

EL TRANSITO DEL "PARNASO" AL SIMBOLISMO

(NOTAS PARA UN ESTUDIO)

Sucesores directos de los románticos y antecesores inmediatos de los simbolistas, los poetas parnasianos, discípulos de Leconte de Lisle, soñaron cincelar versos que fuesen dijes o joyeles, con la quimérica pretensión de resistir a la eternidad con la perfección ardua de la forma.

Ya había manifestado Teófilo Gautier en *Esmaltes y Camafeos*:

Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail

Rebelle,

Vers, marbre, onyx, émail.

.....
Sculpte, lime, cisèle,

Que ton rêve flottant

Se scelle

Dans le bloc résistant.

El parnasiano anhela la belleza de medios tonos, "rosa té y lila pálido", que decía Herrera y Reissig. Burila sus poesías con la amorosa solícitud del orfebre, engarza topacios y turquesas en ónix, tornea escarabajos de verdosas placas córneas, remilga, taracea y adamasquina las palabras. Busca la deslumbradora pedrería de raros reflejos opalinos, de iridiscentes luzes diamantinas y tornasoladas reverberaciones. Juega y se solaza como un párvulo con su colección rutilante de gemas y no labra sus sonetos señoriles para ramplones oídos profanos. Es

insensible y frío como un témpano. Desconoce las efusiones flébiles, el tono de quejumbre, las palpitaciones hondas del alma, la expresión desgarradora y torturante del dolor humano, las amargas lágrimas que queman el rostro. Se ufana de ser impasible, marmóreo, glacial, como una estatua apolínea. Así concreta su aspiración suprema un conspicuo representante de la escuela, Luis Xavier de Ricard, en "Serenité":

..... Sans amour et sans haine inutile.
 Je subirai la vie ainsi qu'il sied aux forts;
 Je serai *calme* et fier, comme l'arbre *immobile*
 Qui, sous les cieus changeants, croît et vit sans efforts.

Además, ama, con Heredia, la serenidad y limpidez de los ponientes y siente la nostalgia de los tiempos idos. Eleva su torre de marfil en tan empinada cumbre que sólo recibe la visita de la luna exangüe y desde aquel soberbio recogimiento, encastillado en el limbo de su quimera, desprecia todo lo que bulle en el prosaico llano. Pretende cernirse sobre la cúspide del Parnaso cual águila que revolotea en torno de abrupto y enhiesto picacho; mas, por desdicha, suele perecer "momificado" en su perfección. Recuérdese a este propósito la expresiva dedicatoria que llevan *Las flores del mal* de Baudelaire: "Al poeta *impeccable*, al *perfecto* mago de las letras, a mi muy querido y venerado maestro y amigo Teófilo Gautier".

El mismo ideal de los líricos parnasianos había sido comprendido con galanura en una estrofa por Amadeo Pommier — precursor de Leconte de Lisle y a quien se debe la invención del vocablo "inmarcesible" —, que alguna vez trató de encender sus versos en los rescoldos de la casi extinguida pira romántica. Véase el pasaje a que me refiero:

Œuvre de patience, œuvre humble, œuvre petite.
 Formée avec lenteur comme la stalactite,
 Valant un gros poème en sa tenacité
 Et faite pour durer toute l'éternité.

¡Cuán huera suena aquí la palabra "eternidad"! En cuanto a lo de "œuvre petite", parece una paráfrasis de la archiconocida apreciación de Boileau:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Cierto es que "un busto sobrevive a una ciudad" — como afirma el autor de *Esmaltes y camafeos*:

Tout passe. . . L'art robuste
 Seul a l'Eternité.
 Le buste
 Survit à la Cité.
 Et la médaille austère
 Que trouve un laboureur
 Sous terre
 Révèle un Empereur.

Pero desgraciadamente la inspirada imagen resulta sólo una verdad taxativa en los dominios de la poesía.

Los acólitos del arte de Heredia, cultores reposados de las voces vistosas, creyeron elevar un monumento "aere perennius", por el hecho de haber aglutinado frases de cromatismo bizantino, espolvoreadas de adjetivos suntuarios, pero olvidaron que es el corazón el que dicta la poesía y vibra en ella con el oleaje tempestuoso de su ritmo pasional. Su ansia vanidosa no se recató de confesarla Horacio en la Oda XXX del libro III: "Non omnis moriar, multa que pars mei — Vitabit Labitinam", y "Ego postera crescram laude".

Esto último no puede decirse de los parnasianos: no crecieron "en la estima de la posteridad", revelando así que no basta el "lungo studio" de Dante y la "dolce lima" de Petrarca cuando se carece de un alma efusiva y cálida. Creo que la sola poética no efímera existente es la que está cifrada en esta sencilla y sincera confesión de Antonio Machado: "Pensaba yo — expresa — que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes" (*Páginas escogidas*, 1917). Lo mismo, o poco menos, había escrito antes José Gabriel y Galán en su *Epistolario*: "Mucho me place hacer coplas, pero no son de ese género las que yo hago "con el alma". Y bien sabe que

no podría hacer cosa buena el que no pone algo del alma en esas cosas”.

Leconte de Lisle, en el soneto *Los exhibicionistas*, llega a proscribir todo desahogo del sentimiento, niega al género humano el derecho a la queja y a la compasión, y mata el lirismo alado, la emoción sincera y desbordante. Admito y lo considero muy puesto en razón que los lloriqueos ñoños, los plañidos pueriles y continuos, deben evitarse para no caer en exageración trivial, aunque declara admirablemente el novelista Gabriel Miró: “No me arrepentiré nunca de haber fingido sensibilidad”.

La pasión y la serenidad no son elementos antagónicos para el poeta: la primera se refiere a la materia que constituye el fondo o substancia de su psique; la segunda a la forma en que logra domeñar el tumulto de sensaciones efervescentes. Mas si falta el sentimiento o sustentáculo, la verdadera materia poética desaparece (no obstante que, según la dudosa aseveración de Croce, aquella “circula en el espíritu de todos”).

Ya que he mencionado más arriba a Petrarca, añadiré que el autor de los *Trionfi* poseía cabal conciencia de la misión real del poeta. Cuando un noble de Italia, Stramazzo di Perugia, le invitó a ostentar sus ponderadas dotes líricas en una “corte de amor”, el tierno cantor de Laura le respondió que en su sentir la poesía no era farsa de histriones, ni malabarismo de juglares, sino fluencia natural del ánimo embargada por no mentida afección. He aquí sus nobles palabras, muy dignas de la supervivencia que han alcanzado:

Cercate dunque fonte piú tranquillo;
 Che'l mio d'ogni liquor sostiene inopia;
 Salvo di quel che lagrimando stillo. (Son. III).

(“Buscad, pues, fuente más tranquila, que la mía de todo líquido se halla exhausta, salvo de aquel que en forma de lágrimas destilo.”)

Y en el Soneto XXV manifiesta que teje únicamente la fina urdimbre de sus rimas para

..... Sfgare el doloroso core
 In qualche modo, non d'acquistar fama.

No sólo el dolor ha de motivar el desfogue espiritual del poeta sensitivo, si bien Alfredo de Musset demostró a su contacto acendrar su inspiración y elevarla a la zona luminica de la belleza que procede del sincero sentimiento. Muy conocido también es el verso de Hugo:

Moi, la douleur m'éprouve et mes chants viennent d'elle.

Con frecuencia se ha sostenido que "poesia" y "amor" son términos equivalentes o que se llevan recíprocamente implícitos, idea que tenían por principio inconcuso e irrefragable los trovadores y guerreros de la Edad Media, los "minnesaenger", "cavaliéri serventi" y "pastori fidi". Cuando las autoridades de Tolosa encargaron a Guillaume Molinier que codificase las reglas del arte de trovar, puso el lírico teorizador por título a su obra: *Leyes del amor*.

*

* *

El lema de los parnasianos pudo haber sido el añejo "nihil admirari" de los estoicos, remozado en cierto modo por Catulle Mendès en aquel condenatorio verso suyo:

Pas de sanglots humains dans le chant du poète!

ideal de que se burló donosamente Paul Arène y al que se mostró del todo renuente un célebre miembro militante del mismo "Parnaso": François Coppée. Este último encerró en sus nostálgicas y apasionadas poesías las vibraciones más hondas de su alma y no cometió el desacierto de cegar el cauce natural a sus penas. Encarnación viva de una curiosa paradoja, fué un "parnasiano sentimental", sobre todo en el tríptico *Les intimités* (1868), *L'exilée* (1876) y *Arrière-saison* (1887), así como en *Le cahier rouge* (1874), obra en la que figura la sentida composición *Désir dans le spleen*:

Tout vit, tout aime! et moi, triste et seul, je me dresse
Ainsi qu'un arbre mort sur le ciel du printemps.
Je ne peux plus aimer, moi qui n'ai que trente ans.
Et je viens de quitter sans regrets ma maîtresse.

Je voudrais quelquefois que ma fin fut prochaine,
 Et tous ces souvenirs, jadis délicieux,
 Je le repousse, ainsi qu'on détourne les yeux
 Du portrait d'un aïeul dont le regard vous gêne.

.....

O figure voilée et vague en mes pensées,
 Rencontre de demain que je ne connais pas,
 Courtisane accoudée aux débris d'un repas
 Ou jeune fille blanche aux paupières baissées,

Oh! parais! si tu peux encore électriser
 Ce misérable coeur sans désir et sans flamme,
 Me rendre l'infini dans un regard de femme
 Et toute la nature en fleur dans un baiser.

Viens! Comme les marins d'un navire en détresse
 Jettent, pour vivre une heure, un trésor à la mer,
 Viens! je te promets tout, âme et cour, sang et chair,
 Tout, pour un seul instant de croyance ou d'ivresse!

Algunos años después de publicar *Coppée* su recopilación *Les intimités*, reaccionaron abiertamente, hacia 1873, contra aquella escuela poética de la "insensibilidad" Tristán Corbière en *Les amours jaunes* y Arthur Rimbaud en sus primeras producciones (*Le buffet*, *Le dormeur du val*, *Ma bohème*, *Les effarés*, *Les poètes de sept ans*, etc.). Pero sus poemas apenas si llamaron la atención y vieron la luz en medio de la indiferencia general. Otro tanto aconteció con la exquisita primicia lírica de Verlaine, las poesías "saturnianas" (1867), en las que algunos críticos han pretendido descubrir el germen latente del simbolismo.

Sabido es que los fundadores del "Parnaso" fueron Xavier de Ricard y Catulle Mendès. En el "salón" literario del primero se congregaban habitualmente José María de Heredia, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Verlaine, François Coppée, León Dierx y otros escritores de viso

Leconte de Lisle, el frío alarife y orífice de la rima, perseguidor de cadencias nuevas, que con airoso garbo esculpía sus cantos en frisos de veteado jasque, alcanzó una perfección extraordinaria en la técnica del verso, que sólo podía parearse sin desdoro con la rara maestría demostrada por Heredia en *Los trofeos*. Fué el rapsoda de la humanidad primitiva, de

la Grecia homérica, de los antiguos nautas del Mar Egeo y de los doctos brahmanes del Ganges. "Vió el hombre — dice Jules Lemaitre — en lucha contra una doble fatalidad: la de las pasiones y la del mundo exterior." Había escogido por dechado a Malherbe y se enorgullecía de que le llamasen el "príncipe de los poetas franceses", glorioso título que también ostentaron sucesivamente Verlaine, Mallarmé y Dierx. Los otros nombres invocados como los de genios tutelares por los parnasianos, eran: Carlos Baudelaire, Teodoro de Banville y Teófilo Gautier, tres epígonos o supérstites del romanticismo.

Baudelaire, nostálgico y enfermizo, creador de "un frisson nouveau", como se decía en su época, con frase de Hugo, logró "construir — según ha escrito Saint-Beuve — en el extremo de un istmo tenido por inhabitable un kiosko extraño, pero elegante y misterioso, en que se recitan sonetos exquisitos y se toma opio y mil drogas detestables en tazas de fina porcelana". En cuanto a Banville, discípulo del sumo jerarca romántico, versificador habilísimo, que reveló un arte puro "poussé à l'outrance", agrupaba los vocablos, dice T. Gautier, "para expresar su pensamiento, como si fuesen un brazaletes de pedrería que ciñe una muñeca de mujer".

Un año antes de la muerte de Baudelaire, en 1866 fué dado a la estampa el *Parnaso contemporáneo*, copioso florilegio en el que se contenían composiciones de treinta y siete autores, entre los que figuraban, además de los que constituían la "tetrarquía" de honor, Mendès, de Ricard, Dierx, Sully-Prudhomme, Verlaine, Mallarmé, Jean Labor (Henry Cazalis), León Valade, Emmanuel des Essarts, Albert Mérat, Coppée, Auguste Vacquerie, Villiers de l'Isle-Adam y Armand Renaud, para hacer mención de los más conocidos (1).

En un "memento" autobiográfico, Verlaine traza lacónicamente así la historia literaria de su época: "Romanticismo, "parnasos contemporáneos", retoño primaveral del romanticismo, romanticismo progresista, en que retumbó el formidable verso de Leconte de Lisle, repicó y se tornasoló el de Teodoro

(1) Dos antologías más fueron publicadas después: una en 1871 y la otra en 1876. Algunos autores denominan al conjunto de esas publicaciones "Los tres Parnasos".

de Banville y el de Baudelaire gimió y brilló, llama fúnebre o canción estremecedora, trinidad reverenciada, de la que sin la menor duda procedieron las primeras obras de una generación ya madura, muy madura, según dicen y piensan bastantes impacientes, generación a la que yo pertenezco, así como Esteban Mallarmé y otros muchos, cuyo talento ha permanecido en su aspecto de antaño, salvo las necesarias modificaciones (para mejorar, sin duda) que trae consigo el tiempo más o menos transcurrido”.

En un café de la calle Rívoli, el autor de *Las Fiestas Galantes* se reunía con sus condiscípulos Georges Lafenestre, Armand Renaud, León Valade y Albert Mérat, poetas parnasianos como él y con quienes había trabado amistad en el Hotel de Ville. Con referencia a su iniciación literaria dice Verlaine: “He debutado en 1867 con los *Poemas saturnianos*, que fué una “cosa joven” y hollada de imitaciones a diestro y siniestro. Además, yo era “impasible”, palabreja que estaba de moda en aquellos tiempos”. Los mentados “Poemas” responden al más perfecto ideal clásico y son a la vez parnasianos por su forma. Con el nombre de “saturnianos” designaba el autor a los nacidos bajo el signo de Saturno — “el planeta temible que aman los nigromantes” —, los que, conforme al horóscopo, serían seres tristes y desdichados por su alocada fantasía y víctimas impotentes de sus pasiones borrascosas. En sus dos obras posteriores, *La buena canción* (ofrecida por el poeta como regalo de boda en ocasión de un enlace que iba a celebrarse) y *Romanzas sin palabras* (así llamadas para expresar la vaguedad, la falta de sentido que deseaba), comienza a repudiar el credo poético en que comulgaban sus cofrades literarios, por resultarle odioso el canon fundamental observado por los parnasianos: “la sumisión al objeto”. En efecto, los sucesores de Leconte de Lisle proclamaron como principio básico que la poesía debía ser objetiva, impersonal, que fuera conveniente al poeta desvanecerse ante su obra (de índole casi siempre descriptiva). Léase sin realizar previa selección cualquiera de los sonetos de Heredia y se tendrá un acabado concepto de la estética parnasiana, superior a cuantas teorías y explicaciones se pudieran aquí ofrecer. Transcribo de *Los Tro-*

feos, a este fin, la alfeñicada composición que llevar por título "Émail":

Le four rougit; la plaque est prête. Prends ta lampe.
 Modèle le paillon qui s'irise ardemment
 Et fixe avec le feu dans le sombre pigment
 La poudre éblouissante où ton pinceau se trempe.
 Dis, ceindras-tu de myrte ou de laurier la tempe
 Du penseur, du héros, du prince ou de l'amant?
 Par quel Dieu feras-tu, sur un noir firmament,
 Cabrer l'hydre écaillée ou le glauque hippocampe?
 Non. Plutôt, en un orbe éclatant de saphir,
 Inscris un fier profil de guerrière d'Ophir,
 Thalestris, Bradamante, Aude ou Penthésilée;
 Et pour que sa beauté soit plus terrible encor,
 Casque ses blonds cheveux de quelque bête ailée
 Et fais bomber son sein sous la gorgone d'or (2).

A las claras échase de ver que apunta ya en estos versos lo que más tarde debía recibir el nombre de "preciosismo", el encariñamiento al vocablo eufónico, terso, cristalino; arte huero, pero fascinante, en que llegó a revelarse dómine supremo el conde Robert de Montesquiou-Fezensac con su poesía *Les Paons*.

Verlaine, luego de establecer que "todo lo que sea, ha de ser matiz", renunció a los asuntos históricos y asimismo al "tono

(2) En la literatura argentina cabe mencionar como poesías del más puro corte parnasiano muchos de los sonetos de Angel de Estrada, contenidos en *Alma nómada*. Tal el titulado "Chio":

Ni un árbol, ni una flor, ni una sonrisa
 En el color de la montaña adusta;
 Serena el alma la retrata augusta,
 Con sus flancos y cumbres de ceniza.
 Ya no es sagrada su ligera brisa,
 Y a septicorde lira no se ajusta,
 Ciego el aeda, de expresión vetusta,
 Se desvanece en el peñón que pisa.
 Sólo nubes que vienen desde Troya
 Aprovechando cual marmórea joya
 La cumbre le hace al pasar un velo;
 Ondulante la sombra se refleja,
 Y es gracia de la gloria que semeja
 Sobre la cuna del cantor, el cielo!

Heredia fué imitado entre nosotros, con arte primoroso, por Juan Aymerich (autor de *Joyeles*, Córdoba, 1907), poeta semi-romántico y no del todo "impasible".

épico o didáctico, imitado de Víctor Hugo — un Homero de segunda mano, después de todo — y más directamente aún del señor Leconte de Lisle, que no creo que pretenda tener la frescura y pureza de manantial de un Orfeo o de un Hesiodo, ciertamente". Y una vez aplicado a sus maestros tan recio palmetazo, intenta justificarse más adelante con estas palabras: "No es que yo reniegue de los parnasianos, casi todos buenos camaradas, poetas incontestables en su mayor parte, entre los cuales milité corto tiempo, para honra mía . . .". En *Jadis et Naguère* y en *Sagesse*, obras posteriores a su conversión al catolicismo, el delicado cultor de la "nuance" fulmina anatemas contra la antigüedad gentilica — tan cara a los secuaces de Catulle Mendés — porque

L'âme antique était rude et vaine
Et ne voyait dans la douleur
Que l'acuité de la peine
Ou l'étonnement du malheur.

En cambio:

La douleur chrétienne est immense,
Elle, comme le coeur humain,
Elle souffre, puis elle pense,
Et calme poursuit son chemin.

Y a partir de entonces, Verlaine es armado caballero de la falange "decadente", término que contribuyeron a popularizar Huysmans en "À Rebours" y "Adné de Floupette" en su admirable "pastiche" *Les Deliquescences*. Empero, la denominación de "simbolistas" — "que yo no comprendo — dice el poeta —, ha prevalecido para algunos . . . Téngase en cuenta que "simbolista" se encontraba en el Diccionario, allí donde "decadente" faltaba, pues el primer epíteto es meramente retórico, y, especialmente, una tautología abstracta, un puro y simple pleonasma".

En mi opinión, se ha concedido excesiva transcendencia a los pocos preceptos formulados en su *Art Poétique*, y tenidos a juicio de casi todos los críticos por el "santo y seña" de los prosélitos simbolistas. Cuando leí aquello de "Il faut aussi que tu n'aïlles point — Choisir tes mots sans quelque méprise", me pareció que el propio autor no había seguido

su tan comentado principio: verdaderamente sería fácil demostrar que en sus poesías las palabras han sido escogidas con notable acierto y justeza. En sus mejores creaciones líricas la ambigüedad a que aludía Darío ("Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo"), tampoco asoma de manera patente. Y en cuanto al verso "Et pour cela préfère l'Impair", es preciso hacer notar que reputaba como metro "sacro" el alejandrino para los asuntos de elevación moral y empleaba los ritmos impares para los temas desusados, en los que la fantasía "se encuentra a sus anchas". Luego substituyó el alejandrino por el verso de trece sílabas, con asonancias internas y cesura generalmente fija en los comienzos de la estrofa (tras la quinta sílaba en los dos primeros versos, después de la cuarta en el tercero y doble en el último, tras la tercera y octava sílabas). En un esbozo autocrítico suyo hallé una pequeña revelación, que confirma mis presunciones. He aquí lo que dice Verlaine: "No toméis al pie de la letra mi *Arte poética* de "Antaño y ayer" que, en definitiva, no es más que una canción. De esto resulta que no he teorizado". Queda, sin embargo, en vigor, si cabe expresarse así, su recomendación valiosa: "Prends l'Eloquence et tords-lui son cou!" y su ferviente anhelo: "De la musique encore et toujours!" . . .

*
* *

Con mayores bríos y arrestos que Verlaine, alzó pendones en pro de una reforma del código estético parnasiano y con vistas a cierto idealismo vago, un autor de poesías teúrgicas y sibilinas: Stéphane Mallarmé. Perteneía al reducido grupo de líricos franceses que no sentían admiración por la esplendorosa vida helénica y que tampoco tenían fe en el porvenir de la raza latina. Este poeta, contagiado del morbo de la "anglomanía", dictaba cátedra de lengua inglesa, traducía a Poe y amaba los brumosos paisajes londinenses, hasta el punto de transferir a sus poemas la algodonosa niebla del país que era su obsesión. Llegó a censurar las obras de los parnasianos por su diafanidad excesiva, por nombrar los objetos sin circunloquios ni tapujos, con lo cual "suprimían las tres cuartas partes

del goce producido por el poema" y no daban ningún asidero al ensueño ni al misterio. Reproduzco textualmente sus palabras, que tomo de una "Encuesta" sobre la "evolución literaria", publicada en 1891:

"La contemplation des objets, l'image s'envolant de rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là, ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole".

El soñador de *Hérodíade* rendía un culto extraño al vocablo en sí, como sonido y a la par veía un venero de belleza en las ideas sutiles. Verdad es que también Flaubert se extasiaba al pronunciar la palabra "sándalo", que le traía reminiscencias de civilizaciones exóticas, y Edgard A. Poe creó un nombre mágico: "Ulalume", el de la piadosa amada muerta, que debía despertar la sensación de fluencias subterráneas hondas, con el apagado tono de una letanía sepulcral (3).

No es extraño que Mallarmé gustase de hojear con febril nerviosidad los diccionarios más voluminosos, tesoros inapreciables de voces musicales, como lo hacía Maurice Barrés, que en su juventud nada pudo escribir sin consultar a cada instante la gran obra lexicográfica de Littré. Creía además que el lenguaje escrito no guarda ninguna relación con el hablado y que una conversación no debe ser conservada gráficamente. La razón de ello es que no da lugar al empleo del símbolo. Paul Adam, que impugnó su teoría, sostuvo que el lenguaje simbólico ofrece sólo valor para "las especulaciones metafísicas y las supremas evocaciones que no puede traducir la prosa común". Verlaine, por el contrario, trataba de aproximar la palabra escrita a la viva, que fuese a la vez elíptica, primitiva y popular, si era posible, con el fin de dar sencillez e ingenuidad pueril a las locuciones.

(3) Poe confesó que el estribillo de "El Cuervo" fué escogido sólo por tener "Nevermore" la o cerrada, la vocal más sonora de todas, junto con la r, que es la consonante de vibración más prolongada en inglés.

El poeta de "La siesta de un fauno" suponía además que "los blancos, los márgenes, las puntuaciones, equivalen a signos musicales: a bemoles, corcheas, semicorcheas, suspiros y pausas". La prosa — afirmaba — no existe. Lo que hay es sólo el alfabeto, porque si se examina cualquier trozo prosaico, se verá que contiene versos más o menos difusos, que pueden tomar carácter independiente cuando se les da una especial disposición tipográfica. En otros términos: existe verso allí donde hay ritmo, y la prosa literaria es siempre rítmica, por modo que contiene versos ingeridos, que no resulta difícil aislar.

En nuestro tiempo, Croce sustenta algunos principios semejantes a los expuestos: así, por ejemplo, asevera que toda prosa tiene un aspecto poético (claro que su concepción es más amplia), pues siendo la prosa el lenguaje de la mente, de lo conceptual, debe llevar implícito el elemento poético, que es intuitivo, ya que, según su filosofía, el concepto aparece como indisoluble de la intuición. Pero al citar a Croce, únicamente deseo señalar una curiosa analogía entre el pensamiento de uno y otro autor, que se reduce a un hecho casual, sin derivaciones trascendentales.

Mallarmé renuncia resueltamente a observar el arte poética de Verlaine cuando busca no las emociones espontáneas, previas a toda reflexión, sino aquellas que surgen por conducto elemental y primitivo. En suma, la verdadera belleza, a su ver, reside en la idea, "gloire du long désir", manifestación superior y noble del espíritu humano. Ahora bien: la fuente real de toda idea, en su entender, es la divinidad. Como los escolásticos de los tiempos medios, podemos decir en el caso presente: "Conducidos por la filosofía volvemos a Platón". Al menos, la orientación ideológica del autor francés no ofrece lugar a dudas: es de esencia netamente platónica. Recordemos que conforme dejó expuesto el maestro de Aristóteles, las ideas son modelos que se reproducen en las cosas y para conocer éstas, es menester indagar el arquetipo ideal de que derivan. Theós (Dios) puede ser el engendrador (*Fiturgos*) de la Idea o el creador artista (*Demiurgos*) de las representaciones de las cosas sensibles.

