

Austro

La renovación literaria de 1900

I



Es un hecho aceptado y confirmado que la renovación lírica en la poesía chilena del año 1900, se encarna en la obra del poeta Antonio Bórquez Solar, quien perteneció a esa brillante generación que irradió a principios del presente siglo.

Entonces apareció ese grupo de escritores que, influídos por diversas tendencias, vigorizó nuestra literatura y la puso más a tono con la que se iniciaba en otros países sudamericanos.

Fué ése un tiempo de inquietud y de exaltación espiritual que se operó en Chile, debido a múltiples causas económicas, políticas y culturales, que ahora no hace el caso esbozar para no salirnos de nuestro propósito.

El país, no obstante la revolución civil del año 91, venía experimentando una transformación modernista, desde la época del Presidente Domingo Santa María, después de la guerra llamada del Pacífico.

Los horizontes civilizadores se habían ampliado y los aires cosmopolitas entraban por diversas maneras al territorio y al alma colectiva, y se traducían en obras de progreso material, en nuevas concepciones de la vida, de la política y de la cultura.

Mas ninguna evolución se opera en modo rápido. Las fuerzas impulsivas o impacientes se ven siempre detenidas en su avance por la gravedad o la inercia de las cosas establecidas que, por un momento, se mantienen cómodas o rehacias hasta que por fin ceden.

El fenómeno social se siempre parecido en todas partes, como el fenómeno del desarrollo y crecimiento en la naturaleza. Una precipitación deliberada malogra a menudo las realidades y provoca o el estancamiento o la regresión.

Esto puede verse bien en el caso de nuestra evolución literaria. Comenzó a mostrarse de modo impreciso desde el año 1881, en cuyas postrimerías (15 de noviembre) apareció en la capital el diario «La Epoca», de concepción moderna, con tendencias literarias y proyecciones cosmopolitas. Sus redactores eran un grupo selecto de intelectuales que se independizó de los cánones establecidos y enderezó sus pasos por nuevos caminos que se acomodaban a la inquietud del momento.

Las colaboraciones de ilustres extranjeros que se publicaban en las columnas del diario, les servían de estímulo y de orientación, y así los de aquel núcleo escribían con más novedad, con más vibración y con más gracia.

Sin embargo, no todos aquellos escritores de «La Epoca» llegaron a una culminación radiosa. Los azares de la vida los dispersaron: unos fueron arrebatados prematuramente por la muerte; otros, viendo que las letras son siempre ingratas, fueron a levantar sus tiendas al campo de la política, de la diplomacia o de la administración pública.

El único que perseveró fervorosamente en la literatura fué el nicaragüense Rubén Darío, quien en medio de aquella sociedad de intelectuales refinó su gusto y sintió ahincadamente el anhelo de distinguirse y renovar la lírica castellana.

El primer fruto de esta noble ambición fué su libro *Azul*, el cual, juzgado por don Juan Valera, alcanzó una consideración y un prestigio insólitos, pocas veces visto hasta entonces.

Ya se ha dicho bastante sobre los orígenes de esta obra. Se ha comentado cómo el humilde bardo centroamericano recibió los estímulos y las sugerencias que lo incitaron a una búsqueda de belleza y de novedad en el arte literario. Y así se ha rubricado y se ha exagerado la parte alícuota que tomó de las tendencias francesas en boga y se ha hecho omisión de la que recibió del romanticismo español, particularmente de Bécquer.

Creemos, por ejemplo, que en los cuentos alados e ingravidos de *Azul* hay una porción no pequeña y diluida de ciertas leyendas becquerianas que tienen refinamientos y exquisiteces de tan buena ley como los que se encuentran en los autores franceses.

Darío se sabía muy bien a Bécquer. Lo traía de su natal Nicaragua y aquí en Chile tuvo necesidad de releerlo y meditarlo.

La influencia del vate sevillano estaba entonces en su apogeo. Augusto Ferrán y Fornés, compañero de bohemia del autor de las *Cartas de mi celda*, lo había traído a Chile, y ese espíritu inquieto y precursor que fué Carlos Toribio Robinet, lo había llevado a los aristocráticos salones santiaguinos, y, la poesía becqueriana, como bandada de golondrinas, cruzó por el ambiente chileno e hizo su nido en nuestros aleros. Así se explica aquello del Certamen Varela, que destacó entre los temas del concurso una colección de poesías a la manera de Bécquer.

Darío concurreó a la justa con suerte muy halagadora, pero el hecho es que debió tenerlo muy presente, aunque en la imitación trató de aparecer más original y más refinado. Por entonces, él andaba muy nutrido de influencias españolas, particularmente de Campoamor y Leopoldo Cano.

¿Qué mucho suponer—digamos afirmar—que como consecuencia releyó las leyendas del autor en boga y captó esas delicadezas y refinamientos que se ven, por ejemplo, en «El gnomo», en «La ajorca de oro», en «Los ojos verdes», en «El ade-

rezo de esmeraldas», en «Las perlas», etc. en que los títulos sólo anuncian un aristocratismo temático y un refinamiento estilístico? Bécquer era más emotivo; Darío más cerebral.

Por otra parte, la influencia francesa que a la sazón entraba en Chile aparecía con un nimbo de bizarrías y de leyendas, y era elegante y chic aparecer europeizado. ¿Qué de extraño que Darío, A. de Gilbert, Rodríguez Mendoza y otros quisiesen mostrarse seguidores del gusto francés y disimular o esconder su españolismo y sentirse discípulos de los Goncourt, de C. Mandes y de los demás que inquietaban el ambiente parisino?

Creemos que Darío se mareó en ese instante de su iniciación apolínea y se calló bien lo que tenía adentro de la estética de Bécquer, tanto más cuanto que entonces el autor de las «Rimas» no era bien comprendido ni por los propios españoles.

Agregaríamos todavía que en esta materia de la historia de *Azul* se ha dicho hasta ahora sólo lo anecdótico y no lo psicológico. Cuando Darío estuvo en Chile su francés era muy precario y si aparentó conocer bien a los autores del modernismo galo, fué más bien por snobismo e intuición, ayudado de su agudo talento poético.

Sólo mucho más tarde comprendió debidamente toda esa doctrina de insurrección que Teófilo Gautier sintetizó en el juicio sobre Carlos Baudelaire, cuando dijo más o menos que el estilo llamado decadente no es más que el arte llegado a su madurez extrema que produce el oblicuo sol de las civilizaciones vetustas: estilo ingenioso y complicado, lleno de matices y tentativas que ensanchan los límites del idioma, pone a contribución todo el vocabulario técnico, pide colores a toda paleta, notas a todo teclado y se esfuerza en traducir los pensamientos más inefables, las formas y contornos más vagos y fugitivos, etc. Y esto en buenas cuentas es una paráfrasis de algo muy parecido que con anterioridad había expresado Víctor Hugo. Porque, a la postre, todo el modernismo que provocó tantas.

polémicas está involucrado en el romanticismo desde los días del exuberante Chatcaubriand...

Pero volvamos a nuestro intento.

II

La aparición de *Azul* como una novedad en Chile y en las letras castellanas no produjo de inmediato una innovación precisa en la poesía nacional. Don Eduardo de la Barra, que fué gran poeta y gran erudito, no vió en aquel libro la trascendencia literaria que contenía. Enamorado de sus estudios clásicos e investigaciones métricas, le negó su aliento promisorio, si bien reconoció el talento del artífice.

Y esto resulta paradójico si se considera que él mismo, sin premeditarlo, le abría sendas nuevas a Darío, al dar a conocer sus hallazgos métricos en la obra que sobre estas materias presentó al Certamen Varela, obra que también fué premiada y de la cual el vate nicaragüense tuvo conocimiento en las conversaciones que tuvo con él que entonces era Rector del Liceo de Valparaíso, antes que los *Elementos de métrica castellana* fuesen publicados y laureados...

Como quiera que sea, lo cierto es que la poesía chilena siguió todavía por algunos años con las mismas andaderas y los portaliras siguieron pulsando casi las mismas cuerdas. Poetas como Pedro Nolasco Préndez y otros de la generación romántica no adivinaron la nueva senda. Y aunque Préndez con sus *Siluetas de la historia* (1886) mostraba que conocía a los autores franceses como Pelletán, su obra no marcó una iniciación ni rebeldía. Era aquélla una poesía social, filosófica diremos, de lo cual se infiere que el ambiente estaba todavía ajeno a las nuevas modalidades, y esto se rubrica con el hecho de que fué acusado de plagiarlo.

Rubén Darío salió en defensa del poeta Préndez, y por en-

tonces lleno todavía de su acervo español, sus argumentos de mayor peso los tomó de la literatura española.

Y para recalcar más aun cuál era la temperatura intelectual de aquel tiempo, transcribimos a continuación un párrafo de Darío en la defensa aludida: «Pero a Préndez se le condena en algunos círculos por sus ideas políticas, porque desgraciadamente, letras, artes, ciencias, todo va a caer entre nosotros a ese tremendo hervidero de la pasión política. Cruz, Concha Castillo sólo tienen aplausos entre los muros del Círculo Católico y en el juicio de los imparciales; lo propio que Vicente Grez, Préndez, Pedro Balmaceda, Irarrázaval, que solamente son elogiados en el círculo del partido a que pertenecen. Feliz el día en que las letras sean vínculo de unión entre todos y se juzgue sin pasión, y el aplauso o la censura merecidos se den por parte igual a unos y otros»...

Las luchas políticas siguieron preocupando la atención de los intelectuales de la época, y con mayor impulso después de la revolución del 91. Así, tres años después de este acontecimiento apareció, por ejemplo, —10 de junio del 94— *La Ley*, diario que sirvió de órgano al partido radical y que al mismo tiempo mezcló a la política la literatura y la poesía. Sostuvo reñidas polémicas con las publicaciones contrarias, y de esta suerte levantaron el nivel de la cultura y operaron esa transformación social que se hizo sentir a fines de la centuria y prosiguió en el presente siglo.

Los problemas que agitaban las conciencias tenían un carácter doctrinario y religioso, y las nuevas generaciones amantes de la literatura no podían eludir las influencias del momento. La poesía mostró así estas influencias y le restó su eficacia como valor simplemente estético.

Signo del momento-porta-liras como Pedro Antonio González, que en su tiempo fué estimado como un maestro, no pudo eludir el contagio, y así se explica que su arte tomase a las veces un tono doctrinario, y con temas anti-religiosos y apóstrofes

resonantes de incredulidad su poesía perdiese muchos de sus quilates de premodernistas.

El poeta de *Ritmos* tuvo conciencia de la música del verso y del colorido del vocablo y arrestos de rebeldía para algunas innovaciones; más no pudo encarnar la reforma debido a las causas mencionadas y a la pérdida de su entusiasmo por la belleza lírica...

Empero, estos defectos del arte nacional de fines del siglo trajeron la reacción, y entre los del grupo que habían de formar la generación llamada de 1900 se hizo sentir una inquietud saludable y comenzaron a buscar caminos nuevos y más originales.

Así, Diego Dublé Urrutia publicó un volumen titulado *Veinte Años*, en que reveló un temperamento lleno de esperanzas y una inspiración brillante y equilibrada. Y aunque los troqueles de sus versos eran los de la métrica consagrada, había en ellos un modo nuevo de cortar la frase y de expresar la emoción o la imagen. Era en verdad una poesía nueva con sus temas descriptivos y realistas, que hacían contraste con los hasta entonces explotados. Era el año 1898.

En 1900, aparece don Samuel A. Lillo, con un volumen titulado *Poesías*, también de modalidad nueva por sus temas, que tenían el encanto de la tierra criolla, pero cuya versificación se mantiene respetuosa dentro de la preceptiva clásica. La novedad principal de este vate es su predilección por los asuntos de la raza aborigen, que culmina en una obra posterior. *Las Canciones de Arauco*, que tuvo un éxito de librería hasta entonces no superado por otro de poesías.

Mas, el libro que dió el campanazo de la innovación fué *Campo Lírico* de Antonio Bórquez Solar, y que se publicó el mismo año de 1900...

