

ACOTACIONES AL MODERNISMO *

Casi unánimemente —lo del casi es recordando a Salvador Rueda— se afirma que el modernismo español tiene su origen y razón iniciales, y algo más que puramente inicial, en la poesía de la América española. A esta influencia hispanoamericana en las letras españolas Enrique Díez-Canedo la ha denominado, más de una vez, «influencia de retorno» (1). Manuel Machado, testigo de calidad, declara: «Es de notar que esta influencia europea, y principalmente francesa, llegó a España, en primer término, desde la América Latina» (2). Más, mucho más concreto es Juan Ramón Jiménez: «Rubén Darío, síntesis de toda esta novedad poética de Francia» (3); nos dice que fue quien trajo a los poetas *distintos* que iban a ser leídos influyendo en los que comenzaban, se iniciaban, en el modernismo. «Estos *poetas distintos* [entre ellos Poe y Whitman], que vienen también en Rubén y con Rubén Darío a nosotros en el momento de más auge del modernismo» (4). Es por medio y gracias a él como conocen y pueden leer algunos libros de estos poetas hispanoamericanos: *Castalia Bárbara*, de Jaimes Freyre; *Ritos*, de Guillermo Valencia (5).

Otra consideración a tener en cuenta, y que creo de aportación hispanoamericana, es la denominación que se da a estos nuevos poetas. No parece del todo creíble la explicación que ofrece Manuel Machado de cómo apareció eso de llamarles o calificarles de escritores modernistas: «Apenas aparecieron los primeros innovadores, la indiferencia general se convirtió en unánime zumba atronadora. La palabra *modernismo*, que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra

* Al insertar este trabajo de Rafael Ferreres en sus páginas, *Cuadernos Hispanoamericanos* quiere manifestar su sincero sentimiento por la reciente pérdida de quien fue frecuente colaborador suyo, estimado por su saber, por la fina inteligencia de su crítica y por la cordialidad de su relación personal. (Nota de la Redacción.)

(1) «Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España», en *El Modernismo*. Ed. de Lily Litvak. Madrid, Taurus, 1975, p. 216.

(2) *La guerra literaria*. Ed. de P. Celma y F. J. Blasco. Madrid, Narcea, 1981, p. 113.

(3) «El modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en *El trabajo gustoso*. Madrid, Aguilar, p. 227.

(4) *Ibidem*, p. 227.

(5) *Ibidem*, p. 228.

literatura, era entonces un dicterio complejo de toda clase de desprecios. Y no era la protesta natural del vulgo, contraria siempre a la novedad. A las buenas gentes se les desquicaba su tinglado mental y se les complicaba cruelmente su saneado par de *ideícas* con que tan bien hallados estaban» (6).

De que *modernista* se identificase como cosa burlona, lamentable y hasta insultante, por esta clase de personas con *ideícas*, también da testimonio Juan Ramón Jiménez:

¿Tú eres *modernista*, Juan Ramón? —me dijo de pronto María Francisca Coronel, la Ninfa mayor del Parnaso moguerense, buena y bella amiga mía que admiraba mis dotes poéticas adolescentes—. Julio del Mazo me ha contado que en el Ateneo de Sevilla se dice que tú eres *ahora* *modernista*. Dime qué es eso. [...] Era la primera vez que yo oía la palabrita *modernista* y me sonó limpia, fresca y simpática en labios de la Ninfa. Y la oía aplicada nada menos que a mí. ¿Qué significaba aquello? (7).

Lo que significaba nos lo dice a continuación:

Muy excitado con aquello de *modernista* que yo era, me fui a Sevilla a ver a mis amigos de *El Programa*, *Hojas Sueltas* y *La Quincena*. Don José Lamarque de Novos, protector del primero de estos periódicos literarios, me recibió asombrado y me dijo:

—¿Ya está usted imitando a esos tontos del futraque, como Salvador Rueda?

Yo, un poco colorado, le dije que *Los camafeos* de Rueda me gustaban, pero que los versos de Rubén Darío me gustaban más.

—¿Y quién es Rubén Darío? ¡Otro cursi sin duda!

Esto ocurría en el año 1899, cuando aún no había cumplido dieciocho años.

Del libro de Salvador Rueda escribió bastantes años más tarde: «Entre *Los camafeos* había sonetos de una belleza colorista indudable y nueva, que se quedaban vibrando en la imaginación y eran equivalentes a los poemas hispanoamericanos» (8).

Pero ya antes de 1896 el término o denominación de *moderno* para estos nuevos escritores era usual. Rubén Darío, el 12 de mayo de 1896, en *El Tiempo*, de Buenos Aires, refiriéndose a Leopoldo Lugones, escribió:

(6) *La guerra literaria*, p. 104.

(7) «El modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en *El trabajo gustoso*. Madrid, Aguilar, 1961, p. 218. Para el primer período literario del poeta véase el documentado y excelente libro de Richard A. Cardwell: *Juan R. Jiménez. The Modernist Apprenticeship, 1895-1900*. Berlín, Colloquium Verlag, 1977.

(8) *El trabajo gustoso*, p. 224.

Es uno de los *modernos*, es uno de los «Joven América». El y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente... Con Jaimes Freyre y José Asunción Silva es, entre los *modernos* de lengua española, de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los *modernos* Ingleses, franceses, alemanes e italianos (9).

También en este año de 1896 don Francisco Mostajo, en una tesis para obtener el grado de Bachiller en Letras en la Universidad de San Agustín, de Arequipa, estudia y define polémicamente el modernismo, y ya aparece esta palabra:

El modernismo es eminentemente ecléctico; algo así como una selección de todos los rituales artísticos... El se cruza con los románticos en pro de la libertad i el ideal, aumentando el radio de aquélla i no perdiéndose en las nubes esfumidadas de éste; él predica con los realistas el amor a la verdad i a la Naturaleza, sin pretender compenetrar la Ciencia con el Arte ni ir en busca de la Dulcinea de los lupanares inmundos de los *Rougon Macquart*; él proclama con los decadentes la excelsitud del color, la música, la forma, sin caer, como ellos, en el abigarramiento cursi ni en la hojarasca insustancial; él, en una palabra, se postra en todas las capillas i comulga en todos los altares en que la Belleza ostenta sus pudorosas castidades. El principio de escuela, es decir, el exclusivismo, tan arraigado en la generación pasada, ha sido abolido, pues, por completo. Hoy cada uno escribe según su tendencia, según la coloración que le da el prisma de su temperamento... El modernismo ha revolucionado la forma i el fondo literarios. El pretende, en cuanto sea posible, trasladar la libertad de la forma interna a la forma externa (10).

Más citas se podrían traer de empleo de modernos y modernismo en Hispanoamérica antes que Rubén Darío, posiblemente en 1898, durante su estancia en Madrid, diera a conocer e introdujera esta denominación en España.

Todo este pujante movimiento literario hispanoamericano, y sus consecuencias españolas, le lleva a Pedro Salinas a afirmar, en «El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus»:

Mi tesis no es que España rechazara el modernismo de buenas a primeras. El modernismo fue aceptado y cultivado durante varios años, y entonces es cuando nace la confusión que tratamos de deshacer. Se dio por supuesto que el modernismo era la expresión

(9) Rafael Alberto Arrieta: «El Modernismo 1893-1900», en *El Modernismo*. Ed. Lily Litvak, página 275.

(10) Luis Monguló: «La modalidad peruana del modernismo», en *El Modernismo*. Ed. Lily Litvak, p. 244.

cabal de lo que la nueva generación quería en literatura, y se dijo que América había conquistado España. Pero muy pronto los auténticos representantes del espíritu del 98 percibieron que aquel lenguaje, por muy bello y seductor que fuese, no servía fielmente a su propósito y que en sus moldes no podría fundirse nunca su anhelo espiritual (11).

Son esos «varios años», no especifica cuántos, los que interesan. Es también muy parco, el admirable poeta y crítico, en lo de que «el modernismo fue aceptado y cultivado». Y en cuanto al abandono, no total en la mayoría de ellos, del lenguaje modernista, no fue exclusivamente de los que pasan por ser del 98, sino de todos, incluyendo a Rubén Darío en gran parte de su obra posterior —recuérdese *Cantos de vida y esperanza*—, incluyendo también a Ricardo Jalmes Freyre (12).

La fascinación que ejerció Rubén Darío y su obra en los entonces muy jóvenes poetas españoles va más allá de toda ponderación. Ahí está la manifestación de Juan Ramón Jiménez cuando recibió una tarjeta de Villaespesa.

Y la tarjeta venía también firmada ¡por Rubén Darío! Mi casa blanca y verde se llenó toda, tan grande, de extraños espejismos y ecos mágicos. El patio de mármol, el de las flores, los corrales, las escaleras, la azotea, el mirador, el largo balcón de quince metros, todo vibraba con el nombre de Rubén Darío. Era para mí como si el sol grana que yo veía romper en cada aurora, en mi caballo galopante, los blancos crudos y mates de los pinos de mi Fuentepeña, se me hubieran metido en la cabeza. Yo, modernista; yo dieciocho años y el mundo por delante, con una familia que alentaba mis sueños y que me permitía ir adonde quisiera. ¡Qué locura, qué frenesí, qué paraíso! (13).