Mallarmé no llegó a concebir, tal vez, pensamientos muy profundos y originales, dentro de una trabazón armónica, pero

tampoco se le podía aplicar la hiriente frase de Cicerón: "Barba tenus philosophus", *filósofo sólo en la barba*. No creaba con espontaneidad y se complacía en someter su arte a una lógica inflexible. Sus imágenes revelan, las más de las veces, ingentes esfuerzos cerebrales y en sus poesías casi no hay un solo detalle que no obedezca a un plan en extremo complejo. Se detenía a seleccionar meticulosamente las sensaciones que le parecían dignas de ser trasladadas a sus versos y para refinar su sensibilidad y ser un sibarita de la belleza se procuraba con delectación variados "excitantes": muebles suntuosos, paños finos, perfumes delicados y tapices de valor. Contemplaba la vida a través de un único prisma artístico: se le antojaba, por ejemplo, que un hospital era un mero símbolo de las miserias humanas y el objeto más vulgar quedaba así estéticamente transfigurado a sus ojos.

Hasta sus conceptos más elementales solían diferir por completo de los elaborados por la mente de tipo común: suponía, verbigracia, que en un foco de luz los rayos luminosos no representaban el fluido positivo, sino que éste correspondía al aire obscuro circundante, y, del mismo modo, la nada le parecía algo existente y también de índole positiva. En cambio, la naturaleza era a su juicio un sueño o fantasía, del alma, elemento real en cuanto que lo es el sueño. En su sentir, el poeta no ha de expresarse sólo musicalmente, sino que también debe crear emociones, las cuales no pueden ser originadas más que por ideas: el placer y el dolor no existen como tales, en sí mismos; hay únicamente ideas placenteras o dolorosas. La música consigue conmover emotivamente — expresa —, pero su efecto emocional se multiplica de manera considerable si existe añadidura verbal, esto es, si se le asocia un "libretto", una representación dramática. De acuerdo con su canon fundamental, el poeta no debe comunicar directamente a los demás lo que experimenta, a fin de proporcionar a los lectores motivos de meditaciones o de ensueños, por un medio siempre alusivo. El procedimiento supremo de Mallarmé, la analogía, era una verdadera tortura para aquel raro espíritu, que fusionaba sin cesar imágenes con sensaciones y palabras con sonidos. Según Thibaudet, se afanaba en sus poemas por "circunscribir, con la menor materia, el mayor silencio expresivo. Dicho elemento no es

para el poeta un vacío, sino una cuerda vibrante, una capacidad indefinida de música". "La poesía — añade el mismo crítico — realiza así una síntesis del silencio y de la palabra, silencio en relación con el objeto callado, palabra en relación con las alusiones que lo indican". Distinguía el corifeo de los decadentes las siguientes gradaciones posibles en la actividad estética: "Escribir para todo el mundo, escribir para pocos, escribir para una sola persona, no escribir más que para sí mismo, en fin, callarse . . .". Había imaginado una nueva forma de libros donde cada página contuviese una sola frase o un solo verso y entendía la consonancia como un eco de sonidos y una analogía de ideas. En sus poesías hay términos precisos que se refieren al asunto de las mismas, pero diseminados en forma tal que es imprescindible, como primera medida, leer cada composición "in extenso", y entonces será posible hallar los vocablos que indiquen el motivo nuclear, repetidos como un "leitmotiv". Tal procedimiento fué sugerido al poeta por semejanza con el empleado por los grandes compositores. En una fuga musical, aparece el tema que sirve de eje atenuado por el contacto de los desarrollos episódicos o secundarios, que llaman los franceses "contre-sujets".

Cuando las voces indicadoras del asunto han sido espiritualmente asimiladas, se empieza a percibir el sentido recóndito de las sílabas, que representan el acompañamiento sinfónico de la idea (o, según su frase, "l'arrière-prolongement de nos idées"). Como ejemplo demostrativo de lo expuesto, copio a continuación un soneto suyo, que pertenece a la serie de sus composiciones más o menos transparentes y sencillas:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui,
 Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
 Ce lac dur oublié que hante sous le givre
 Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui?

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui,
 Magnifique mais qui sans espoir se délivre
 Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
 Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
 Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
 Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'a ce lieu son pur éclat assigne,
 Il s'immobilise au songe froid de mépris
 Que vêt parmi l'exil inutile le cygne.

Obsérvese que sólo en el quinto verso aparece el "protagonista" de la poesía: no es una persona, sino un cisne, ave que se lamenta trágicamente de haber sido aprisionada por un lago cuyas aguas se han transformado en dura costra de hielo, en el albor de la estación invernal. Y por ser un animal alado atribuye al día una imagen muy comprensible (*coup d'aile*), preguntándose si fundirá la helada superficie sólida que lo retiene.

Creía Mallarmé que al ocultar su pensamiento, al velarlo voluntariamente, proporcionaba al lector un manantial inapreciable de refinadas emociones, de goce producido por la investigación de la verdad, coronada por el descubrimiento del significado total.

En el soneto que sigue se menciona la estancia de un opulento heredero (*hoir*), en la cual se encuentra una estufa sin fuego y una consola cerca del mármol de la chimenea:

Tout orgueil fume-t-il du soir
 Torche dans un branle étouffée
 Sans que l'immortelle bouffée
 Ne puisse a l'abandon surseoir!
 La chambre ancienne de l'hoir
 De main riche, mais chu trophée
 Ne serait pas même chauffée
 S'il survenait par le couloir!
 Affres du passé nécessaires
 Agrippant comme avec des serres
 Le sépulcre de désaveu,
 Sous un marbre lourd qu'elle isole
 Ne s'allume pas d'autre feu
 Que la fulgurante console.

Piensa el autor en el orgullo, el esplendor de la juventud y la gloria, que se extinguen como esa llama del hogar e imagina que si el antiguo dueño que conquistó trofeos entrase en la habitación por un pasillo (*couloir*), se estremecería de frío y de soledad, hasta que al adormerarse surgiría en su mente otra llama vívida, que no se apaga jamás.

En "Le Nénuphar" aguarda la llegada de una mujer, pero la dama de sus pensamientos no se presenta. El poeta ansía entonces huir conservando un sentimiento de ausencia, la emoción suscitada por el descalabro, lo cual le ofrecía, como ya sabemos, un aspecto *positivo*. Otro asunto: un fauno descubre un grupo de ninfas turbadoras, que retozan alocadas y que al verle se dispersan desordenadamente mientras profieren chillidos de terror. El infortunado caprípedo ha perdido un *sueño de presencia*, pero le queda el placer de poder evocar a su sabor las cautivantes figuras de las beldades desaparecidas; evocación valiosa creada por el fauno, la que se proyecta como un sueño, sombra sutil del espíritu.

Se podrá comprender, tal vez, su anhelo casi sobrehumano de perfección, en lo tocante a componer poemas sinfónicos en verso, si se examina esta frase suya, que Roxlo ha interpretado con gran penetración:

La penultième est morte.

Realicemos un pequeño esfuerzo previo para no formular la pregunta trillada de ritual: "¿A quién se refiere?" El sonido *nul* es aquí la cuerda tensa de un instrumento de música, que puede originar tres tiempos. Si al pronunciar el verso se sitúa un silencio detrás de *nul*, articulando con rapidez *est morte* se tendrá la impresión de un choque de alas contra las cuerdas de una caja sonora o la de una brusca caída. Colóquese después el silencio detrás de *-ième*: la frase se escindiría en dos mitades y parecerá oírse la rotura de la cuerda vibrante y un acento desgarrador de llanto, relacionado con el infausto tema del verso. Pronúnciese por último cada palabra pausadamente sin intercalar ningún silencio; entonces las voces sonarán con naturalidad y blandura, como si recordaran las manifestaciones comunes de pésame que se suceden entre los circunstantes durante la *ceremonía fúnebre* a que se alude. El autor ha pretendido obtener tres analogías con la voz humana y sugerir mucho más de lo que expresa. El elemento tácito equivale al objeto ausente y la potencia de sugestión se halla en razón directa de la brevedad, que condensa y propaga silencio. Conforme al ideal de Mallarmé, "cada verso — dice Teodoro de

Wyzewa — debía ser a la vez una imagen plástica, la expresión de una idea, el enunciado de un sentimiento y un símbolo filosófico; además, debía constituir una melodía y también un trozo de la melodía integral del poema, sometido en esto a las más estrictas reglas de la prosodia, de modo que formase un conjunto perfecto y algo así como la transfiguración artística de un estado de alma completo”.

Según su original teoría, el ensueño (“la Rêve . . . désir et mal de mal de mes vertèbres”) se compone de porciones vinculadas, cada una de las cuales contiene la imagen de las restantes y toda imagen es una síntesis de la verdadera realidad. Las nubes que cruzan raudas el firmamento hablan al poeta de las revoluciones atómicas, de los choques de pasiones y de los conflictos sociales. La vida se reduce a un drama único que presenta múltiples manifestaciones y cuyo símbolo pudiera ser la agitación de las ondas marinas, la vana tenacidad de la espuma, que corre al asalto del peñasco y es barrida a cada nuevo impulso de las olas.

Al escribir, tanto en verso como en prosa, el autor francés prescindía de la sintaxis lógica y ordenaba sus períodos con arreglo al estado momentáneo de sus sensaciones. Y aunque fué un “cerebral”, sería injusto y erróneo negarle el calificativo de artista, pues no debe olvidarse que todas sus hondas meditaciones estaban supeditadas a un fin puramente estético. El lenguaje que emplean los literatos ofrece el inconveniente de ser utilitario, de no haber sido creado para servir de instrumento exclusivo a la poesía. Por eso es más fácil comunicar pensamientos que estados sensibles, y al leer una obra poética, la mente *comprende* las ideas expuestas con una celeridad a veces pasmosa, al paso que el alma *siente* por un proceso gradual, relativamente lento, y queda así rezagada respecto de la inteligencia. Esa velocidad excesiva del pensar mortificaba a Mallarmé y para oponerle una pequeña valla, para disminuirla en lo posible, expresaba sólo rudimentos de ideas, estados mentales fragmentarios, comparables a los pasatiempos que contienen “fuga de vocales”. La elipsis ideológica de que se valía explica en gran parte la dificultad que implica interpretar acertadamente sus composiciones, tan íntimas e individuales, manifestación típica del denominado “arte finisecular”.

Wagner, inspirador de este gran lírico hegeliano, afirmaba que en las épocas primitivas se escribían versos cuando aún no había nacido la poesía. El verso fué en su origen un mero signo mnemónico, útil para conservar en la mente ciertas fórmulas y canciones. Sólo cuando una lengua ha evolucionado largamente, como la castellana, empieza a establecerse una ligazón entre los vocablos y determinadas ideas emocionales, es decir, las palabras comienzan a tener un significado emotivo y entonces despunta la era de la poesía; por ejemplo: *gris* acompañó durante un tiempo a objetos e ideas *tristes* y luego acabó por evocar la misma *tristeza*. Los oradores romanos eran, sin saberlo, notables *simbolistas*: recuérdese que los Gracos pronunciaban magníficas alocuciones al son del laud, lo que no es de maravillar, porque la elocuencia latina tomaba en cuenta la cesura y la cadencia de las frases, que a más de rítmicas constituían un elemento melódico.

*

* *

Era Mallarmé reconcentrado y silencioso, aunque de natural no huraño. Amaba la tranquilidad, el crepúsculo y los días anunciadores del otoño. "Soy el enfermo de los ruidos — manifiesta en sus "Divagaciones" — y me sorprende que casi todo el mundo rechace los malos olores, menos el grito . . . En el año mi estación favorita son los postreros días alargados del estío, que preceden inmediatamente al otoño y, durante el día, la hora en que me paseo es cuando el sol reposa antes de desvanecerse con rayos de cobre amarillo sobre los muros grises" (4).

(4) Sorprende saber que este poeta idealista fué amigo de Emilio Zola, dos temperamentos perfectamente antitéticos. La correspondencia de entrambos se publicó no ha mucho con el título: *Dix neuf lettres de Mallarmé à Zola* (Paris, 1929).

Rubén Darío no tenía en gran estima a Mallarmé, por no entender sus poesías cabalísticas y cuando por casualidad tropezaba con ellas, limitábase a soplar "el pellejo de la uva vacía y a través de él veía el sol".

Trajo a la poesía la nostalgia de las luces lejanas, de los cisnes, de los remansos y de las agonías vesperales. Su corazón se acercaba al imperceptible latido de las cosas y quedaba impregnado en blanda tristeza: taciturnidad serena la suya, como la que hace presa en el alma cuando llaman a la primera misa los campanarios de aldea o es la hora solemne del *Angelus*. Melancolía que se siente en los días plomizos cuando cala los miembros un orvallo sutil que suavemente destila sobre el césped de los senderos ondulantes. Adoraba la idílica paz de las campiñas y los pueblecillos candorosamente dormidos bajo la clámide de sombras con que los arropa la noche. Sus flores predilectas eran los nenúfares, gladiolos, lirios y el clemátides. Cuanto a colores, prefería el blanco, que separa los versos con las ondas invisibles del silencio; color *callado*, que denota sosiego, pureza y ausencia.

Más que una sensibilidad valetudinaria, poseía un temperamento contemplativo y verberado por el cierzo de dolorosos escepticismos, ansiaba la belleza impoluta como triaca para las vulgaridades del obscuro vivir cotidiano. Pensó crear una poesía inmarcesible como antídoto al espectáculo de caducidad y perecimiento de todas las cosas. "Fugit iuventas, et verecundus color — musitaba Horacio a su oído — Reliquit ossa pelle amicta lurida". "Art is long and time is fleeting" — murmuraba Longfellow con eco plañidero . . . (5).

*

* * *

Los críticos suelen distinguir tres periodos en la historia del

(5) He aquí algunas obras de consulta sobre el autor de *Hérodiasse*: Alfonso Reyes, "El procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé (en *Cuestiones estéticas*, págs. 141-65), París, Lib. Ollendorf, s. f.; Albert Mockel, *S. Mallarmé. Un héros?*, París, ed. du *Mercur de France*, 1899; Téodor de Wyzewa, "S. Mallarmé" (en *Nos Maîtres*, pág. 91). París, Perrin, 1895; Borgese, "Mallarmé svelato" (en *Studi di letteratura moderna*), Milán, 1915; Matilde Accolti-Egg, *Quelques mots sur S. Mallarmé*, Nápoles, S. Morano, 1917; Edmund Gosse, *Questions at issue. Symbolism and Mallarmé*, Londres, W. Heinemann, 1893; Jules Lemaitre, *Nos Contemporains*, t. VI, París, Lecène et Oudin, 1889. Véanse además los estudios de Thibaudet, Henri de Régnier y Camille Mauriac.

simbolismo: el *decadente*, representado por Verlaine y sus discípulos; el *libreversista*, que tiene por figura central a Mallarmé y el *helénico* o *neoclásico*, en que domina Jean Moréas. Este último poeta, oriundo de Atenas (1856-1910), tomó la acertada resolución de adoptar un seudónimo al llegar a Francia, pues su verdadero apellido era un poco largo: Papiadimantópoulos. En París, donde siguió un curso de derecho, se abandonó "au démon de la poésie", según su propia expresión, y frecuentó el famoso cenáculo literario de los "Hidrópatas". Rompió lanzas a favor de la dilecta musa en un oscuro periodiquín: *La Nouvelle Rive Gauche* (1812), que más tarde mudó su nombre por el de *Lutèce*. Moréas fué uno de los más destacados paladines del movimiento simbolista, en defensa del cual publicó un vibrante manifiesto en el *Supplément du Figaro* (18 de septiembre de 1886), que conviene transcribir aquí fragmentariamente:

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui néanmoins ne serait pas son but à elle-même, mais tout en servant à exprimer l'idée demeurerait sujet. L'idée à son tour ne doit point se laisser voir privée des analogies extérieures: car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'idée en soi. Quant aux phénomènes ils ne sont que les apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales. . .

En sus obras amalgamó la erudición renacentista con la vaguedad de la poesía decadente. Y hasta desembauló dicciones raras, a fuer de buen conocedor de la mitología clásica. Distaba mucho, sin embargo, de ser un espíritu vulgar, y se empeñó a toda costa en huir de las sobadas frases de cajón, de los bordones y tranquillos chapuceros. "Il est obscure — opina Anatole France —. Et l'on sent bien qu'il n'est pas obscur naturellement." En efecto, velaba intencionadamente el sentido de sus frases e incidía a veces en desplantes grotescos de dudoso gusto. Así se manifiesta en la *Egloga a Paul Verlaine*, que forma parte de *Le Pelerin passionné* (1891):

Pour avoir tant essoufflé des cornemuses
Criardes, au fredon têteu,

D'une mauve guide cent brebis camuses
Ménalqu' de superbe vêtu.

.....
Divin Tityre, ame légère! comm'houppe
De mimalloniques tymbons;
Divin Tityre, ame légère! comm'troupe
De satyreaux ballant par bonds.

Moréas — dice Gustave Kahn — va a las bibliotecas a buscar palabras, y después de recogida la cosecha, las combina penosamente y nada más." En 1892 fundó la escuela *romanista* (con Maurice du Plessys, Raymond de la Tailhède, Ernest Raynaud y Charles Maurras), que en fructuoso retoñar resurgió posteriormente con Paul Valéry, discípulo de Mallarmé y parnasiano de nuevo cuño.

En la citada obra, *Le Pelerin passionné*, Moréas emplea el verso libre dentro de ciertas normas, pues conserva el amplio ritmo del alejandrino. Pero un día causó verdadero estupor entre los literatos su declaración de que, arrepentido de haber sido simbolista, no volvería a usar jamás el metrolibrismo: "J'ai abandonné le vers libre — m'étant aperçu que ses effets étaient uniquement matériels et ses libertés illusoire. La versification traditionnelle a plus de noblesse, plus de sûreté, tout en permettant de varier à l'infini le rythme de la pensée et du sentiment; mais il faut être bon ouvrier." De su retorno a la tradición artística proviene *Stances* (1900), obra a la que muchos no regatearon el adjetivo de "perfecta". En ese *magnum opus* exalta la vida bucólica a la manera virgiliana y ansía huir del "vulgaire ennui de la affreuse cité".

Mais plutôt, je voudrais songer sur tes rivages.
Mer, de mes premiers jours berceau délicieux
.....
Je songe aux ciels marins, a leurs couchants si doux,
A l'écumante horreur d'une mer démontée.
Au pecheur dans sa barque, aux crabes dans leurs trous.
A Néere aux yeux bleus, a Glaucus, a Protée.

Imperdonable fuera, al tratar de Moréas, no dedicar algunas palabras a su actual descendiente espiritual, el sucesor de Anatole France en la Academia Francesa: Paul Ambroise Valéry. Dudo mucho de que exista en Francia otro autor que tanto

medite, mida y pese sus producciones líricas como el escrupuloso poeta de *Narcisse*. Practica admirablemente el *gnothé saüeton socrático* y se ha pasado toda su juventud estudiando el mecanismo de su propio pensamiento, en el doble papel de experimentador y de sujeto, hasta los últimos confines del método introspectivo. Encarna extrañamente el "yo" puro, el ser intelectual absoluto, la sensibilidad encerrada en un puño y amordazada por orden del cerebro, que la vigila con los cien ojos insomnes de Argos. El mismo Valéry se ha retratado en el singular personaje "Monsieur Teste", protagonista de un cuento filosófico suyo (1895) y que representa un prodigio de absoluto pensador. El poeta, que en su mocedad compuso el poema *Narcisse* en cuarenta y ocho horas, empezó más tarde a sentir indecible terror por el repentismo literario y para expiar aquella su falta remota empleó cuatro años en desbastar, expurgar y repulir *La Jeune Parque* (1917), cuya gestación se había cumplido mucho antes. ¿A quién puede asombrar Flaubert, *el Cristo de la literatura*, después de ser puesto en parangón con este mártir y apóstol? El novelista de *Salambó* es a su lado un improvisador que escribía *ex abrupto*. Sólo Heredia, que dedicó veinte años a retocar *Los Trofeos*, puede ser recordado como término de comparación . . . Valery opina que el arte de la poesía implica una suerte de cilicio, una maceración de la mente, el resultado tesonero de la más ruda, disciplina, de una labor reflexiva agotadora. Además, desdeña los temas *prosaicos* que halagan a las hirsutas turbas gregarias, como Dios, la naturaleza, el amor, el sufrimiento. Pone en práctica la fórmula del simbolismo mallarmeano, que exige la alianza de la música con la plasticidad verbal. Y por sobre todo, sólo ambiciona ser el poeta de la inteligencia: "Las cosas del mundo — confiesa — únicamente me interesan bajo su aspecto intelectual . . . Tengo pasión por el pensamiento como la tienen otros por el desnudo, que dibujan durante toda la vida". En *La Jeune Parque* intentó reflejar los estados psicológicos sucesivos o *substituciones* de una consciencia en el transcurso de una noche. Lo cierto es que muchos símbolos del poema han opuesto hasta ahora una solidez de esfinge al tenaz interrogante de innúmeros intérpretes. No obstante, sus poesías no ofrecen la vacua obscuridad de las de Góngora. Recuerda más

bien a Kant, que es "difícil, pero claro como una mañana de primavera", al decir de Ortega y Gasset. Valery, cuyos principios no comparto — manifestaré de paso — no ha transgredido por completo el ideal de perspicuidad de que blasona la "raza" latina. El siguiente pasaje es musical y de bastante vigor expresivo:

Des cimes l'air déjà cesse le pur pillage.
 La voix des sources change et me parle du soir;
 Un grand calme m'écoute, ou j'écoute l'espoir.
 J'entends l'herbe des nuits croître dans l'ombre sainte.
 Et la lune perfide élève son miroir
 Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte . . .

A propósito del poeta-matemático francés se ha discutido extensamente sobre el principio de la claridad en la literatura. Por mi parte, creo a tal respecto que, como ha expresado un crítico, "une oeuvre obscure est une oeuvre non réalisée", y, en verdad, cuando se leen actualmente tantos libros esotéricos y abstrusos — cuya cerrazón radica pocas veces en la hondura del pensamiento y con suma frecuencia en lo premioso del estilo — nace el deseo de rogar a los autores con puntas y ribetes enigmáticos que empiecen su labor de nuevo y traten de clarificarla un poco. Kant y Bergson me han parecido más perspicuos que Lugones, pongo por caso, y eso que en punto a enjundia ideológica y plétora de jugo medular, todo paralelo sería absurdo. ¿Qué significa, por ejemplo, esta frase lugoniana, referente a un pollino (dicho sea sin malicia), que figura en *Lunario Sentimental*: "En un mismo — Argumento de ingeniosos ravites — Combinan el sorites — Del dulce optimismo"? "¡El poeta, cuanto más obscuro, más divino! — exclama Valle Inclán, con lírica embriaguez, en *La lámpara maravillosa*. Pero del tornadizo Don Ramón de "las barbas de chivo", no me fío nada, desde que llamara "pobre diablo" a Cervantes. Señor del Valle, le diría yo al ingenio de las *Sonatas*, que se resbala usted un tantico. ¿Ignora acaso que los españoles han querido siempre "las cosas claras y el chocolate espeso"? . . .

Y después de esta breve digresión, bueno será retomar el hilo de nuestro asunto.

Como se ha visto, los autores "romanistas", lejos de per-

manecer fieles al ideal de Moréas, han llegado con Valery a ser renovadores inspirados del simbolismo mallarmeano. Junto al soñador de *Hérodiade* se agruparon como estrellas de una deslumbrante constelación Gustave Kahn, Paul Claudel, René Ghil, Albert Samain y Henri de Régnier (emancipados estos dos últimos después), figuras de recio relieve, que encarnan sendas tendencias de la poesía francesa contemporánea. Mallarmé surgió como jefe absoluto de la escuela a que pertenecía proclamado por el director de la revista *Vogue*, que deseó oponer su nombre a los de Moréas y Adam, el primero de los cuales pretendía llevar la batuta en el movimiento simbolista. A la sazón, el malogrado Laforgue (1860-87), a quien la tisis debía hundir en el sepulcro a los veintisiete años, estaba en Berlín como lector de la emperatriz Augusta — puesto que le había procurado Paul Bourget — y no pudo imponer su autoridad. Kahn fundó por entonces (1885) una publicación iconoclasta y con *Le livre d'images* señaló el definitivo ápice de la nueva estética, hallando un digno discípulo en Paul Fort. Por el mismo tiempo surgió como caído del cielo un hombre de quien no se tenía la menor noticia: Verlaine, y los poetas jóvenes (y aun algunos muchachos) rodearon al "pobre Lelián".

Uno de los mencionados autores, René Ghil, alcanzó particular celebridad merced a sus peregrinas teorías acerca de la música verbal y ejerció pasajera influencia sobre unos pocos poetas de América. Su intento consistía en sugerir un arte puramente auditivo y onomatopéyico. Las sílabas se le antojaban notas y los espacios en blanco silencios, escalonados en una amplia gama, desde el lánguido y susurrante tono de *si bemol menor*, hasta el imponente y triunfal de *do mayor*.

He aquí cómo Ghil aspira en una poesía a dar la sensación del fragor de las fraguas cuando golpean las mazas de los forjadores de hierro:

Chaud, oh!

Chaud est le Fer, l'on doit le marteler

chaud: haut, lourd! plat martelons métal et métaux
comme les heures: d'un vol! d'un heurt, doit! aller
le vent les peuples ventant grand des Marteaux . . .

Comme les heures qui ouvrent la Fête, allons

comme les heures, Tous!
 Les marteaux, virant en martelant (martelons!)
 pour la part devant oeuvres pareille, ouvriront
 Tssante irradiant en éparre dardant
 (martelons! haut, lourd! les quatre aretes qu'iron
 les voeux) la métallique Tour du phare ardant.

La expresión directa — dice este simbolista — despierta visiones conformadas según nuestros recuerdos y nuestra experiencia. Pero su intensidad y su nitidez no sólo dependen del individuo, sino también del modo de provocar esas visiones por medio de la palabra. El vocablo puede ser considerado como idea y como sonido. Si la literatura tradicional sólo ha aprovechado el primer elemento, ¿significa ello que el segundo es necesariamente superfluo? Antes bien, puede dar lugar a efectos inesperados de no poco valor. Tales efectos se denominan "estados de alma" y poseen un mérito poético esencial. La psicología demuestra, en apoyo de la misma teoría, que se produce en ciertos sujetos el fenómeno llamado "visión coloreada", o sea una facilidad para enlazar colores con sonidos (especialmente vocálicos). Cabe citar, a este propósito, el célebre soneto de Rimbaud que principia así:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

Pero de inmediato surge una dificultad previa, a saber: que no hay concordancia entre los diversos grupos de asociaciones en cuestión. Todo el que alcanza a vislumbrar visiones coloreadas, las tiene personales e independientes. Verbigracia: para Rimbaud la U es verde, pero a Ghil le parece de color áureo y a Remy de Gourmont le resulta negra. No existe, pues, nada definitivo sobre el problema que se debate y todo es de una nebulosidad extrema. La teoría de Ghil va más allá de una simple vinculación entre las letras y los colores; supone además que cada sonido está ligado a una serie de instrumentos musicales; así, la R unida a una vocal "roja" corresponde a las tonalidades graves de un conjunto de saxófonos y a las ideas de poderío, gloria, etc. La R yuxtapuesta a una letra de "oro", U, por ejemplo, se correlaciona con una serie de trompetas, clarinetes y flautines y con las ideas de ternura, de alegría y

de risa. Las voces tienen dos sentidos: uno interno y fijo, y otro extrínseco, indefinible, que varía de acuerdo con la índole de sus letras integrantes. De ahí se infiere que es posible insinuar dentro de una reunión de vocablos un matiz suavizador del pensamiento que expresan, tomando las dicciones de series instrumentales distintas, o bien puede reforzarse un juicio mediante palabras cuyas sílabas pertenezcan, por su sonido, al mismo grupo ideológico.

Aunque Ghil logró conquistar más de veinte acólitos, no encontró fieles intérpretes de su complicado sistema, que bautizó con el nombre de "método evolutivo instrumentista", pues cada discípulo echó a andar por su lado y no se llegó a ningún acuerdo, como no podía menos de acontecer, dado el carácter intuitivo del procedimiento. Lo cierto es que el teorizador francés como poeta no pasa de mediocre, entre merced y señoría, salvo en contadas composiciones. Pretendió ser filósofo por haber leído a Letourneau y a Ferrière, dos conferenciantes para damas con "lorgnette", y se dió a componer poemas biológicos sobre el protoplasma, las moneras, los protozoarios y otros excesos. En "Overture du Voeu de vivre", el escritor no se limitó a mostrarse raro, sino que, extraviado del todo, llegó a ensartar una estupenda cáfila de patochadas, las más, de este despreciable jaez:

Horizontale dans la largeur large-ailant
 où l'immemoire d'estuaire d'angles lent
 — tonnans de houle — est dans le vol du goëland:
 tonnante et qui separe en spumantes déroutés
 elle a haut dominé les limites dissoutes
 et vers quel angle ardu qui vainquait-s'égalant
 émergente au phare de Fixités . . .

La falla básica de este innovador está en imponer reglas rígidas a manifestaciones psíquicas que por su naturaleza son espontáneas e indeterminables. Esto sin contar que sus estrictas normas se refieren a estados subconscientes excepcionales, variables y vagos. Por otra parte, es intento absurdo el de hacer competir el lenguaje poético con la música en la modulación de sonidos. El verso, en sus múltiples combinaciones, puede dar origen a una armonía que le es muy propia y que no tiende

a rivalizar en ningún momento con las composiciones sinfónicas orquestales. Se ha llamado "decadentismo" precisamente a las tentativas de obtener que un arte cumpla la finalidad de otro.

*

* *

Un estudio pormenorizado de los poetas modernistas franceses debiera requerir sin duda varios nutridos volúmenes, de lectura poco tentadora. Aquí creo de alguna utilidad un escueto cuadro sinóptico, por supuesto incompleto, de las principales escuelas y capillas líricas florecidas en Francia desde los tiempos de Leconte de Lisle.

Últimos románticos	}	Carlos Baudelaire	}	Precursores de los parnasianos.
		Teodoro de Banville (discípulo de Hugo).		
		Amadeo Pommier		
		Teófilo Gautier		
		Leconte de Lisle.		
Poetas parnasianos	}	Catulo Mendès	}	fundadores
		L. Xavier de Ricard		
		José María de Heredia	}	Erigenio Lefébure Edmundo Lepelletier Augusto de Chatillon Julio Forni Carlos Coran Eugenio Villemin Roberto Luzarche Alejandro Piédagnel A. Villiers de l'Isle-Adam Alberto Glatigny Emilio Blémont Armando Silvestre Ernesto d'Hervilly Pablo María Verlaine Estéfano Mallarmé
		Luis Ménard		
		Augusto Vacquerie		
		León Dierx		
		R. F. A. Sully-Prudhomme		
		Andrés Lemoyne		
		Antonio Deschamps		
		Arsenio Houssaye		
		León Valade		
		Juan Lahor		
		Filoxenio Boyer		
		Manuel des Essarts		
		Francisco Coppée		
		P. Fertiault		
		Alejo Martín		
		Francisco Tesson		
Emilio Deschamps				
Alberto Méral				
Enrique Winter				
Armando Renaud				
				} apóstatas.

Discípulos de Mallarmé	{	Gustavo Kahn	Pablo Claudel
		Renato Ghil	Enrique de Régnier
		Alberto Samain	Camilo Mauclair.

Escuela "instrumentista" de Ghil	{	Stuart Merrill
		Jorge Knopff
		Alberto Lantoiné

Discípulos de C. Mendés	{	Rodolfo Darzens	Matias Morhardt	
		Pedro Quillard		
		Fernando Héroid		Micislao Golberg
		Marcelo Collière		Efraim Mikhaël

Antiparnasia- nos	{	Arturo Rimbaud
		Tristán Corbière
		Pablo Arène

SIMBOLISTAS

Pablo Verlaine	Mauricio Maeterlinck
A. Rimbaud	Jorge Eeckhoud
S. Mallarmé	Juan Ajalbert
Julio Laforgue	Juan Rictus
Saint-Pol-Roux	Gregorio Le Rov
Alberto Mockel	Jorge Rodenbach
Andrés Fontainas	Juan Luis Vaudoyer
Pablo Fort	Pedro Louys
Emilio Verhaeren	Francisco Jammes
C. van Lerberghe	Raimundo La Tailhède
Gustavo Kahn	Eduardo Ducoté
Marcelo Drouet	Carlos Morice
Victor Kinon	Emilio Despax
Bernardo Lazare	Enrique Chervet
Pablo Gérardy	Guillermo Apollinaire
Pedro Quillard	Alberto Thierry
E. de Régnier (después parnasiano)	Edmundo Adam
M. Schwob	Andrés Breval
Pablo Claudel	Jacobo Balder
Adolfo Retté	Oliverio Hourcade
Juan Moréas	Julio J. Jordens
Stuart Merrill	Max Elskamp
A. F. Héroid	Fernando Séverin
Tomás Braun	P. N. Roinard
E. B. Constant	Sebastián Carlos Leconte
Enrique Muchart	Eduardo Dujardin
Roberto de Souza	Francisco Vielé-Griffin

Gabriel Mourey
 Carlos Viguier
 Eduardo Dubus
 Luis Denis
 Tancredo de Vizan

Enrique Dérioux
 Andrés Gide
 Carlos Peguy
 Adriano Mithouard

Escuela "romanista" de Juan Moréas	Ernesto Raynaud Mauricio du Plessys Aquilés Delaroché R. de La Tailhède	Lionel des Rieux Carlos Maurras Hugo Rebell
Neorrománticos	Juan Richepin Carlos Derennes Jorge Gourdon	Clodoveo Hugues León Deubel Juan Rameau
Banvillistas	Manuel Signoret Claudio Couturier	Laurent Tailhade Roberto de La Villehervé.
Poetas independientes	Andrés Rivoire Carlos Guerin Mauricio Magre	Enrique Barbusse Condesa Mathieu de Noailles
Verlenianos	Ernesto Raynaud Enrique Chervet	
Neorromanistas	Pablo Valéry Joaquín Gasquet Pedro Benoît Emilio Henriot	Juan Marcos Bernard Andrés Mary Pablo Souchon.
Neoparnasianos	Enrique de Régnier Leoncio Dupont Gauthier Ferrière Augusto Dorchain Conde Roberto de Montesquiou-Fezensac (preciosista)	Fernando Gregh Andrés Bellessort Eugenio Hollande Gabriel Trarieux.
Grupo de la "Jeune Université"	Pedro Gauthiez Enrique Bernès A. Le Braz Carlos Le Goffic	P. Nebout A. Tery H. Rouger
Neomallarmeanos	Juan Royère	

ALGUNAS ESCUELAS DE VANGUARDIA

Unanimistas	{	Julio Romain Carlos Vildrac Jorge Duhamel	Renato Arcos P. J. Jouve
Realistas	{	P. N. Roinard	
Naturistas	{	Eugenio Monfort Saint Georges de Bouhélier.	
Simultaneístas	{	Felipe Soupault H. M. Barzun	
Neodecadentistas	{	Juan Cocteau Jacobó d'Adelsward-Fersen	Mauricio Rostand Andrés Germain.

Fantastistas: Enríque Martineau, Guido Carlos Cros, Francisco Carco, P. J. Toulet, Andrés Salmon, Francisco Eon.

Naturalistas: Renato Ponsard, Emilio Goudeau, Pablo Marrot.

Paroxistas: Nicolás Beauvain.

Intensistas: Carlos de Saint-Cyr.

Efrenéistas: Alberto Londres.

Integralistas: Adolfo Lacuzon.

El denominado "decadentismo" constituye un movimiento literario de repercusión casi universal, que ha tenido representantes en los más diversos países; por ejemplo, en Alemania (Stefan George, Peter Hille), en Polonia (Estanislao Przyby-szewski), en Checoslovaquia (Otokar Brezina), en Rusia (Valer Briusov), en Dinamarca (Juan Jörgensen), en Noruega (Sigbjörn Obstfelder), etc. El verdadero creador del vocablo en cuestión fué J. Carlos Huysmans, al aplicarlo a su héroe Juan des Esseintes (que no era sino el conde Roberto de Montesquiou-Fezensac, puesto bonitamente en solfa), protagonista de *A Rebours*, el cual poseía una sensibilidad refinada hasta el morbo. Había llegado a encontrar una exacta correspondencia entre el gusto de los licores y el sonido de los instrumentos musicales. Su casa de la calle Fontenay constituía un museo de figulinas, "bibelots", gobelinos y mil costosas chucherías exóticas. Tanta era su delicadeza que había abjurado la fe católica, por no poder tolerar que se fabricasen las hostias con fécula de papas . . . Reconocía por únicos grandes

escritores a Baudelaire, Barbey d'Aureville y Villiers de l'Isle-Adam.

Por analogía, recibieron el nombre de "decadentes" los literatos que realizaban inversiones entre los sonidos, los "colores" y las ideas de las palabras.

- Por lo que respecta a la América hispana, suele fijarse como jalón cronológico para precisar la irrupción en ella de las tendencias parnasiana y simbolista — cuyo conjunto se conoce por "modernismo" — la publicación del pulcro librito de Darío, *Azul*, pleno de gracia frívola y libertina, hecha en Valparaíso el año 1888. Muy lejos estaba de imaginar Rubén, joven de veintidós años a la sazón, empleado en la Aduana de aquella ciudad chilena, que habría de encasquetarse en breve la tiara del pontificado poético, para arrastrar en pos de sí muchedumbres de liróforos hechizados. Pero antes de que el bohemio nicaragüense (lo fué de espíritu, a pesar de sus guantes blancos y sus botas de charol) libase en la copa verdosa de Verlaine, — habíale ganado por la mano un poeta mejicano en la tarea de fecundar la musa castellana con lejanos gérmenes e injertos simbolistas. Aludo a Manuel Gutiérrez Nájera, druida militante de todas las escuelas, a quien ninguna corriente artística del siglo XIX fué extraña, a partir del romanticismo de Hugo y de Banville. Pero aun cuando presentó en sus versos peripuestas duquesitas, señoriales cuadros de Versailles, desenfadadas "lorettes" y cocotas olientes a "Ylang-Ylang", carecieron sus poesías de resonancia y el alma francesa no logró hallar auras propicias en nuestro continente. Sus rimas juguetonas y saltarinas, bordadas con espuma y encaje, ricas en arabescos, cual un camafeo del Renacimiento, anuncian ya la gracia tenue de Rubén, como puede presentirse en el vaso hermético del capullo la fragancia lozana de la rosa. Esmaltes y filigranas, cascadas y repiques de plata, sin ningún fondo trascendental, son las estrofas de "La duquesa Job", en las que sólo faltan aquellas floreadas irisaciones rubenianas, ligeras como marinas ondas que bañan su cabellera desflecada al sol. Transcribo un fragmento de la composición:

Mi duquesita, la que me adora,
no tiene humos de gran señora:
es la griseta de Paul de Kock.

No baila boston y desconoce
 de las carreras el alto goce,
 y los placeres del *five o'clock*. . .
 No tiene alhajas mi duquesita,
 pero es tan guapa y es tan bonita,
 y tiene un cuerpo tan *v'lan*, tan *pschutt!*
 De tal manera trasciende a Francia.
 que no le igualan en elegancia
 ni las clientes de *Helène Kossut* . . .
 ¡Cómo resuena su taconeo
 en las baldosas! ¡Con qué meneo
 luce su talle de tentación!
 ¡Con qué airecito de aristocracia
 mira a los hombres, y con qué gracia
 frunce los labios — *Mimi Pinson!*
 Si alguien la alcanza, si la requiebra.
 ella, ligera como una cebra,
 sigue camino del almacén,
 pero ¡ay del tuno si alarga el brazo:
 Nadie le salva del sombrillazo
 que le descarga sobre la sien.

Su poesía titulada "Nada es mío" ofrece matices típicamente modernistas y es lo notable que fué dada a luz — grábese bien la fecha — en 1884. Gutiérrez Nájera, de quien se descubren ecos en las lirás de Luis G. Urbina y Amado Nervo, fué ante todo delicado elegista (en "Mariposas", "Ondas muertas" y "Pax animae") y, como tal, el más excelso, según estiman muchos críticos, de cuantos existieron en Hispano-América. Precursor del modernismo en Méjico, junto con sus compatriotas Julián del Casal y Salvador Díaz Mirón (éstos en menor grado), en su tiempo, "las letras de lengua castellana — dice Rufino Blanco Fombona — . . . atravesaban el más árido y vergonzoso período que puede imaginarse". En el mismo país citado empezó a difundirse el simbolismo por obra de José Juan Tablada, en cuyas composiciones "se siente la caricia de Baudelaire — expresa Luis G. Urbina —; se oye la voz unciosa de Verlaine; se ven pasar las sombras de los Poetas malditos; pero el cantor del Florilegio hace creaciones de sus reminiscencias, y en todas partes halla su sinceridad y su estilo".

El colombiano José Asunción Silva (1865-1896), elegíaco en su "Nocturno", no obstante revelar devoción por Becquer,

supo acercarse a la sensibilidad verleniana y resucitó el dodecasílabo y otros metros arcaicos. Carlos Arturo Torres, también de Colombia (1867-1912), pretendió pasar plaza de simbolista, mas como imitador de los románticos franceses. "Admírennos en buena hora a Stéphane Mallarmé — escribió —; pero que esa admiración no nos haga olvidar a André Chenier".

El sucesor de Asunción Silva fué Guillermo Valencia, autor de muy admiradas poesías modernistas, como "Las cigüeñas blancas" y "Los Camellos", "no escritas en el estilo hermético de Mallarmé — opina Gómez Restrepo — y revelan una imaginación latina".

En Chile, Horacio Olivos y Carrasco es considerado como uno de los primeros poetas de su país que abrazaron la nueva fe estética, sobre todo en "Cromos helenos", "Neuróticas" y "Afrodisias". Fué seguido triunfalmente por Gustavo Valledor Sánchez, Marcial Cabrera Guerra y Francisco Contreras. En el Perú descuellan tres musicales poetas verlenianos: José Gálvez, discípulo de Juan Ramón Jiménez, José E. Lora y Leónidas Yerovi. José Santos Chocano, influido primero por Heredia, a quien dedicó "Alma América", se adhirió a las más diversas tendencias y modalidades líricas, por entender que en "el arte caben todas las escuelas, como en un rayo de luz todos los colores". Fué clásico, después romántico y, por último, modernista, aunque tardíamente (¡desde 1918!, en "Fragmento Liminar", donde emplea versos de veinte sílabas).

En nuestro país han rendido parias al modernismo autores que, a primera vista, parecen tener muy poca afinidad espiritual entre sí, como Leopoldo Díaz, Angel de Estrada, Eugenio Díaz Romero, Lugones, Fernández Beshted (Fernán Félix de Amador), Vizconde de Lascano Tegui, Tomás Allende Irragorri, Arturo Capdevila, Rafael Alberto Arrieta, etc. Lugones, Darío y el montevideano Alvaro Armando Vasseur ("Américo Llanos") introdujeron el simbolismo en el Uruguay, representado allí por Pablo Minelli González, Herrera y Reissig, Luis Escarzolo, Roberto de las Carreras, José Illa Moreno, Julio Lerena Joanicó, Toribio Vidal Belo, Aurelio del Hebrón (pertenecientes casi todos a la capilla literaria llamada "La Torre de los panoramas") y otros muchos que forman legión.

ANTONIO PORTNOY.