LA HUELLA DE RUBEN EN LOS POETAS DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA

POR

JOSE HIERRO

El título de este trabajo debió ser, en realidad, «La huella visible de Rubén en la poesía de posguerra». Porque la otra huella invisible, la influencia asimilada, nadie puede ponerla en duda. La poesía española de hoy es inimaginable sin la existencia de Rubén. Juan Ramón, Machado, la generación del 27, no se conciben sin el antecedente rubeniano.

Esta afirmación, que comparte la mayoría lectora, es posible que escandalice a unos pocos: a esos pocos, precisamente, que miden los influjos de unos artistas sobre otros comparando los más evidentes elementos externos. Para esos comparadores de elementos accesorios será difícil hallar el nexo entre «Era un aire suave», por ejemplo, y el «Romance de El Emplazado». Tal vez partan de un Rubén autor de unos cuantos poemas de *Prosas profanas,* olvidando la totalidad de su obra gigantesca. En cualquier caso, no es a esos maniqueos que yo ahora pongo en pie a los que me dirijo, sino a esa inmensa mayoría culta que no puede extrañarse cuando afirmo —recuerdo más bien— que la poesía española actual es como es porque existió un poeta llamado Rubén.

Lo primero que hemos de hacer, para que el rastreo sea posible, para localizar los influjos más evidentes, es saber qué es, aproximadamente, lo que Rubén trajo a la poesía en lengua castellana. Sabemos que, después de él, no se podía ya escribir como Campoamor o Núñez de Arce, al igual que después de Garcilaso no se podía escribir como Castillejo o como los poetas de la corte de Don Juan II. Suele decirse en los manuales que la renovación de Rubén consistió en incorporar a la hispánica los hallazgos de la poesía francesa: metros nuevos, vocabulario más exquisito, musicalidad y flexibilidad, sentido del matiz, exotismo: todo eso y mucho más que Rubén aprendió de la poesía simbolista.

Eso es lo que se dice, lo que se repite. Aunque haga mucho tiempo que, al tratar de esta cuestión, se haya puesto en claro que Rubén

sufre el influjo de los parnasianos, no de los simbolistas. Es el propio poeta quien así lo reconoce.

> El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América.
>
> *(Historias de mis libros)*

La novedad a que se refiere son «los primeros cuentos y poesías que salían de los cánones usuales». Cuentos y poesías, recogidas en *Azul...*, que el propio Rubén afirma que «podrían calificarse de parnasianas».

Pero es que cuando se habla del parnasianismo del primer Rubén se está pensando en el Rubén poeta, no en el Rubén prosista, que es donde realmente se produce el encuentro con lo francés. Entre los autores que él cita, al reconocer las deudas literarias de su *Azul...*, la mayoría tiene relación con sus cuentos. Los autores franceses que aparecen al hablar Rubén de sus versos son: Leconte de Lisle (para negar que su «Estival» sea traducción o hurto de dicho autor); Armand Silvestre, al que debe su versión de «Un pensamiento de otoño» («Huye el año a su término / como arroyo que pasa / llevando del Poniente / luz fugitiva y pálida...»); finalmente, Leconte de Lisle y Catulle Mendés, modelos de sus retratos líricos. De hecho, son Silvestre, al que imita en su poema citado, y Catulle Mendés los que, si hacemos caso a nuestro poeta, dejan huella en su poesía:

> Fue Catulle Mendés mi verdadero iniciador, un Mendés traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía de las comprendidas en el *Parnasse Contemporaine* fueron para mí una revelación.
>
> *(Historias de mis libros)*

Mendés fue el «verdadero iniciador», aunque:

> ... mi penetración en el mundo del arte verbal francés no había comenzado en tierra chilena. Años atrás, en Centroamérica, en la ciudad de San Salvador, y en compañía del buen poeta Francisco Gavidia, mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su océano divino en donde todo se contiene...
>
> *(Historias de mis libros)*

Esta «inmensa selva» había sido explorada poco después de cumplir catorce años, coincidiendo con su primer viaje a la República del Salvador. Exploración, de segunda mano, a través de las traducciones de Gavidia.

> ... de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de renovación métrica que debía ampliar y realizar más tarde.
>
> *(Autobiografía)*

Así que, a los veinte años, su francés era precario, según confesión propia. Más tarde, cuando llega por primera vez a París, confiesa que «apenas hablaba una que otra palabra de francés». Conoce la poesía de Víctor Hugo en las traducciones de Gavidia. La «idea de renovación métrica», nacida a los catorce años, tardaría en realizarse, pues los alejandrinos de Hugo únicamente se reflejan en cuatro sonetos de *Azul...* —poco importa ahora si aparecen en la primera o en la segunda edición aumentada—. Lo francés —mejor, lo parisino— aparece en sus prosas, en su soneto «De invierno» («En invernales horas, mirad a Carolina»... con su final... «y en tanto cae la nieve del cielo de París). Esto es todo lo que, inicialmente, debe a Francia su poesía. El chispazo ha surgido en contacto con Hugo traducido por un buen poeta; años más tarde reconocería que, cuando llegó a Chile, «era para mí entonces todo en la poesía del semidiós Hugo».

Podría llegarse a la conclusión de que, por tanto, la renovación poética de Rubén tiene su origen en Víctor Hugo y que, en consecuencia, es éste quien puede reivindicar para Francia la gloria de haber variado el rumbo de la poesía española. La objeción podría ser aceptada si no se diese la circunstancia de que Hugo había sido ya abundantemente leído, imitado y traducido, sin que la renovación se produjese. Podría ser aceptada, igualmente, si Hugo pudiese ser un ejemplo para esa renovación métrica. Pero no creo que el empleo del verso alejandrino, la vuelta en cierto modo al «mester de clerecía», pueda considerarse una renovación métrica. Máxime cuando, en este aspecto, algunos poetas le precedieran, en la América hispana y en la propia España. Rosalía de Castro, por ejemplo, ensaya formas no usuales, combinaciones métricas distintas, algunas de tanta libertad como sus versos de dieciocho sílabas formados de dos hemistiquios de nueve, tan musicales como los de Rubén en su «Canción de otoño en primavera», pero con una mayor libertad: la que le da el alejamiento de las rimas, asonantes además en el caso de Rosalía, lo que hace aún más tenue y misteriosa armonía. Más «simbolista», diría ateniéndome a lo externo, ya que la materia poética nada tiene que ver con las irisaciones y armónicos del simbolismo.

> Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo, tal como arrastra las arenas el huracán en el desierto, y cual halcón que cae herido en la laguna pestilente, cayó en el cieno de la vida, rotas las alas para siempre.

Para apoyar ese galicismo poético de Rubén suele echarse mano de aquellas palabras suyas en *Prosas profanas:* «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París». Tal vez él lo creyera así: o tal vez fuera realmente así. Pero sus aventuras con la querida sirvieron, en definitiva, para que su vuelta a la esposa fuese más entrañable. Descubre en ella lo que antes no era capaz de ver. Descubre todo lo que estaba oculto por la pésima poesía hispánica del XVIII y del XIX. Su instinto le despierta al Siglo de Oro que llevaba dormido, ese Siglo de Oro buscado por el romanticismo. Porque el romanticismo, al liberar el verso y la pasión combate contra el didactismo, contra el pastoralismo del XVIII. Pero fracasa por exceso de retórica —dejemos ahora aparte a Bécquer, a Rosalía, a Martí, a cuantos eran considerados poetas menores. El XVIII y el XIX son siglos de versificadores. Algunos, admirables, como Zorrilla, tan musical como pueda serlo Rubén. Pero ellos no comprendían que «cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces». Hasta Rubén, los poetas ponen en versos, mejores o peores, una idea que pudieron expresar igualmente en prosa. A eso me refiero cuando digo que son versificadores, no poetas. En ellos se distingue, perfectamente, el fondo de la forma, cosa que jamás puede ocurrir en poesía. A veces, el fondo supera a la forma, o viceversa. Jamás son uno y lo mismo, como ocurre en Rubén, como ocurre en Jorge Manrique, en Lope, en Góngora, en Quevedo. Basta, para darse cuenta, comparar un romance de Zorrilla o del Duque de Rivas —versificación—, tan garbosos y sonoros, con el primer romance —poesía— de *Azul...:*

Mes de rosas. Van mis rimas
en ronda a la vasta selva,
a recoger miel y aromas
en las flores entreabiertas.

Amada, ven. El gran bosque
es nuestro templo; allí ondea
y flota un santo perfume
de amor. El pájaro vuela
de un árbol a otro y saluda
tu frente rosada y bella...

Con una coloración más tenue, ¿no parece que nos encontramos con un Lope pasado por el impresionismo?

Sin cuerdas el instrumento
desacordado de loco...

Con un ritmo y una métrica distintos, ¿no habremos vuelto al Renacimiento, a Garcilaso:

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto...

igual que Garcilaso regresó al mundo clásico?

No es, por tanto, la renovación poética de Rubén una cuestión de forma métrica. Por lo menos, hasta *Prosas profanas* no existe novedad, excepto la muy tímida de sus «Sonetos» y «Medallones». A Rubén le ha bastado el viejo romance, del que ha extraído todo lo que tiene de lírico, olvidando lo narrativo, para que la poesía sea distinta. Lo demás pertenece a la métrica tradicional: romances (de ocho y siete sílabas), silvas, serventesios endecasílabos... Pocas novedades. Luego vendrán los virtuosismos, la novedad externa. Por ahora, esto ha sido suficiente.

Yo pienso que la virtud suprema de Darío es la de ser un gran poeta que se da cuenta de cuáles son los fallos de la poesía de su tiempo. Darío hace bien lo que el Romanticismo hizo mal. Tres poetas, principalmente, supieron llevar a cabo, antes que él, esa resurrección de la poesía: Rosalía, Martí, Rueda. Pero en Rueda, a pesar de alguna de sus innovaciones métricas, «resuena» aún el eco del posromanticismo, brioso y prosaico, sean cuales fueren las calidades musicales de su verso. Rueda es aún un versificador. Rosalía, en sus versos castellanos, es el puente entre el romanticismo segundo —el becqueriano— y la poesía modernista; pero ella, tan sensible en los versos gallegos, no siempre sabe, cuando escribe en castellano, desprenderse de ciertos clichés verbales del siglo XIX.

Un manso *río, una vereda* estrecha,
un campo solitario *y un pinar,*
y el viejo *puente,* rústico *y* sencillo
contemplando tan grata *soledad.*

Rosalía es una gran poeta frustrada por esta incapacidad para enfrentarse, virginalmente, con las palabras. El sentimiento, el ritmo que trató de renovar, quedaron apagados bajo los adjetivos mostrencos.

Martí, como Rosalía en gallego, es acaso el poeta más virginal. Era de los que escriben como se habla, no de los que escriben como se escribe, que diría Juan Ramón Jiménez. Sus innovaciones, sobre todo aquellos octosílabos blancos:

Sueño con claustros de mármol
donde en silencio divino
los héroes de pie, reposan:
¡De noche, a la luz del alma
hablo con ellos: de noche!

Están en fila: paseo
entre las filas; las manos
de piedra les beso: abren
los ojos de piedra: mueven
los labios de piedra: tiemblan
las barbas de piedra: empuñan
la espada de piedra: lloran:
vibra la espada en la vaina.
Mudo, les beso la mano

Sus innovaciones, digo, son más desconcertantes. Las del Rubén de *Prosas profanas* afectan más a la superficie del poema; las de Martí, a lo hondo, a la visión. A veces sorprende con poemas como el parcialmente citado, o con otros como el llamado «Entre las flores del sueño»:

Entre las flores del sueño
oigo un silencio de playa.
El remordimiento asoma
su cabeza desgreñada:
el desorden (tempestuoso)
turba y enciende las aguas:
en el corazón que duelo
un dulce puñal se clava:
el cerebro enfurecido
calla de una cuchillada:
En las nubes grises y oros
vuelan serenas las palmas:
una corona de rizos
en la sombra se desata:
en el cuerpo transparente
la línea eterna se marca:
¡así se queda dormido
el que vive en tierra extraña!
la delicia del olvido
sobre la cabeza baja:
luego Jesús aparece
andando sobre las aguas.

Pienso que a unos versos así no les hubiera saludado con tanto entusiasmo don Juan Valera.

Pero Martí no posee la regularidad que Rubén. Frente al nicara-

güense muestra una forma menos brillante, y como «la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres», su influjo no se produjo. Por otra parte, Rosalía y Martí, ante Rubén, tienen algo de aficionados, o de poetas de domingo, aunque sus aciertos —instintivos— sean fabulosos. Precisamente por esta calidad de *amateurs* caen en vicios retóricos —de la retórica vieja—, de los que se libra Rubén. Porque el *amateur,* cuando no es un *snob,* tiene mucho de respetuoso con las normas vigentes. Es como si, sometiéndose a ellas, tratase de demostrar a los demás que no ignora las exigencias y decretos del arte. No se atreve a ser natural, sencillo, porque no se le crea un mero coplero; pero cuando este temor se supera, cuando se escribe sin respeto a los dogmas estéticos, surgen esos prodigios de Martí, o estos de Rosalía:

En los ecos del órgano o en el rumor del viento,
en el fulgor de un astro o en la gota de lluvia,
te adivinaba en todo y en todo te buscaba,
sin encontrarte nunca.

Quizá después te ha hallado, te ha hallado y ha perdido
otra vez, de la vida en la batalla ruda,
ya que sigue buscándote y te adivina en toda
sin encontrarte nunca.

Pero sabe que existes y no eres vano sueño,
hermosura sin nombre, pero perfecta y única;
por eso vive triste, porque te busca siempre,
sin encontrarte nunca.

En estos modernistas «naturales», según expresión de Juan Ramón Jiménez, está ya el enlace con la verdadera poesía de siempre. Pero ellos, como antes Bécquer, no hicieron variar el rumbo de la lírica. Era un privilegio que correspondería a Rubén. El poseyó una fabulosa orquesta; Rosalía y Martí, la «guitarra melancólica»; Rueda, una charanga. La música, con sus exageraciones nacidas del Rubén —ahora sí— más externamente francés —Versalles y Oriente—, de *Prosas profanas* es la que se impondría.

Se impondría en los imitadores, no en los poetas auténticos. Estos vieron lo que había bajo la superficie. Los falsos se deslumbraron con los metros sonoros. Los verdaderos no se dejaron deslumbrar por el modernismo «exterior». Leyeron en los ritmos, no en los metros. Lo que intentaron los románticos con la polimetría lo realiza Rubén con la polirritmia. Por eso es ya grande en *Azul...,* donde el ritmo lo señorea todo, acariciador y persuasivo. El endecasílabo sobre todo, el viejo y lozano metro, volvería a adquirir la flexibilidad que tuvo

en los siglos de oro, curado de su cojera —acento en segunda y sexta— campoamorina.

El verso, hasta Rubén —y me refiero siempre a los siglos XVIII y XIX, con las excepciones de rigor— ha sido algo así como una sonora servidumbre. Desde Rubén vuelve a ser libertad, forma única, insustituible, de expresar lo que sólo poéticamente tiene una formulación. Lo que en él haya de parnasianismo es lo que hay de perfección. Pero no es parnasiano en cuanto a que su verso no es mármol impasible, sino carne cálida. En esto de decir, no mejor, sino más adecuadamente, con armónicos resonadores, es en lo que se acerca al simbolismo.

> Abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al éxito de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica...
>
> *(Historia de mis libros)*

Palabras que, firmadas por Rubén, muy bien pudieron ser escritas por Góngora. Tenía que ser un poeta hispanoamericano, capaz de captar la sensualidad de la palabra, el colorido de la imagen, la melodía y el ritmo, quien devolviese a la poesía su prestigio, quien la despojase de su lastre seudomoralizante. El siglo XIX escasamente creyó en la poesía; sí, en cambio, en las ideas solemnes versificadas. En el fondo pienso que ni siquiera en las ideas que pregonaba creía. Les faltaba pasión. Rubén impuso su credo de belleza; vio con mirada nueva un mundo desmoronado bajo la apariencia de respetabilidad burguesa, corroído por la ironía de Valera o de Campoamor, por el «estar de vuelta». Era el mundo en que Bécquer había sido despreciado a causa de sus «suspirillos germánicos»; el mundo en que los grandes innovadores, en la pintura, fueron los mínimos, humildes paisajistas que hacían pintura pura cuando los «maestros» escenografía e historia de guardarropía. La forma de combatir la ramplonería ambiente fue la proclamación de la belleza. Así pudo levantar el vuelo, alejarse del vulgo municipal y espeso, dejando en tierra a la horda retórica. Versalles, cuando aparezca, para alejar al lector en el tiempo y en el espacio, no afrancesará medularmente su poesía, como no habían orientalizado la de Zorrilla o Arolas sus sultanes y sus odaliscas. Dioses y cisnes, recién llegados a los versos, son los mismos de las antiguas fábulas españolas.

Porque Rubén representa todas las posibilidades del modernismo. Es la encrucijada adonde llegan las corrientes tradicionales españolas: la de Jorge Manrique y la de Juan de Mena; la de modernistas

«naturales», como Martí, y la de artificiosos, que ven en la vida materia de arte, como Lugones o Herrera y Reissig. El héroe de la nueva época, como ha escrito Ricardo Gullón, vuelve a ser poeta. El modernismo —he dicho antes— hizo bien lo que el romanticismo hizo mal. También el héroe romántico fue poeta. También aquél se enfrentó a la sociedad. Frente a la burguesía adocenada, el héroe del romanticismo fue inmoral; el poeta modernista, amoral. El poeta de la posguerra combate contra la burguesía desde su barricada moral. Si el enemigo no ha cambiado, sí se han transformado las maneras de combatirlo. Y estas tres actitudes están, más o menos determinadas, en toda la obra de Rubén, tan vasta y rica. Asimiló lo precedente y anunció lo posterior. Era tarea reservada para un poeta de talla desmesurada, como la suya.

Hoy vemos todo esto con claridad. Pero no siempre ha sido así. Si he recordado que Rubén es la encrucijada del modernismo es porque la imagen que de él hemos tenido durante mucho tiempo es parcial; abarcaba precisamente los aspectos más efímeros y externos: el Rubén de la «Sonatina», el de «Era un aire suave». Y ni siquiera la imagen era la suya. Se le interponían centenares de princesas tristes, de marquesas Eulalias, creadas por sus imitadores.

Esto es, por lo menos, lo que ocurría cuando los poetas revelados en la posguerra española comienzan a escribir. El planteamiento era poco más o menos el siguiente: Rubén, un poeta que libra del prosaísmo al verso castellano. Llena el Parnaso de armonías wagnerianas; se queda en una poesía formalista y brillante, después de desencadenar una peste de imitadores. La poesía se libera de la cursilería, que sustituyó a la ramplonería, gracias a Juan Ramón, a Machado, a Unamuno. Ellos reaccionan contra el modernismo y crean una poesía nueva y distinta. De ésta, sobre todo de la de Juan Ramón, nace una poesía antirretórica, imaginativa, antítesis del rubenismo. Medíamos a Rubén no por sus discípulos, sino por sus imitadores.

La primera sorpresa surge el día que aquellos jóvenes se enteran de que Lorca y Neruda han pronunciado un brindis entusiástico en memoria de Rubén. Es un golpe fuerte, como el sufrido por aquella señora de que nos habla Proust que no toleraba más música que la última, la de Debussy; abominaba de Chopin, al que consideraba cursi, hasta que se enteró de que Chopin era una de las grandes admiraciones de Debussy. Los críticos anunciaron que el modernismo había muerto en 1917. Pero los poetas verdaderos, los que comprendieron la gran revolución, los que advirtieron lo que de verdadera novedad había bajo lo novedoso —la novedad *doublé*—, ésos supieron que no era el rubenismo, sino el hombre, Rubén Darío, quien había

muerto. En su obra se había marchitado la flor, lo efímero —la escenografía francesa o helénica—: quedaba el fruto. Cuando Rubén escribe:

Mujer, eterno estío,
primavera inmortal,

está despertando al poeta Juan Ramón, su hijo poético; y cuando escribe:

... en las ardientes manos
se posan las cabezas pensativas.
¡Ah los suspiros! ¡Ah los dulces sueños!
¡Ah las tristezas íntimas!
¡Ah el polvo de oro que en el aire flota...!

nos damos cuenta de que representa el eslabón perdido entre Bécquer y Antonio Machado. Pero, ¡cuidado!, que no se trata de influjos primerizos en uno y en otro, sino que estos —y otros— versos de Rubén anticipan ya la poesía del Juan Ramón —por lo menos una de sus épocas— y del Machado formados.

El influjo inmediato, directo, no se pierde ni siquiera en los poetas que más alejados del modernismo pudiéramos creer. Me refiero a los de la generación del 27 en su primera etapa, aún bajo los efectos del sarampión ultraísta, tan en el polo opuesto de la poesía rubeniana (1). Así, Lorca, quien escribe a los veinte años versos de esta calaña:

Llevas en la boca tu melancolía
de pureza muerta y en la dionisíaca
copa de tu vientre...

... Oh cisne moreno cuyo lago tiene
lotos de saetas...

... tus senos resbalan escanciando aromas...

... siendo una bacante que hubiera danzado
de pámpanos verdes y vid coronada...

---

(1) Contrapongo, de momento, el ultraísmo al modernismo. No es éste el momento de determinar hasta qué punto el ultraísmo no será una consecuencia del modernismo. Herrera y Reissig ya se ha citado más de una vez como antecedente de Huidobro. Convendría no olvidar el Rubén que dice:

Las ermitas lanzaban en el aire sonoro
su melodiosa lluvia de tórtolas de oro

y cosas semejantes.

en los que a ningún lector se le ocultará el tufillo del modernismo más superficial. A veces, en el propio Lorca, las semejanzas son de tono más que de guardarropía verbal. ¿Puede dudarse que en el subconsciente del granadino actuaba el recuerdo de «Lo fatal» del nicaragüense, al escribir estos versos?:

La nostalgia terrible de una vida perdida,
el fatal sentimiento de haber nacido tarde,
o la ilusión inquieta de una mañana imposible
con la inquietud cercana del color de la carne...

He apuntado, en las líneas que anteceden, el influjo, rastreable en poetas posteriores a Rubén; influjo parcial, externo, mínimo. Los ejemplos podrían haberse multiplicado —sin necesidad de recurrir a los poetas calificados de «modernistas»: Valle, Tomás Morales, Marquina, Villaespesa, etc.—, pero no es ésa la misión de estas líneas. Creo inútil repetir que este influjo rastreable no pasa de ser un elemento insignificante al lado del influjo total sufrido por la poesía hispánica tras la obra rubeniana. Pero durante mucho tiempo la crítica —y los poetas también— advirtieron solamente este influjo externo —visible en los poetas de la escuela modernista y en la obra primeriza de poetas no considerados después como modernistas—, sin advertir, la mayoría, que Rubén había dado un giro de 180 grados a la lírica, transformándolo todo. Rubén tiene algo de piloto que metió en su avión a toda la poesía española: primero, al remontar el vuelo, se vio por la ventanilla el nuevo paisaje —las frondas de Versalles, las pagodas chinas—, sobre las cuales volaba; luego comenzó el piloto a hablar confidencialmente; al aterrizar, los pasajeros, casi todos, recordaban nada más lo que habían visto fuera del avión, no lo que oyeron dentro de él; muy pocos se dieron cuenta de que el campo de aterrizaje era el mismo en que cantaran antaño Garcilaso y Quevedo; casi nadie advirtió que estaban allí porque Rubén les había arrebatado con sus mágicas alas, con sus musicales motores.

Y sin embargo, pasado el tiempo, lo que los poetas van a recordar es lo oído, no lo visto: la emoción de las palabras, no las imágenes. Los poetas hablarán, sin darse cuenta, por boca de cisne. Será el Rubén más noventaiochista (no entremos ahora en distinciones o en identificaciones entre noventaiochismo y modernismo), el que menos se ajusta al Rubén tópico, el que va imponer su acento; el Rubén interior; el que dice, no el que canta:

Yo sé que hay quienes dicen ¿por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora
la labor del minuto y el prodigio del año...

El Rubén tan misterioso y silencioso como Machado:

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo
sabréis leer estos versos de amargor impregnados.

... ...

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido
y el sueño que es mi vida desde que yo nací...

Estas líneas están escritas para el buen entendedor. No creo que sea necesario puntualizar cuánto, consciente e inconscientemente, deben a estos versos los del José Luis Hidalgo de *Los muertos:* la misma sombría profundidad, idéntico ascetismo en el lenguaje. Podría destacar aquí, para acentuar las concordancias, ese verso: «En la hora de los muertos, en la hora del reposo», pero soy de los que creen que las semejanzas en la poesía no son cosa de palabras, es decir, del significado de ellas, sino del acento misterioso, del tono que, por medio del ritmo, nace de las palabras ordenadas. Conviene recordar aquella frase de Juan Ramón Jiménez: «*En la poesía se da primero el tono; la letra, después.*» Es el tono, por tanto, el que indica la dependencia de un poeta respecto de otro: más que las metáforas, más que todo lo que está en la superficie de la poesía. Es, en buena parte, el ritmo desmayado, cansado, de alejandrino que se desploma,

el pensar que un instante pude no haber nacido,
y el sueño que es mi vida desde que yo nací

de Rubén, el que Hidalgo parece continuar:

ocultando las rosas del amor que encendimos
y el que sólo fue sombra que soñamos anoche

Es precisamente lo que estos versos tienen de común con la actitud reflexiva del 98 lo que los aproxima a los poetas de la posguerra. En ellos parece darse la hondura unamunesca del concepto con la hondura de la forma propia de Rubén.

Antes de seguir adelante debo aclarar algo. Más de una vez he escrito que cada poeta lleva sobre sí todo el peso de una tradición. Para mí, ser personal consiste en semejarse a alguien, a muchos poetas que le antecedieron, pero no confundirse con ninguno; las semejanzas son como el aire de familia. Nada menos próximo a mi inten-

ción que creer que, al señalar estas dependencias, trato de restar personalidad al heredero. De otro lado, conviene recordar que el hecho de que exista un vínculo, del carácter que sea, entre dos poetas de distintas épocas no significa siquiera que el segundo leyese al primero; puede llegarse a soluciones idénticas por caminos propios. La dependencia reside entonces no en el uso de unos procedimientos inventados, sino en la actitud espiritual, semejante, entre el hombre de hoy y el de ayer, lo que es claro exponente de la vigencia del de ayer.

Es el Rubén grave, aquel en que la melodía interior se impone a la exterior, el que dejará su impronta en la poesía de posguerra. No es extraño, en consecuencia, que en un poeta de tan severo acento como Leopoldo Panero haya algún hilo sutil que lo una a Rubén. En mi opinión, más que a Machado. Su ritmo es más tenso; su léxico, más rico; su adjetivación, más inventiva; su melodía verbal no transcurre, como la de Machado, dentro de un registro de poca extensión. Machado realiza el prodigio de hacer poesía casi con nada, como Jorge Manrique, con una palabra que casi no tiene materia. Rubén, aun en su poesía más severa, posee siempre una sensualidad de la palabra que no existe en Machado. Es la misma diferencia que existe entre el Tintoretto y Velázquez. Así, cuando Panero —por cifrar estas similitudes, propias de un estudio extenso y profundo, en un solo ejemplo— se dirige a su hijo en un soneto alejandrino:

Desde mi vieja orilla, desde la fe que siento,
hacia la luz primera que torna el alma pura,
voy contigo, hijo mío, por el camino lento
de este amor que me crece como mansa locura

se aproxima, sin saberlo, al soneto de Rubén también a su hijo, hasta tal punto que podríamos enlazar el primer cuarteto de Panero con el segundo de Rubén y nos asombraría la identidad de acento, aunque queden bien dibujadas las fronteras de ambos poetas:

Tarda en venir a este dolor adonde vienes,
a este mundo terrible en duelos y en espantos;
duerme bajo los ángeles, sueña bajo los santos,
que ya tendrás la vida para que te envenenes.

Nadie diría que ambos cuartetos son del mismo poeta. Pero nadie dudaría de que han sido escritos por dos hombres de la misma raza lírica. Una raza a la que, en cierto modo, pertenece también Miguel Hernández.

Es sabido que, entre los numerosos autores que leyó Miguel Hernández en su adolescencia, uno de los que más dejaron sentir su

peso sobre la poesía naciente del oriolano fue la de Rubén. Más tarde, la personalidad se perfilaría, afilada, puesta al día en contacto con los poetas del 27 y el neogongorismo. Pero lo rubeniano, transformado, asimilado, quedaría siempre en sus versos. En el fondo, toda influencia de un poeta sobre otro no suele ser imitación, sino concordancia. Rubén y los poetas de los siglos de oro fueron los despertadores de la poesía de Miguel Hernández. Superado el gongorismo —y el barroquismo calderoniano de *El rayo que no cesa*—, apagada buena parte de la sonoridad de su poesía reveladora, perduraría la musicalidad rubeniana, la plasticidad de la palabra, el gusto por la rima rica, por el vocablo henchido. Porque como Rubén, como el modernismo en general, Miguel Hernández se complacía en hacer estallar la palabra al final del verso, en superar la dificultad material que representa la rima no vulgar. Pero en Miguel Hernández, como en Rubén, como en Gerardo Diego, la rima difícil no se advierte, como no se advierte el esfuerzo en el malabarista que juega con varios objetos heterogéneos. Eso —la imprescindibilidad de ella— es lo que los diferencia de tantos poetas para quien el empleo de la rima rica tenía mucho de alarde impertinente.

Y, sin embargo, el eco de Rubén se advierte en Miguel Hernandez —dejando aparte sus titubeantes ensayos adolescentes—, no cuando escribe su poesía de tono mayor, sino precisamente cuando apaga su voz, anclándola en la melancolía.

Sonreír con la alegre tristeza del olivo.
Esperar. No apartarse de esperar la alegría.
Sonriamos. Doremos la luz de cada día
con esta alegre y triste vanidad de ser vivo.

Estamos, sin duda alguna, en el ámbito del Rubén de *Cantos de vida y esperanza*, el menos «modernista», el más cercano al espíritu del 98. Sería curioso rastrear hasta qué punto el espíritu que representan aquellos jóvenes influye en Rubén, poniendo cordura y gravedad, «locura armoniosa de antaño». Curioso seguir, minuto a minuto, la batalla que en el poeta nicaragüense libran el Verlaine de *Fêtes galantes* y el Quevedo de los sonetos metafísicos. Contentémonos con señalar esta evolución, con destacar cómo este Rubén, cada vez más español de acá, es el que penetraría en lo hondo de la poesía posterior española. Preguntémonos si no es por concentrarse, en vez de desbordarse; por cantar el atormentado paisaje interior, en vez del exterior, por lo que se diría de él que «no era el poeta de América». Ciertamente, había en Rubén más de hombre viejo, crepuscular, que de criatura de un mundo nuevo, preñado de futuro.

Hemos aproximado a Rubén a otros poetas para deducir huellas, o para señalar paralelismos. Es una indagación, ya lo vemos, superficial, basada en concordancias que se captan en el aire, pero no se razonan. Por lo menos, yo me considero incapaz de analizarlas en profundidad, científicamente. Repasando estas aproximaciones, se me ocurre que alguien puede pensar —por aquello de que la forma es lo que primeramente toca a las multitudes— que los ejemplos aducidos tienen en común algo que facilita la semejanza: el metro, que es lo más externo de la forma. Podría pensarse que, siendo el alejandrino un metro puesto al día por Rubén, desengrasado, para su empleo poético, estas semejanzas radican en él, de la misma manera que la estrofa de Jorge Manrique o la lira de San Juan absorben a quien las emplea hasta el punto de restarles toda personalidad propia.

Pero ésta no es una objeción que pueda formularse en serio. Fundamentalmente, porque no son comparables, a estos efectos, unos metros —el alejandrino en este caso— y unas estrofas estrictas. Aunque todo molde estrófico sea capaz, teóricamente, de expresar personalidades muy distintas, es cierto que en algunos casos, cuando han alcanzado una de sus posibles formas de perfección, resulta difícil evadirse del modelo que las llevó a su cima. El metro, por el contrario, es menos condicionador, no ya el octosílabo o el endecasílabo, sino también el resucitado alejandrino. Y tenemos la prueba en los de Juan Ramón Jiménez, tan diferentes a los de Rubén, incluso cuando —a ejemplo de éste— cae la cesura en medio de una palabra.

No debemos preguntarnos, por tanto, si dos poesías se parecen sencillamente por el hecho de que el poeta más joven use la forma métrica del más viejo, sino si estas dos poesías no tenían fatalmente que parecerse, en lo externo, por otra razón: su semejanza interna. El poeta posterior tenía que decir algo tan próximo —en su color espiritual, en su tono sentimental— a lo dicho por el poeta anterior, que se vio obligado, fatalmente, a usar su mismo molde, signo de que éste había logrado con él una de sus perfecciones posibles; signo, asimismo, de que el espíritu del anterior estaba vivo, era ejemplar.

Eso ocurre, por ejemplo, en dos poetas tan aparentemente opuestos como Rubén Darío y Jorge Guillén, porque el segundo emplea más de una vez la falsilla del primero. Aunque en *Cántico* pueden espigarse ejemplos, prefiero entresacar los dos que siguen, de su *Maremagnum,* libro de posguerra. El primero es el que abre el libro: «El acorde». Estos cuartetos endecasílabos de rimas cruzadas, ¿no nos traen a la memoria el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza?* Dice Rubén:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

Y Jorge Guillén, alejado del modelo en el tiempo, en el espacio, en la intención poética, habla así:

La mañana ha cumplido su promesa.
Arboles, muros, céspedes, esquinas.
Todo está ya queriendo ser la presa
que nos descubra su filón: hay minas.

No voy a cometer el disparate de basar las semejanzas en la identificación, uno por uno, de los versos, superponiendo el primero de Rubén:

Yo sóy aquél / que ayér no más decía

con su silencio tras de la cuarta, sus campanadas en primera (4-6-8-10), a su semejante de estructura en el cuarteto de Guillén:

Tódo está yá / queriendo sér la présa

y así sucesivamente. Quiero sencillamente destacar cómo dos cuartetos que en nada se parecen, que no son imitación uno del otro, dependen lejanamente. Los serventesios de Guillén son inimaginables sin el antecedente de Darío. Fue éste quien alcanzó esa flexibilidad, esa riqueza de orquestación, esa variedad de ritmos y de tempos que han despojado al metro de su rigidez y su monotonía. Son versos sincopados que se alzan anhelantes o se desploman tras de un silencio. Variedad que nada tiene que ver con el verso francés, más dócilmente escandido, y sí con la poesía barroca castellana. ¿No pensamos en Góngora?

... los remos deja, y una y otra mano
de las orejas las separa apenas,
que escollo es, cuando no surte de arenas,
la dulce voz de un serafín humano

Versos cuya refinada musicalidad no era tolerada por los preceptistas del siglo XIX, y que Rubén redescubriría con su instinto de poeta.

Otra estrofa —esta vez no resucitada, sino empleada en castellano por primera vez, según creo, por Rubén— es la del «Poema del otoño»,

dos versos —los impares— eneasílabos y dos —los pares— pentasílabos. Recordadla:

Tú que estás la barba en la mano
meditabundo,
¿has dejado pasar hermano
la flor del mundo?

El pie quebrado suele dar a la estrofa gravedad —pensemos en Manrique—; parece prolongarse en un silencio psicológicamente equivalente a las sílabas de diferencia entre el verso corto y el largo. Las pausas versales son mayores. El verso corto queda aislado entre dos zonas de silencio, destacando por ellas su sentido y su sonoridad. Pues esta estrofa, asonantados sólo los versos pares, es la que empleará Guillén:

Dejad que nuestra sangre corra
Donde se mueve,
Dejad que sea nuestra vida
Más que su muerte.

¿No es cierto que existe aquí una actitud humana, pareja de la del Rubén, que dice:

Pues aunque hay pena y nos agravia
el signo adverso,
en nosotros corre la savia
del universo?

Concordancias que podrían ampliarse destacando estrofas guillenianas, pertenecientes a otros poemas, en las que emplea un juego distinto de rimas:

Vigila tus silencios hasta
Que sean oro.
Jamás descubras tu tesoro:
Sé un alma casta.

Mas no se trata aquí de apurar, sino de aproximar, dejando al lector que indague con más profundidad. Sin mi ayuda podrá descubrir cómo un mensaje similar, un acento parecido, han necesitado de una forma próxima.

Me he referido, líneas arriba, a cómo ciertos tipos de estrofa de pie quebrado dotan al poema de una suerte de resonancia grave que acentúa lapidariamente el desplome del verso más breve. La estrofa de Jorge Manrique; «El faro de Malta», del duque de Rivas; ciertas

estrofas de Bécquer, pueden ser los ejemplos en que pensar. En la misma línea debemos incluir el «Responso a Verlaine». Y como hija de esta estrofa rubeniana, yo señalaría sin vacilar la estrofa de tres alejandrinos y un endecasílabo empleada por Miguel Hernández. El grupo de los dos pareados alejandrinos, rematado cada uno de ellos con un eneasílabo, no tiene aparente semejanza con la estrofa de Miguel Hernández. Y, sin embargo, yo creo ver una distribución interna de la materia expresiva que me obliga a pensar que Rubén, si no falsilla, sí fue estímulo para crear un molde tan adecuado para que Miguel Hernández vertiera su pensamiento poético.

Queda, entre las formas métricas estróficas que Rubén elevó a paradigma, un metro que ha tenido singular fortuna en la poesía de posguerra: me refiero al eneasílabo. Rubén lo emplea, me parece por primera vez, combinado con alejandrinos, en el «Responso a Verlaine» de *Prosas profanas.* (No deja de ser curioso que en el libro donde más se evidencia su amor a lo francés —en temas y citas nominales— no emplee el verso, con el alejandrino, más francés. Con la ventaja sobre el alejandrino, desde el punto de vista de su intención renovadora, de resultar extraño para el oído hispánico). En *Cantos de vida y esperanza* lo usa en tres ocasiones: «Programa matinal», «El soneto de trece versos» y «Canción de otoño en primavera». Sería esta última composición la de mayor popularidad, la de más amplio radio de acción poética.

No obstante, según leo en Luis Rosales, el antecedente hay que buscarlo no en Francia, sino en Colombia, en la composición «Estar contigo», de José Eusebio Caro:

Oh, ya de orgullo estoy cansado,
ya estoy cansado de razón,
déjame en fin que hable a tu lado
cual habla sólo el corazón.

Y, sin embargo, es Rubén, su genio poético, el que logra hacer olvidar los ensayos anteriores, como éste de Caro, o como los ya citados de Rosalía de Castro. El hecho es que —dejando aparte los poetas modernistas, incluido Valle-Inclán, que tan peculiares acentos arrancaría a este metro—, los poetas del 27 no dejarían de usarlo, si bien parcamente, acaso por tratarse de un metro que, con la versificación acentual de la «Marcha triunfal», más imponía, o hacía recordar, lo efímero del modernismo. Gerardo Diego lo usaría, con la misma estructura estrófica que Rubén, en una composición dedicada a José María de Cossío:

José María de Cossío,
amigo y más que amigo hermano:
tu espiritual, lírico envío
llegó a mi nido castellano.

Lo que hace Gerardo Diego es serenar su ritmo haciendo fijo el acento en cuarta sílaba. El paso siguiente sería convertirlo en romance eneasílabo, con asonancias en los versos impares. Dejemos de lado los hitos —Juan Ramón incluido— que conducirían a su apogeo en la poesía de posguerra. Panero, Nora, Bousoño, García Nieto, Hidalgo, Valverde, Maruri, por no citar más que unos cuantos entre sus muchos cultivadores, lo aceptarían como una posibilidad nueva, apta para narrar, con tono reflexivo, levemente melancólico, la peripecia interior. Un verso de tempo más lento que el octosílabo, de ritmo más desvaído y acunador. De él sacaría un gran partido, combinado con el endecasílabo, Carlos Bousoño, sobre todo en su primer libro:

He de sacar mi alma lentamente
del fondo oscuro donde yace.
He de sacarla hasta la luz del día
a que se alumbre al son vibrante.

Todas estas divagaciones superficiales en torno a cuestiones mecánicas de la versificación pueden parecer ociosas. Pero conviene no olvidar que cada época, cuando renueva su punto de vista ante la vida o ante el arte, se ve obligada a renovar la expresión. Y el esqueleto de la expresión poética es su estructura métrica y rítmica. El espíritu del renacimiento tuvo realización en España gracias a la adopción del endecasílabo. Rubén, como Garcilaso —dejemos aparte los boscanes de ambas épocas—, afila las herramientas expresivas hasta un punto increíble. A partir de ellos ha podido decirse —poéticamente se entiende— lo que antes era imposible.

Pero quienes miden los contactos por las semejanzas más exteriores no suelen darse cuenta de esto. Dos copas idénticas, llenas de dos licores de distinto color, no suelen parecer iguales. Quien recuerda la «Sonatina», decadente y con su decorativismo de época, puede pensar que fue una tentativa que pasó sin dejar más que una estela *demodée*. Y, sin embargo, la copa de la sonatina, su estructura, la tenemos aquí, junto a nosotros. En ella no se desmaya una flor, sino que contiene no sé que áspero licor unamuniano. Es Blas de Otero quien escribe:

Me cogiera las manos en la puerta del ansia,
sin remedio me uniesen para siempre a lo solo,
me sacara de dentro mi corazón, yo mismo
lo pusiese, despacio, delante de los ojos...

Esos acentos fijos en 3.ª y 10.ª, que en Rubén tienen aire saltarín de minué, suenan con pesadumbre en Blas de Otero, con terrible hosquedad, como si el poeta apoyase lo que dice golpeando con el puño sobre la mesa. Sí, la maestría del poeta de hoy, su sensibilidad rítmica, suponen la existencia de Rubén. A veces, deliberadamente, Rubén aparece recordado casi textualmente por Otero:

Madre y maestra mía...

Los adverbios en *mente,* tan caros a Rafael Morales, Otero, serían inimaginables sin la estrella *nórdicamente pura* del nicaragüense. Y unos y otros —insisto en lo dicho— sin el ángel *fieramente humano* de Góngora. Como es hallazgo rubeniano —redescubrimiento del perdido barroco— ese endecasílabo débil, que se desliza hasta tropezar con la sexta sílaba, donde se apaga:

madrigalizaré junto a tus labios

que en Miguel Hernández pierde su suavidad susurrante para retumbar:

desencadenador en el futuro.

Rubeniano es, en buena parte, el encabalgamiento, tan corriente en la poesía de posguerra. Sus posibilidades expresivas han sido suficientemente estudiadas, por lo que no hemos de insistir ahora en lo sabido. Hasta Rubén, el encabalgamiento es percibido por el lector más que como procedimiento expresivo como defecto de versificación. La sintaxis y la métrica luchaban sobre la superficie del poema, en el espacio, no en el tiempo. Rubén pule las aristas versales, prolonga suavemente la música de un verso en el siguiente, hace combatir la línea de la frase con el de la métrica, trabaja el ritmo de la idea y el del verso como un contrapunto. En definitiva, perfecciona una técnica que los poetas de posguerra sabrán prolongar.

Casi con exclusividad he aludido a sus descubrimientos en el aspecto horizontal de la poesía, a la sucesión de sílabas átonas y tónicas. Una indagación tan extensa podría hacerse en lo que se refiere a los valores verticales, a la armonía, al color, al tono. Sería interesante seguirle la pista a la adjetivación, a la metáfora, a ciertos procedimientos que aparecen por primera vez en su poesía y que serán prolongados en la poesía de posguerra, tan empapada de temporalidad. Me refiero a lo que Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética,* llama superposición temporal —tiempo futuro sobre tiempo

presente—. Uno de los ejemplos que aduce es, precisamente, un hermoso poema suyo: «Cristo adolescente». La estrofa en que se da la superposición temporal es ésta:

Otras veces al mundo mirabas. De la mano
de tu madre pasabas con gracia y alegría.
Pasabas por los bosques, como un claror liviano,
por los bosques oscuros, donde tu Cruz crecía.

El poeta ve en el árbol de hoy la cruz de mañana. El procedimiento que se da primero en un soneto de Antonio Machado, estudiado con agudeza extraordinaria por Carlos Bousoño.

Y, sin embargo, el antecedente se encuentra en uno de los sonetos de «Las ánforas de Epicuro». Medio siglo después, un poeta coincidirá con Rubén. Curiosamente esta superposición temporal se referirá también al árbol presente en el que se anticipa la cruz futura:

Aún verde está y cubierto de flores el madero,
bajo sus ramas llenas de amor pace el cordero
y en la espiga de oro y luz duerme la misa.

Permítaseme, para terminar, apuntar hacia Rubén como antecedente de la poesía social: la «Oda a Roosevelt», en su vertiente imprecatoria o en el otro aspecto, irónico y crítico, anatematizador de lo absurdo de una sociedad: «Agencia». Y en Rubén, el poeta más artista, hasta podríamos rastrear el prosaísmo actual. Sería divertido localizar el cordón umbilical entre la «Carta a Andrés Basterra», de Celaya y la «Epístola a madame Lugones».

Pero estas y otras cuestiones necesitarían más tiempo y, sobre todo, una persona que poseyese todo el bagaje científico de que carezco. Queden estas palabras como una serie de intuiciones, propias de quien hace del manejo de la palabra poética una preocupación fundamental.

José Hierro
Fuenterrabía, 4
Madrid