Hay que añadir que lo que hasta entonces había leído del poeta innovador eran poesías sueltas en revistas: *Cosas del Cid*, *Friso*, *Urna votiva*, «esa joya de la palabra y el ritmo nuevos», *Hidalgos*, *Sor María*, que son los poemas que cita.

No se queda atrás Antonio Machado en su diltirámico poema «Al maestro Rubén Darío», fechado en 1904:

*Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño de Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia, hoy, peregrino*

(11) Pedro Salinas: *Literatura española del siglo XX*, 2.ª ed. Méjico, 1949, pp. 23-24.

(12) Mireya Jalmes Freyre: *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jalmes Freyre*. Madrid, Grados, 1969.

(13) *El trabajo gustoso*, p. 223.

*de un Ultramar de Sol, nos trae el oro
 de su verbo divino.
 ¡Salterios del loor vibran en coro!
 La nave bien guarnida,
 con fuerte casco y acerada proa,
 de viento y luz la blanca vela henchida
 surca, pronta a arribar, la mar sonora.
 Y yo le grito: ¡Salve! a la bandera
 flamígera que tiene
 esta hermosa galera,
 que de una nueva España a España viene.*

Como se ve, escrita —con esa lograda intención verlainiana de hacer poesía cercana a la prosa— y pensada en el clima modernista. Y no ausente de este clima su espléndido, dolorido y glorioso canto «A la muerte de Rubén Darfo», 1916.

Y en esa patente admiración se manifiestan Azorín, Benavente, Valle Inclán, Martínez Sierra, Manuel Machado; un sí, con peros, también admirativo en Maeztu, Villaespesa, Carrere, y Salvador Rueda hasta que se rompió la amistad por aquello de Rubén: «yo... que le he criado poeta», aunque después se dijese que fue una errata, en vez de «creído» (14). Rueda nunca se lo perdonó.

Y es justamente en el Antonio Machado de *Soledades* (1903) y de algunos poemas de *Galerías y otros poemas* (1907), en su hermano Manuel, en tantos libros suyos, donde hay razón suficiente para rechazar o, con fundamento, discrepar de esa aseveración de Pedro Salinas en el citado ensayo, página 24, de que: «Si bien no ha habido ningún gran poeta modernista en España, en casi todos los poetas españoles de hoy se siente el provecho de aquella gran conmoción de conceptos y de técnica poéticos.» Y si no grandes poetas —no sabemos qué rigurosos límites abarca esto de grandes—, sí muy estimables —por varias razones y cualidades—, hay que nombrar a otros poetas modernistas, como Salvador Rueda, Francisco Villaespesa (al que tan ajustado le viene el verso gongorino dirigido a Lope: «Potro es gallardo, pero va sin freno»), Tomás Morales y algunos más que no merecen el olvido en que se les tiene y, de vez en cuando, aparecen en alguna acertada antología modernista (15).

A pesar de los ataques que recibió el modernismo por parte de los contrarios a él creo, es mi parecer, que no fueron tan fuertes como los que ocurrieron en otros tránsitos de etapas literarias españolas: el Renacimiento, la poesía culta del siglo XVII, el teatro neo-

(14) Véanse estos testimonios recogidos y estudiados por Anna Wayne Ashhurt en *La literatura hispanoamericana en la crítica española*. Madrid, Gredos, 1980, pp. 241-327.

(15) Pedro Gimferrer: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona, Barral, 1969.

clásico, el Romanticismo. No tuvo el modernismo que enfrentarse con impugnadores de relevante prestigio. Lo que sí es curioso es que el modernismo encuentra estas críticas negativas importantes, o muy importantes, después de haber triunfado. En un Ortega y Gasset, por ejemplo (16). Y más curioso aún: en algunos de los más destacados modernistas, como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado (17).

Hay varias razones a tener en cuenta en la aceptación y, después, el triunfo modernista:

En España, como en gran parte de Europa, el naturalismo había entrado en crisis. En todas partes surgía la palabra decadencia, propia de ese estado de *fin de siècle*, que en España se denomina el desastre del 98. El realismo o naturalismo, con poesía anecdótica, social, de dudas religiosas o religiosa, filosófica a su manera, pesimista, etcétera, ya había dado todo, que no fue mucho ni de gran calidad. Campoamor y Núñez de Arce, los poetas más representativos, no despertaban excesivo entusiasmo en los poetas que iban a sucederles, aunque en alguno de ellos —Rubén Darío en sus primeros poemas, Antonio Machado ya poeta maduro— hay huellas campoamorinas. Los nuevos poetas buscaban la novedad y una manera libre de expresarse; de ahí ese entusiasmo, en varios de ellos, por el anarquismo. Cualquier cambio valioso, y el modernismo lo fue, contaba con su adhesión.

La última poesía francesa del último tercio del siglo XIX, así como la romántica, eran conocidas. El movimiento parnasiano y sus poetas eran también conocidos, si no hondamente, sí lo bastante para imitarlos. Núñez de Arce lo hace en alguna de sus poesías como nos advierte Rubén Darío (18). También había leído, aunque con desagrado (19), la poesía de Verlaine, de Rollinat y de Richepin. Y hasta hizo sonetos octosilábicos, antes que Rubén Darío, Carlos Fernández Shaw, que tradujo los *Poemas de François Coppée*, 1886, en la larga introducción del libro, cita a Paul Verlaine, a Stéphane Mallarmé, «dos *parnassiens* de indudable mérito, seducidos por el ansia de la novedad, se inspiraron en las exageraciones que, al ser aplaudidas e imitadas, dieron origen al grupo de los *décadents*. Hoy sus discípulos abundan. Jean Moréas, el autor de *Syrtes*; Laurent Tailhade, el poeta del *Jardín des Rêves*; Charles Vignier y Charles Maurice son los nom-

[16] «Poesía nueva, poesía vieja», 1906, en *Obras completas*.

[17] A. Machado en «Naturaleza y arte», en *Literatura y arte* (antología de su prosa). Prólogo y selección de Aurora de Albornoz. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1970, p. 111. Y los peros de Juan Ramón Jiménez en sus *Conversaciones con Juan Ramón*, de Ricardo Guillón, Madrid, Taurus, 1958, y en sus libros de crítica sobre el modernismo.

[18] Cap. «Núñez de Arce», en *Páginas de arte, Obras completas*. Madrid. s. f. Art.

[19] «Los poetas», en *España contemporánea*. Madrid, Biblioteca de Rubén Darío, S. A.

bres más sonados. Negarles mérito en absoluto fuera gran error. No sólo a veces aciertan, sino que, por lo general, es la factura de sus versos irreprochable. ¿Triunfarán? ¿Porque el público se convezca o porque el público los enmiende? Todo esto es muy difícil para ser dicho» (20).

También, muy a tener en cuenta, la rápida evolución de movimientos literarios, especialmente poéticos, a partir del modernismo. Un mester de clerecía, por ejemplo, duró unos dos siglos, y lo mismo, más o menos, el Renacimiento y el Barroco; unos cien años el Neoclasicismo; unos treinta, si dejamos fuera a Bécquer y a Rosalía de Castro, el Romanticismo. Y ya, con límites menos fáciles de determinar, el Realismo, que, según Valera, comienza hacia 1850, el Modernismo hacia 1888 y un par de decenios después, contando a los modernistas rezagados, ya, en muy rápida sucesión, los *ismos*: Vanguardismo, Futurismo, Creacionismo, Ultraísmo, poesía pura, y el más duradero y fructífero: Surrealismo. Y esta tan fluida corriente de evolución, porque la poesía cae en un clima monótono, en el manierismo de los poetas eco—excepción del grupo del 27—, se produce a partir de la guerra civil (21) hasta ahora.

En los años finales del XIX el cambio poético era preciso, inevitable. Era lo mismo que sucedió con otros trascendentales cambios literarios de nuestras letras. Rubén Darío, como Garcilaso y Boscán, como los exiliados fernandinos, no fueron más que adelantados para que se iniciase y cuajase el Modernismo, el Renacimiento, el Romanticismo. ¿Qué hubiera ocurrido o sido de estos movimientos sin la intervención de estos poetas? Es pregunta no fácil de contestar. Respecto a Rubén Darío, el modernismo hubiera llegado a España y no con retraso sensible. El ofreció un ejemplo magistral tan sólo en dos libros: *Azul* (1888), *Prosas profanas y otros poemas* (1896). En la segunda edición, París, 1901, añadió 21 poemas nuevos. (Tengamos presente que 1888 es también la fecha en que se publicó *Sinfonías del año*, de Salvador Rueda, libro éste que, en opinión de su autor, se manifiestan las características del modernismo.) Luego aparecen en revistas de difícil adquisición algunos de sus poemas sueltos. Decisiva su llegada, su estancia en España (diciembre 1898-febrero 1900). Publicación en España de los poemas *Cirano en España*, *Al rey Oscar*, *Trébol*.

Antes de la llegada de Rubén Darío ya habían aparecido en España artículos y comentarios sobre Verlaine, la mayor parte de ellos contrarios al Inmenso poeta francés, pero dada la personalidad y condi-

[20] *Obras completas*. Madrid, Gredos, 1966.

