

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 otra 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 Hernández —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: