medallones florentinos en alto relieve, sin el tenue primor de que hacían gala los esmaltadores parnasianos. Los "decadentistas" no conceden mucha atención al espectáculo natural, no lo exornan pictóricamente, pero a semejanza de los Rousseau y los Chateaubriand, ven en las sombras y en los colores de la realidad diáfanas transparencias de sus personales estados emotivos. Así, Rodenbach ha sondado el "alma de las ciudades", según su expresión, pero en verdad no ha hecho más que asociar de continuo la vida espiritual del gran soñador que había en él al aspecto uniforme con que se le presentaban las poblaciones de Flandes. "Les villes surtout — dice — ont ainsi une personnalité, un esprit. . . , un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme." Se trata aquí de un caso particular del principio que postula la consubstancialidad del alma con la naturaleza. Quien haya leído a Rodenbach, no podrá olvidar el panorama unilateral y visto cual "sinfonía en gris mayor" de Brujas la muerta, con sus canales dormidos, sus nictálopes fanales titilantes y su lúgubre silencio, grávido de callados pensamientos. Los centenarios edificios forman

masas vaporosas y densas en las imprecisas vaguedades de grises agonías nostálgicas, a la lenta caída de las tardes apacibles. En *Le régime du silence*, libro con trazas de devocionario, el poeta — alma inverniza, elegíaco de crepúsculo — dialoga con su dilecta ciudad, su hermana no extinta, sino inmortal. . .

ANTONIO PORTNOY.