

# RUBEN DARIO Y EL NEOCLASICISMO

(LA ESTETICA DE «ABROJOS»)

POR

RAFAEL SOTO VERGES

En la cronología rubeniana, el 1887 habría de registrar, entre varias vicisitudes apreciables—su pérdida del empleo de *La Epoca*, su colaboración en *La Libertad Electoral* y en *El Heraldo*, de Valparaíso, el premio conseguido en el Certamen Varela por su *Canto épico a las glorias de Chile*, etc.—la aparición de su libro de poemas *Abrojos*. Hacía exactamente setenta años del nacimiento en Navia, provincia de Oviedo, de don Ramón María de las Mercedes de Campoamor y Camposorio, para el mundo de las letras, Ramón de Campoamor.

En *Abrojos* (1) se configuran ya definitivamente las paulatinas influencias campoamorianas. Anteriormente, en *La iniciación melódica*, poesías dispersas hasta el viaje a Chile (1880-1886), según recapitulación de Alfonso Méndez Plancarte, en la edición antes anotada, podemos encontrar claras reminiscencias de la estética de *Las doloras*. Así, en su mismo título, el poema de Rubén *El anverso y el reverso* nos presenta ya los cuadros antitéticos propios de aquella estética: *Pepa es una millonaria; / Paco, un pobre. ¡Vive Dios! / Se quieren mucho los dos: / esto es cosa extraordinaria* (I.—El anverso) y en *Pascual, que no tiene un real, / hace su mujer a Juana; / se casan de buena gana / por formar un hospital* (II.—El reverso).

Rubén Darío tiene veinte años y está abierto, ávidamente, a todas las influencias: Jovellanos, Quintana y Moratín, como Fray Luis y Herrera, o Espronceda, Bécquer, Núñez de Arce o Campoamor. El escéptico autor de *Lo absoluto* aparece en la cúspide de aquel racionalista, cívico e ilustrado siglo XIX. El triunfo de Campoamor es explicable puesto que, como observa un autor contemporáneo, Ventura Ruiz Aguilera, su obra *lleva el sello de la época, y refleja perfectamente su fisonomía moral e intelectual* (2).

No es extraño que el joven Rubén Darío, permeable a todas las influencias de aquel siglo, acogiera con entusiasmo a Campoamor y

(1) RUBÉN DARIO: *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1954.

(2) V. RUIZ AGUILERA: Prólogo de la octava edición, recogido en *Obras escogidas de D. Ramón de Campoamor*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1885.

aun que utilizase aquella lente escéptica en sus visiones liminares de la realidad.

De aquel fervor por el autor de *Las doloras* hallamos testimonio en la siguiente décima, recogida en *El canto errante*, de *Poesías completas* (obra ya cit.), titulada *Campoamor*:

*Este del cabello caño  
como la piel del armiño,  
juntó su candor de niño  
con su experiencia de anciano,  
cuando se tiene en la mano  
un libro de tal varón,  
abeja es cada expresión  
que, volando del papel,  
deja en los labios la miel  
y pica en el corazón.*

composición que reúne, en sucesivas mitades, caracteres de etopeya y de teoría poética, de retrato moral y de definición de la *dolora*.

#### I. LOS SUPUESTOS HISTÓRICOS DEL ESTILO

Es en estos años cuando dice Lamartine que la poesía verdadera será la razón cantada. Cuando Lamartine publica en 1820 sus *Méditations poétiques*, Víctor Hugo exclamará entusiasmado: «Por fin, he aquí poesías que contienen realmente poesía». Mas esta aparente superficial paradoja, desde nuestro entendimiento actual de neoclasicismo y de romanticismo, indican la simbiosis de estas dos corrientes, positiva y frecuentemente observada en el siglo XIX: «Con aquel libro, que alcanzó un éxito sin precedentes, el noble poeta trajo a Francia una de las voces más nuevas y puras que hubiesen resonado nunca en ella. Su romanticismo moderado tenía un acento de verdad que no ofrecían otros contemporáneos con sus desaforadas imprecaciones o sus monótonas jeremiadas. La obra de Lamartine, de una gran pureza espiritual, estaba impregnada de filosofía serena y de dulce melancolía, todo ello vertido en versos que ostentaban una musicalidad desconocida (3)». Hasta aquí, en las palabras del crítico Melián Lafinur, una toma de contacto con las herencias neoclásicas y los ardores creadores del romanticismo, tal como operarán en las literaturas del siglo XIX. Mas será conveniente, para llegar con mente clara a esta dosificada situación, establecer concisamente los trayectos de

---

(3) ALVARO MELIÁN LAFINUR: *El romanticismo literario*. Editorial Columba. Buenos Aires, 1954.

su alternancia histórica. La postura romántica, frente al arte y la vida, podemos ya encontrarla, hablando de las épocas literariamente documentadas, en las civilizaciones orientales, preclásicas. Más tarde, la ideología individualista, romántica, se amolda a la razón y nace el mundo de la cultura clásica. De Grecia y Roma a la Edad Media hay un resurgimiento del romanticismo. Es luego el Renacimiento el que balancea este romanticismo medieval con remisiones clásicas. Pero el desequilibrio entre la gravedad del mundo clásico y la vitalidad ligera del periplo romántico, inclina la balanza catastróficamente hacia el barroco. Contra éste, reacciona enérgicamente al norma clasicista, adviniendo el período neoclásico, que enseñorea también nefastamente el siglo XVIII. Finalmente, para derrocar a este neoclasicismo, de *pastiche* y convencionalismos, brota arrollador y hermoso, como el canto de *Ossian*, el ya históricamente titulado *Romanticismo* del siglo XIX.

Conviene también agregar que, juntamente con el clasicismo, como una concreción o sedimentación de la cultura humanística, se había ido larvando el racionalismo, con su máxima figura en Descartes. Desde el siglo XVIII al XIX, que ya verá la obra de Rubén, clasicismo y racionalismo irán perdiendo adeptos porque ya los escritores y los pueblos se sentían asfixiados por tanto intelectualismo positivo y racionalista, reclamando los derechos del instinto, de la intuición y el sentimiento.

Este romanticismo último, llamado por Joaquín de Entrambasaguas *superromanticismo*, en razón de que constituye una exaltada superación de las etapas románticas anteriores, vendría aderezado por las especias picantes, cartesianas, jacobinas, de un descreimiento rimbombante y de un libertarismo iconoclasta. Encontramos también la servidumbre de Rubén Darío en este aspecto: *Porque cantáis la eterna Marsellesa / que maldice el poder de los tiranos; / porque alzáis ardorosos en las manos / el pendón de la luz con entereza* (poema «A los liberales», libro *Iniciación melódica*, ya citado); o en: *Que se maldiga a Voltaire; / que se eleve a Torquemada, / y que se convierta en nada / Razón, Luz, Ciencia, Saber.* (poema «Máximo Jerez», mismo libro).

Veamos el dibujo que hace Entrambasaguas (4) de esta etapa: «En el anverso del superromanticismo se delinea la época. La carga ideológica que pesa sobre los albores del siglo XIX, regularizada y dosificada por la inalterable balanza neoclásica de la centuria precedente; la petulancia filosófica acerca del hombre y la Naturaleza, muy dieciochesca; el democratismo exaltado—casi siempre insincero y efectista— y el libertarismo anárquico de la revolución francesa, que juega

(4) JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS: *La determinación del romanticismo español y otras cosas* (ensayos). Editorial Apolo. Barcelona, 1939.

a conspiraciones en los cerebros de los petimetres, el ateísmo ostentoso (...), la pasión por la vaguedad, que en la naturaleza será lo nórdico, las nieblas septentrionales y en el arte lo fragmentario (...), el pesimismo dominante, nacido del agotamiento de ideales humanos, ante la aparición y el fracaso, casi simultáneos, de tantas actitudes de las gentes; en fin, el amor, principio de la vida, viene a ser principio de la muerte...».

En este cuadro, cuyas líneas principales hemos acotado, se enmarcará la postrer obra de nuestro neoclásico, como un insulso eco del no menos insulso neoclasicismo francés. Es cierto que el Romanticismo se rebelará contra estos esquemas, contra la Ilustración y sus proclamas mayúsculas. El siglo de las luces deja paso a las oscuridades del yoísmo, pues, contra la *razón* se impone el sentimiento; contra la geometría dórica del estuco, el ruiseñor liviano de John Keats.

De todos modos, en este marco neoclásico se contendrán también la poesía cívica, la filosófica y didáctica, la obra pegadiza y discutida —a caballo entre el neoclasicismo zozobante y el romanticismo innovador— de aquel poeta de apellido cursi, de sentencias sombrías y sonoras, con un poco de Heine y otro poco de Voltaire; de aquel poeta que influiría al Rubén de los primeros versos, en la confrontación de neoclasicismo y modernismo: Campoamor.

## II. LA ESTÉTICA DE «LAS DOLORAS»

Como declara el propio autor de ellas, después de publicar sus *Fábulas*, conoció que el género tenía algo de radicalmente convencional y falso y que sólo podía ser aceptable en los países en que hubiese dejado fuertes huellas la creencia de la transmigración. En cambio, la *dolora*, «drama tomado directamente de la vida, sin las metáforas y los simbolismos de una poesía indirecta, me parece un género más europeo, más verdadero y más humano que la fábula oriental» (5).

Siquiera sea de paso, hemos de hacer mención de las fábulas dieciochescas, infortunadas muestras de poesía didáctica que, al socaire de las imitaciones extranjeras, asolaron al neoclasicismo. Cómo participó Rubén en su agónico espíritu, lleno de ruindades utilitaristas y de materialismos disfrazados, nos lo prueba su poema «Un pleito», construido sobre «Le fromage», de La Motte. («Del cercado ajeno», libro *Iniciación melódica*, cit.)

Si hemos querido buscar las influencias campoamorianas en el libro *Abrojos*, inscribiéndole en la estética de *Las doloras* fue para sondear,

(5) RAMÓN DE CAMPOAMOR: *Poética*. Librería de Victoriano Suárez. Madrid, 1883.

de lo particular y lo concreto hasta lo general, aquel verificable sistema de tensiones, de antítesis morales y afectivas—*bien y mal, alegría y dolor*—que estará ya presente y de forma específica en la obra difusa de Rubén.

La *dolora*, como tal composición construida en un sistema de tensiones, y aun antes de recibir tal nombre, es un fiel exponente de ciertas etapas analíticas de la historia. Así como las fábulas y sátiras nacieron en las épocas faltas de equilibrio humanístico, o de una ética social; abierta y verdadera, estas composiciones antitéticas, entre festivas y amargas, son reflejo adecuado de una dolorosa tensión entre la realidad y el ideal, cual fue la encrucijada del pensamiento lógico—racionalismo, positivismo—y las inexplicables fuerzas de la misma vida, del Romanticismo.

De esta forma, pueden aparecer, más que nunca mezclados, la fe y el escepticismo, la alegría y el dolor, la risa y el sollozo. Advertimos esa disposición antitética ya en Byron, en Heine, en Goethe. Pero podría decirse que paralelamente a ese movimiento dialéctico, entre el conocimiento intuitivo y el lógico, que presencian los siglos, la vemos esbozarse en las literaturas del xv, hasta tomar cuerpo y desarrollarse en el xix, punto crítico de esta tensión continua entre dos formas del conocimiento.

No es extraño que Rubén Darío, nacido a las letras en esa transición del neoclasicismo al romanticismo, acuse en su poesía los atributos singulares de la época. Más adelante, decantado el aspecto *epigramático*, que hereda de Campoamor, persistirá en su obra la disposición antitética, que apenas guarda la huella *doloriana*:

*Mira como el alba pura;  
sonreía como una flor.  
Era su cabellera oscura  
hecha de noche y de dolor.*

(Poema «Canción de otoño en primavera», de *Cantos de vida y esperanza*, *Poesías completas*, obra cit.), en donde pueden observarse las antítesis *alba y noche, sonrisa y dolor*. Hagamos hincapié en que estas antítesis cercanas, que casi tectonizan o dan cuerpo a las composiciones, contribuyen a los más significados campos semánticos e ideales de su poesía.

Volviendo sobre la estética de *Las doloras*, encontramos los siguientes elementos formales: concepto, retruécano y antítesis. Estos tres elementos, ya advertidos por la crítica de entonces (véase Ventura Ruiz Aguilera: Prólogo de la octava edición de sus *Obras escogidas*, ya citada), son constitutivos y formalmente necesarios. En el poema de

Rubén «Buenos y malos» (doloras), de *Iniciación melódica*, por su perfecta sumisión a la estética pertinente, encontramos esos tres elementos. Concepto: los presentados en cada una de las partes de la antítesis (bandido que hace el bien, santurrón que obra el mal); retruécano: en los versos finales *que son muy malos los buenos...*, / *que son muy buenos los malos...*; y antítesis: —¿Quién lo mató? —*El santurrón / y místico de Beltrán.*

En el prólogo de la primera edición de *Las doloras*, y como carta-contestación a don Alvaro Armada y Valdés, su propia teoría sobre esa composición es expuesta por Ramón de Campoamor: «Significa una composición poética, en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica». «Recordemos que en su *Poética*, y saliendo al paso de unas supuestas imitaciones de Víctor Hugo, se jacta Campoamor de no leer más que libros de filosofía. Enemigo del arte por el arte, y de lo que llama dialecto especial del clasicismo, busca no el arte docente, sino el arte por la idea, o arte trascendental. Entre sus apotegmas, sonoros y efectistas, se trasluce aquel espíritu ilustrado del siglo XVIII, que adoban la melancolía, el sentimiento y el escepticismo.

Esta tonalidad específica de la *dolora*, mezcla a partes iguales de sentimentalismo apasionado y de escéptica amargura:

*Jamás en ellas escrito  
Dejaré, imbécil o loco,  
El error  
De que el bien es infinito,  
Ni que es eterno tampoco  
El amor.*

(*Las doloras*, edic. de Leipzig, 1855, ya cit.) Parece hablarnos de un relativismo filosófico, en su versión sencilla y popular. A fuerza de anatomía y disección, el racionalismo llega a una ambigüedad de los conocimientos éticos. La realidad moral carece de sustento permanente, sólo consiste en meras relaciones fenoménicas. Mas esta ambigüedad tendrá que soportarla el romanticismo. No es raro que sea calificado como una «embriaguez de la naturaleza moral», por madame de Staël. En este sentido, no deja de ser el romanticismo una vuelta atrás, una nueva caída en el caos, como antes cayera en confusión barroca: «La experiencia más original de la realidad se halla constituida en parte o en todo por la de una *ambigüedad* que ha de ser determinada (...), no ya para poder desarrollar el quehacer de la propia vida, sino incluso para poder tener una idea inteligible del

mundo» (6). Estas afirmaciones, muy contrarias a un relativismo historicista, pues ofrecen al espíritu un margen de decisión final, descartan toda idea de que la realidad, en cuanto es vivencia, tenga algo de arbitrario o de subjetivo.

Pero al romanticismo del siglo XIX, aunque lastrado por las ideologías neoclásicas, le supone un inmenso placer la sensación de lo confuso, de lo inseguro y de lo fragmentario. Rubén Darío vive en esos ánimos, comulgando también con las estéticas del caos.

### III. «ABROJOS» O EL ESTAMENTO NEOCLÁSICO

El libro de poemas *Abrojos*, publicado en 1887, en cuidada edición, significa en la obra de Rubén Darío un momento de equilibrio entre las dos facciones. Más tarde, y de una manera paulatina, los elementos lógicos, racionales e intelectualistas, irán perdiendo peso, frente a una mayor hegemonía de la intuición, el sentimiento y todos esos atributos románticos. Recuérdese: la misma definición de la *dolora*, recetada por su autor, Campoamor, establece una armonía o tregua entre las partes contendientes: «...la ligereza con el *sentimiento*, y la concisión con la *importancia filosófica*». Sentimiento y filosofía, esto es, racionalismo contra corazón, intelectualismo contra magia, en suma, neoclasicismo contra romanticismo. Esta tensión equilibrada, esta ataraxia relativa, en la obra de Rubén durará bien poco, como luego veremos.

El título *Abrojos* parece entresacado del poema «Últimas abjuraciones», del libro *Las Doloras*, de Campoamor: —¡*Mentira! Abrojos al nacer nos dan.*

Evidentemente, las composiciones de *Abrojos* son *doloras campoamorianas*. Se ajustan perfectamente a su definición. En el aspecto estrófico, salvo raras excepciones, Rubén Darío prosigue los cauces métricos de aquéllas.

No por casualidad, escogió Campoamor la medida octosílaba para su *dolora*. Ventura Ruiz Aguilera, en el citado prólogo de la octava edición, nos dice de ella que «es una composición didáctico-simbólica en verso, en que armonizan el corte ligero y gracioso del epigrama, y el melancólico sentimiento de la endecha, la exposición rápida y concisa de la balada y la intención moral o filosófica del apólogo o de la parábola».

Epigrama, balada, apólogo y, sobre todo, parábola, son comunicaciones mayoritarias, populares. La *dolora* también tiene un destino fá-

---

(6) LUIS CENCILLO: *Experiencia profunda de Ser. (Bases para una ontología de la relevancia)*. Editorial Gredos. Madrid, 1959.

cil: aquella burguesía edulcorada y moralista. Pero el romance es la forma métrica de nuestra poesía popular. Observa Rafael de Balbín que «En la *estrofa binaria trocaica* se ha escrito parte muy considerable de la poesía popular y del teatro en la lengua castellana, desde las jarchas mozárabes hasta los cantares anónimos contemporáneos. Son entre otras, formas variantes de la *estrofa trocaica* el *romance*, la *redondilla*, la *décima* y la *octava italiana* (estrofas trocaicas isométricas), y la *copla de pie quebrado* (estrofa trocaica homeométrica), en sus distintas modalidades» (7).

Así, pues, los versos de *Abrojos* vienen a quedar inscritos en esa rica, tradicional y variada gama de la *estrofa binaria trocaica*, tan hecha a la medida de la sabiduría y el sentimiento popular como los *romances* mismos, «que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común» (8).

En el libro de Rubén están también presentes los demás elementos formales: concepto, retruécano y antítesis. Aquellas huellas campoamorianas, sometidas a la superestructura neoclásica, seguirán luego una línea evolutiva. Desde *Abrojos* (Santiago de Chile, 1887) hasta *Azul...* (Valparaíso, 1888, y Gautemala, 1890), pasando por *Otoñales* (Santiago de Chile, 1887), pues el *Canto épico* es ajeno a esta línea, los retruécanos irán siendo muy escasos; las antítesis perderán su sentido didáctico, ganando en lírica tonalidad. En general, aquel carácter sentencioso se disolverá en una poesía posterior, de vena meditativa, en la que vemos persistir las antítesis, bellas, sombrías, sentimentales.

Lo antitético simple de *Abrojos*: *ya con la risa en los labios, / ya con el llanto en los ojos* (poema «Prólogo»), pasará a ser más elaborado y lírico en *Otoñales*: *y en la pedrería / trémulas facetas / de color de sangre* (poema «Rimas»). En *Azul...*, la antítesis ya no es intelectualista o sentenciosa, sino metafísica, en perfecta dicción meditativa y lírica:

—¿Más?...—dijo el hada.