[21] Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1800*. Madrid, Gredos, 1973.

ción de los autores, en vez de perjudicarle lograban lo contrario en la juventud literaria. Pero hubo algo más, muchísimo más trascendente. Unas tres semanas antes de la llegada de Rubén Darío a Madrid aparece el *Art poétique*, de Paul Verlaine, en versión (en decasílabos) de Eduardo Marquina y de Luis de Zulueta, con una inteligente y fervorosa introducción debida a Eduardo Marquina, entonces mozo de diecinueve años. Como se sabe, esta preceptiva o credo poético se convirtió en pieza capital para los modernistas. Tuvo tanta fuerza para estos poetas españoles de finales del XIX como la tuvo *Ars poetica* de Horacio y la de Boileau.

Posiblemente los seguidores de este poema desconocían el importante prefacio que escribió Paul Verlaine, en 1890, a los *Poèmes saturniens* (primera edición, 1866), en el que además de afirmar que no atacaba a los parnasianos, amigos suyos, dice esta divertida *boutade*: «Puis n'allez pas prendre au pied de la lettre l'«Art poétique» de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout, je n'aurais pas fait de théorie...»

Juan Ramón Jiménez (dieciocho años), Manuel Machado (veinticinco), Antonio Machado (veinticuatro), Francisco Villaespesa (veintidós), pronto buscaron la lectura de los libros de Verlaine, especialmente la famosa antología *Choix de Poésies*, París, 1898 (Azorín tuvo dos ejemplares. Con anotaciones. que he visto, el de su biblioteca de Monóvar). La primera edición apareció en 1891. Muerto el poeta, las ediciones se enriquecieron con un prólogo de François Coppé.

Pero hay más. Juan Ramón Jiménez llega hasta negar que Rubén Darío conociera la poesía de Paul Verlaine antes que los poetas de su promoción, aseveración que nos parece muy arriesgada, puesto que en *Prosas profanas* está la huella del poeta francés.

Cuidado. Nosotros leímos a Verlaine antes que lo leyera Darío. Le conocimos directamente en los originales. Fijese que en *Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía. Recuerde que yo le edité, a mis veinticinco años, los *Cantos de Vida y Esperanza* (22).

Y este otro pasaje:

¿Quiere usted—le pregunto—decirme la fecha exacta de su estancia en Burdeos y lo que esa estancia representó para usted? Desde mayo de 1899 hasta mayo de 1900. Justamente, un año.

(22) Ricardo Gullón: *Conversaciones con Juan Ramón*, p. 56.

En Burdeos leí a Francis Jammes, a quien conocí en Orthez. Mucho antes de ir a Francia yo estaba empapado de literatura francesa; me educó con Verlaine, que fue, junto con Bécquer, el poeta que más influyó sobre mí en el primer momento. Luego vino Baude-
laire, pero éste es de comprensión más difícil, más tardía. El *Choix de poèmes* lo sabía yo —y lo sabía Antonio Machado— de memoria (23).

Las teorías que contiene el *Art poétique* no siempre fueron bien interpretadas o aprehendidas. Así, por ejemplo, el primero y más conocido verso del poema *De la musique avant toute chose*, Antonio Machado erróneamente identifica la música propuesta en el verso con la wagneriana, sonora y caótica. Claro que tampoco se había parado a meditar sobre la música del genial alemán. No era esa la música de Verlaine, aunque la admirase. Cualquiera atento lector de Verlaine sabe que no es esa, sino otra más sutil, íntima, melancólica y extremadamente melodiosa de flautas y violines. Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez sí que la supieron captar. Sin embargo, Antonio Machado, en 1904, cuando se dirige a Rubén Darío y a Juan Ramón Jiménez: «que ha escuchado / los ecos de la tarde y los violines / del otoño de Verlaine» (24); «V. ha oído los violines que oyó Verlaine» (25). «Les sanglots longs / Des violons...», de la *Chanson d'automne* eran sabidos de memoria y de vez en cuando declamaban esta poesía (26).

De la musique avant toute chose. Y no olvidamos que la música de Verlaine no era ya la pura aritmética sonora de los claví-cémbalos setecentistas, sino algo más y algo menos, la caótica melodía infinita wagneriana del orgue de Barbarie (27).

Este citado verso tuvo su repercusión, particular entendimiento y comentario en don Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Pío Baroja y otros (28).

Lo que Verlaine dice en este verso y los tres que le siguen es que el poeta no se obsesione, sino que se despreocupe del sentido preciso, estricto, de la palabra para abandonarse a su valor musical. La música, la palabra musical, es sugeridora, crea por sí estados poéticos espirituales. Hay que huir de los versos poco melódicos, y por eso

(23) *Ibidem*, p. 100.

(24) Véase el poema transcrito de Antonio Machado a Rubén.

(25) *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez*. Estudio preliminar de Ricardo Gullón. Universidad de Puerto Rico, 1959, p. 34.

(26) Azorín: *Madrid*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, p. 153.

(27) «Discurso de ingreso en la Real Academia Española», en *Los complementarios*. Buenos Aires, Losada, 1957, p. 116. Otras referencias en *Abel Martín y prosas varias*. Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 98 y 105. «Gerardo Diego, poeta creacionista», en *Literatura y arte*, p. 115.

(28) Rafael Ferreres: *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid, Gredos, 1975.

aconseja el verso impar (de tres, cinco, siete sílabas, y sobre todo el de nueve, once y trece, al margen de los otros metros retóricos empleados elocuentemente). Estos versos impares, usados en la poesía francesa del siglo XVI, fueron desterrados por los poetas franceses partidarios del hemistiquio. El verso impar rompe la cadencia acentuada, es más difuminado y más soluble al aire y en él nada pesa ni posa.

Hay que buscar las palabras que sorprenden (vv. 5-8), huir del estilo académico o perfecto. Se debe encontrar la forma de expresión un poco indecisa, unida a la precisa y simbolizada por la canción gris. Al color gris Verlaine le dará una categoría y un símbolo que no tenía antes de él.

Es el matiz (vv. 13-16) lo que importa, no el color. Es otra gran aportación de Verlaine. La *nuance* siempre, la única capaz de llevar el sueño al ensueño, aunque el poeta se hunda en la oscuridad, en lo indecible: el mundo de los sueños es intensamente valorado por Verlaine. Y junto al sueño la música melodiosa. La música melodiosa, íntima, no la orquestación de instrumentos de viento románticos, sino la de la flauta y del cuerno en su pureza. Y en sus propias poesías, el violín.

El torcerle el cuello a la elocuencia (luego se lo torcerían al cisne y, mucho más tarde, a la luna) tuvo plena acogida en nuestros poetas, claro que no a la que ellos iban a crear, sino a la de los castelanos, Núñez de Arce, etc. Respecto a la rima, Verlaine no tomó muy en serio su ataque tan terminante. Apenas usó versos blancos en sus poemas.

En sus *Obras póstumas*, II, dice:

Notre langue peu accentuée ne saurait admettre le vers blanc...
Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez,
pas de vers français sans cela... La rime est un mal nécessaire.

El ataque va dirigido contra la rima rica («ce bijou d'un sou»). Rechaza las muy estudiadas y sopesadas rimas de los parnasianos, busca una liberación, que consigue; unas rimas que no pesen, *envolés*.

El admirable verso final, «Et tout le reste est littérature», es decir: retórica, también tuvo casi la misma fortuna que el primer verso de la composición.

Estos preceptos promulgados por él los siguió en parte, sólo en parte, en su obra (29). En sus libros encontramos, encontraron los

(29) Véase la importante nota de Y.-G. Le Dantec a su edición de *Oeuvres poétiques complètes*, de Verlaine. París, 1943, pp. 936-937.

poetas que se iniciaban en el modernismo, una gran riqueza de temas, tratamiento peculiar de ellos, originales innovaciones técnicas de estilo y de métrica, renovación del vocabulario, con insólita adjetivación y, sobre todo, de estados anímicos. No digo psicológicos, porque esta palabra fastidiaba al poeta.

Hay, ciertamente, que proceder con extremada cautela en el momento de asignar a Paul Verlaine la deuda que le deben, por su influencia directa, los poetas y prosistas modernistas españoles. En ocasiones lo que aporta Verlaine no es creación propia, sino de las escuelas parnasianas y, más, simbolista. Esto, evidentemente, dificulta la atribución de la influencia que nuestros poetas modernistas manifiestan en sus obras. ¿Les llegó de Verlaine, de Rimbaud, de Teodoro Banville, cuyo célebre tratado de métrica, *Petit traité de Poésie Française*, conocía y consultaba Rubén Darío y otros, de la propia poesía de Branville, de Baudelaire, de Mallarmé? ¡Vaya Dios a saber! Lo que sí es cierto, que de todos los poetas citados y aun otros que también influyeron, como Francis Jammes, fue Verlaine el más leído, seguido y amado.

Toda esta vinculación a la poesía francesa, de manera directa y no solamente a través de Rubén Darío, nos lleva irremediablemente a preguntarnos hasta qué prudente medida los modernistas españoles son deudores de los poetas hispanoamericanos. Rubén Darío fue un sobresaliente maestro que tuvo, al comienzo, muy aventajados discípulos españoles. Luego estos discípulos, cuando conocieron bien, lo suficientemente bien, a Paul Verlaine, con el *Art poétique*, como norma orientadora, y sus otros poemas, el mundo poético que les había mostrado Rubén Darío se amplió y enriqueció de sorprendente manera. Y curiosamente Verlaine y otros poetas extranjeros, en primera fila los franceses, que también influyen en ellos, son los que deciden esa pluralidad de caminos personales, cada vez más propios, que emprenden nuestros poetas que comenzaron siendo modernistas. Pero la huella de Rubén Darío no desaparece; tan sólo se amortigua, se va amortiguando con el tiempo y de vez en cuando surge. Un coloso como el autor de *Cantos de vida y esperanza* no puede quedar en clásico olvidado, sino muy vigente, aunque sufra vaivenes de mayor o menor popularidad.

José María de Cossío, el siempre recordado amigo, en un admirable artículo, «En la semana de Rubén Darío», *ABC*, 13 de febrero de 1959, destacaba lo que el poeta significa como hito en nuestras letras:

Como en el infante don Pedro en la *Nise lastimosa*, de Bermúdez, podríamos exclamar:

Otro cielo, otro sol me parece...

Creo que en la evolución de la poesía en castellano hay tres momentos en que es patente este fenómeno: Garcilaso, Góngora y Rubén Darío. Los tres tienen sus precedentes; en los tres tiene lógica y congruencia su explosión, más que aparición; cabe explicación de su advenimiento a la lírica con las características que les hacen ser hitos de nuevos períodos de poesía, pero es lo cierto que, de cualquier poema, una atención que no necesita ilustración erudita, distingue si es anterior o posterior a Garcilaso, a Góngora o a Rubén.

Y un poco después señala su eficaz renovación, magistralmente conseguida en cuanto al verso:

No se trataba de buscar versos de nueva medida, ni de combinarlos en estrofas de inesperada manera. Era el ritmo de cada verso el que se había anquilosado, hecho rígido, resecaado, y los que quisieron emprender su reforma no llegaron a alcanzar que debía ser en ella lo esencial. El parnasianismo era conocido por aquellos poetas españoles antes del advenimiento de Rubén Darío. Núñez de Arce o Ferrari creían, aun contradiciéndola doctrinalmente, seguir esa tendencia. Otros poetas más jóvenes, como Manuel Reina o el propio Salvador Rueda, confesadamente la seguían. Su criterio podía ser mayor o menor, pero el intento era claro y su ineficacia a poco apareció patente. La perfección del verso era cosa distinta de la rotundidad, y lo que exigía el estado de nuestra métrica era precisamente podar tal rotundidad, estrujar el verso hasta suprimirle su tiesura para, ablandando luego de ritmo y de efectos fonéticos, surgir flexible y nuevo de la pluma del poeta. Este acierto decisivo hay que atribuírsele íntegramente a Rubén Darío.

Sin duda es cierto lo que dice José María de Cossío, pero cabe alguna observación. Seguro que aun sin la admirable guía de Rubén Darío, los jóvenes y valiosos, muy valiosos, poetas de entonces hubieran superado el verso rígido, envarado. Bastaba, era suficiente que no les gustase; mejor, que les disgustase para abandonarlo. Además, ya no eran aptos ni capaces de usarlo. La solución no era difícil. Bastaba dirigir la búsqueda hacia atrás, hacia los poetas renacentistas, barrocos o simplemente a los románticos de los que tan cerca estaban espiritualmente en tantos aspectos. Cosa que, por otra parte, hicieron, cuando en busca de lo raro ensalzaron, con gran talento crítico y poético, a Gonzalo de Berceo utilizando la cuaderna vía.

Dámaso Alonso (30), con picardía, quiso poner a prueba la perspi-

(30) *Dos españoles del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1960, p. 14.

cacia crítica del lector ofreciéndonos estas estrofas modernistas de Rubén Darío:

*Yo supe de dolor desde mi infancia;
mi juventud, ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan la fragancia,
una fragancia de melancolía...*

*Allí se ganan dones, gracias y artes;
allí, limpiezas de los querubines;
allí, del fin de amor los estandartes,
y las finezas de los serafines...*

*Y tímida ante el mundo, de manera
que encerrada en silencio no salía
sino cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía...*

Y fue fácil caer en la trampa, bien urdida, desde luego. La segunda estrofa pertenece a un poeta de 1550, don Juan Hurtado de Mendoza.

Guillermo Carnero termina el estudio que dedica a Espronceda con estas palabras: «De Espronceda procede el lenguaje de Campoamor y el de Bécquer; su obra es una de las fuentes más claras del modernismo» (31). Y creo que es cierta esta consideración. Entre los ejemplos que se podrían citar escojo éste que tiene algo más que un atenuado matiz premodernista y que bien puede ser un antecedente de algunos de los poemas verbeneros de don Ramón del Valle-Inclán:

*Era noche de danza y de verbena
Cuando alegre las calles el gentío
Y en grupos mil estrepitoso suena
Música alegre y sordo vocerío.
Sonó pausado en el reloj la una,
La paz reinaba en el sereno azul;
Bañaba en tanto la dormida luna
Las altas casas con su blanca luz (32).*

Pero es que el propio don Ramón de Campoamor, entonces admirado y después más injustamente calumniado que leído, escribe versos nada rígidos, sino fluidos. Y son considerables sus aciertos y logros. He aquí un ejemplo que entra en un casi, o sin casi, modernismo:

*Bailan ardiendo en amorosas llamas
confundidos galanes y hermosuras,
y cual suelen las vides en las ramas
se apoyan en los brazos las cinturas.*

(31) Estudio inicial en su edición de *Espronceda*. Madrid, Júcar, 1974, p. 94.

(32) *Obras poéticas de don José de Espronceda*, ordenadas y anotadas por J. E. Hartzembusch. París, Baudry, 1885, canto VI, vs. 1-8.

*Suben y bajan, en revueltos giros,
los pies cruzando con lascivo juego,
y brotan en miradas y suspiros
lumbres los ojos y los labios fuego...* (33).

El estar bien preparados y dispuestos para el cambio que se veía hizo fácil, con las inevitables incomprendiones momentáneas de siempre (34), el triunfo del modernismo bajo la guía y ejemplo del gran Rubén Darío. Pero no fue una completa sumisión al modernismo que venía de América. Tuvo casi desde el comienzo una personalidad propia, como la tuvieron los modernistas hispanoamericanos frente a la poesía francesa que les había inspirado y dado nuevas técnicas literarias.

Dice de manera muy esclarecedora Dámaso Alonso:

Con las *Prosas profanas* (1896), de Rubén Darío, llega a España todo un siglo de poesía francesa. Creo que desde aquel día de Granada—la conversación de Garcilaso con Navagero—no hay un momento más de vaticinio, más lleno de luces virginales de aurora. Dos injertos. ¡Qué maravilla, qué gloria de fruto! En toda la historia de la poesía española hay dos momentos áureos: el uno va de 1526 (conversación en Granada) hasta, digamos, 1645 (muerte de Quevedo); el otro lo estamos viviendo: ha comenzado en 1896 y no ha terminado todavía (35).

Y eso fue exactamente: un *injerto*. Lo español con lo que llegó de Italia, lo español con lo que trajo Rubén Darío y lo que, por su cuenta, directamente los poetas españoles cosecharon de la literatura francesa y, muy poco después, de la inglesa, norteamericana e italiana. Sin olvidar la enorme y muy beneficiosa influencia, que les paró de excesos, del gran sevillano Gustavo Adolfo Bécquer.

También hay que tener en cuenta, muy en cuenta, al considerar las características del modernismo español, la contribución andaluza que le corresponde. Los poetas que lo hacen posible en España de manera inmediata son, en su mayor parte y desde luego los mejores, todos andaluces sin desarraigo de su tierra. El sí es, casi es o no es modernista Manuel Reina (36), Salvador Rueda, con todo lo que aportó

(33) Citado por José María de Cossío en el estudio que le dedica a Campoamor en *Cincuenta años de poesía española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960, I, p. 284.

(34) José María Martínez Cachero: «Algunas referencias sobre el antimodernismo español», en *Archivum*, Universidad de Oviedo, 1953, III, pp. 311-333. Del mismo autor: «Más referencias sobre el antimodernismo español», *Archivum*, V, 1955, pp. 131-135. Lily Litvak: «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)», en *Hispanic Review*, 45, 1977, pp. 397 y ss.

(35) *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952, p. 52.

(36) «Y aunque a veces se ha querido señalar puntos de contacto entre Reina y el modernismo, lo cierto es que, a pesar del esmero que ponía en la forma, ningún nexo lo ata

con su peculiar poesía Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, el andaluz universal, y Francisco Villaespesa. Es necesario tenerlo presente para un mejor y cabal entendimiento del modernismo.

RAFAEL FERRERES

Paseo de la Ciudadela, 13
VALENCIA-4.

ni aproxima siquiera al movimiento modernista.» Max Henríquez Ureña: *Breve historia del Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 34.

«En este libro [*La vida inquieta*] comienza a aparecer una tendencia que ha de ser la mejor meta lograda por el poeta, lo que le incorpora como precursor a la falange modernista cuyas plisadas ya se percibían en aquellos años.» José María de Cossío: *Cincuenta años de poesía española*, pp. 1297-98.

«But it is not only Reina's pre-Modernism which makes him interesting. Reina lived in a period of considerable experimentation in the lyric.» Richard A. Cardwell, en la introducción, p. XXXIII, de su edición de *La vida inquieta*. University of Exeter, 1978.