Y yo tenía entonces

clavadas las pupilas  
en el azul; y en mis ardientes manos  
se posó mi cabeza pensativa...

(7) RAFAEL DE BALBÍN: *Sistema de rítmica castellana*. Editorial Gredos. Madrid, 1962.

(8) R. MENÉNDEZ PIDAL: *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1938.



(Poema «Autumnal»), en donde ya reconocemos a ese Rubén Darío de espirituales resonancias, de música de ideas, de corazón taciturno y romántico, en los umbrales de la consagración del modernismo.

En *Abrojos*, a pesar de ese tono de conseja, subrayado por típicos desenlaces de corte epigramático, el drama textual nos hace ya entrever muchos valores de expresión netamente románticos. La huella becqueriana va adueñándose de los ramplones apotegmas, de los categóricos asuntos. La exposición del drama se desvía, desde la intención moralizante o didáctica, hasta una sentimentalización de los temas.

Es, pues, un estamento, diferenciado plenamente de la cultura y la expresión neoclásica, en donde se contienen ya los gérmenes de toda la producción rubeniana posterior. Así visto, el libro *Abrojos* presenta el valor insuperable de unas ideologías y unos campos semánticos de índole neoclásica, aún vigentes, pero en estado de absorción.

Tomemos el poema XV de *Abrojos*: *A un tal que asesinó a diez / y era la imagen del vicio, / muerto, el Soberano Juez / le salvó del sacrificio / sólo porque amó una vez*. Su tono y caracteres de *dolora*, exento de alusiones paisajísticas o de discursos líricos, muy bien podría tomarse por tipo de composición en este libro. A este mismo nivel epigramático y moralista encontraremos numerosos poemas. Así, el XXXVIII: *Lodo vil que se hace nube, / es preferible, por todo, / a nube que se hace lodo: / ésta cae y aquél sube*. También el poema XLVII: *Soy un sabio, soy ateo; / no creo en el Diablo ni en Dios ... / (...pero, si me estoy muriendo, / que traigan el confesor)*, por no citar más casos.

Pero, junto a estos casos generales, hallamos en *Abrojos* otras composiciones donde los caracteres apuntados están siendo absorbidos por la estética romántica, por la lengua y preceptiva modernistas:

*Ponedle dentro el sol y las estrellas.  
¿Aún no? Todos los rayos y centellas.  
¿Aún no? Poned la aurora del oriente,  
la sonrisa de un niño,  
de una virgen la frente  
y miradas de amor y de cariño.  
¿Aún no se aclara? —Permanece oscuro,  
siniestro y espantoso—.  
Entonces dije yo: «¡Pues es seguro  
que se trata del pecho de un celoso!»*

(Poema XX), en donde aquella *razón cantada* de que hablaba Lamartine ya tiene más de canto que de teorema moralista.

Pero es en el poema XVI, de *Abrojos*, en donde descubrimos la auténtica absorción de los factores expresivos neoclásicos. Se halla una regresión a la simbología lírica y misteriosa de nuestro romancero. Las enumeraciones rápidas y dinámicas, presagiosas y tersas, otorgan la intuición apresurada, viva, de la situación dramática:

*Cuando cantó la culebra,  
cuando trinó el gavilán,  
cuando gimieron las flores  
y una estrella lanzó un ¡ay!;  
cuando el diamante echó chispas  
y brotó sangre el coral  
y fueron dos esterlinas  
los ojos de Satanás,  
entonces la pobre niña  
perdió su virginidad.*

Y es que, en la alternancia histórica de clasicismo y de romanticismo, sucede ahora el advenimiento de un caos brillante y ebrio, cuya ola epopéyica levanta a las estrellas el corazón del hombre, sobre todo.

RAFAEL SOTO VERGÉS  
Tortes Miranda, 21, 2.º A  
MADRID-5