III

El autor de este libro de insurrección era un flamante profesor de Castellano que había ejercido la cátedra en el liceo de un modesto pueblo de la Frontera, Los Angeles, y que había sido un buen gramático y un sintáctico exagerado, que se aprendía los galicismos en la Gramática de Cuervo. Discípulo del gran purista don Enrique Nercaseau y Morán, en el Instituto Pedagógico, salió de este establecimiento saturado de clasicismo español y acaso con el ideal de imitar a los grandes maestros del idioma; pero he aquí que, residiendo en aquella fronteziza ciudad de Los Angeles, se despertó en él la idea de una innovación lírica. Profesor estudioso, ávido de acrecentar su cultura artística, captó las nuevas modalidades y comenzó a ensayarlas en el pequeño diario de la localidad que se editaba con el título de *El Progresista*, y que en ocasiones tuvo que ayudarlo financieramente, de acuerdo con sus posibilidades. En las columnas de aquella publicación aparecieron delicadas prosas, breves leyendas eróticas y composiciones en verso, de una arquitectura verbal y eufónica que anunciaban al reformador. Enamorado también de la palabra azul o azur, firmaba sus producciones con pseudónimo de Príncipe Azur.

Ya este epíteto sugiere que el poeta andaba ilusionado con la voz predilecta de Víctor Hugo y de Rubén Darío. Para los modernistas este vocablo «azul» fué cifra y compendio de todos sus sueños en la nueva belleza y en el nuevo ideal estético que acariciaban. Nunca una dicción fué más fascinadora y más amplia en su imprecisión conceptual y en su musicalidad que ésta. Fué como una bandera y un símbolo.

Pero acaso estas bizarrías del poeta se hubieran perdido en la indiferencia pueblerina si el destino no hubiera dispuesto las cosas de otro modo.

Es el caso que a mediados de la última década de la cen-

turia pasada, la política—como siempre en Chile—tomó un ardimiento inesperado. Eran entonces los partidos que se disputaban el poder la alianza liberal y la coalición liberal conservadora. El primero levantó como candidato presidencial a don Vicente Reyes, y el segundo, a don Federico Errázuriz Echáurren.

La tempestad de la lucha política fué grande lo mismo en la capital como en las provincias. Era el tiempo en que los congresales tenían una influencia decisiva en la administración pública y convertían a los departamentos que representaban en verdaderos feudos, a los cuales, para mantenerlos adictos, mantenían en ellos a los empleados públicos que les eran fielmente adictos y activos propagandistas de su política.

Ahora bien, cuando comenzó aquella lucha, el poeta militó en los partidos que encarnaban las ideas avanzadas, y, con el calor de la juventud, defendió la causa valientemente en comicios y campañas periodísticas. Esta actitud demasiado franca le acarreó muchas y tenaces animadversiones, en un pueblo en donde, como dice Azorín todos los sucesos se hipertrofian.

Verificada la elección, el triunfo de los candidatos se mantuvo indeciso, hasta que componenda entre electores, dieron en la hora decisiva el triunfo al señor Errázuriz, de los partidos moderados.

Este incidente, puso al poeta en una situación insostenible y hubo de venirse precipitadamente a Santiago, para renunciar su cargo de profesor e impedir que no se le destituyera por las múltiples acusaciones que le habían acumulado sus enemigos políticos.

Imprevisor como todo bardo, se vió así de la noche a la mañana en una situación difícil, en el ambiente santiaguino, y tuvo que refugiarse en el periodismo, en *La Ley*, el único diario que podía remunerarle su labor.

Pero si por el lado económico su situación no fué muy holgada, por el lado intelectual se le presentaron oportunidades pro-

picias para trabar amistades y relaciones que lo incorporaron al movimiento intelectual que a la sazón se desarrollaba. No es extraño así que fuera gran amigo de Pedro Antonio González, de Marcial Cabrera Guerra y de una multitud de literatos chilenos y extranjeros que hacían vida activa de escritores.

Con este ambiente favorable, dió a la publicidad su *Campo Lírico*, en el año indicado, y que—como hemos dicho—produjo una actitud de asombro y de crítica. De esta suerte las opiniones acerca del libro y del autor fueron muy contradictorias. En tanto que unos negaban su valor poético, otros lo enaltecían, se daba principio a la imitación.

Con todo, algunos juicios negativos de entonces han sobrevivido y andan repetidos por ahí en algunos textos de literatura. Recojamos, por ejemplo, una: en «Las letras chilenas», de don Domingo Amunátegui Solar, se estampan apreciaciones como estas: «Aunque de una métrica muy descuidada, nadie podrá negarle inspiración y novedad»...

Esto de la métrica descuidada deriva fundamentalmente de que el poeta se apartó con desenfado de las medidas silábicas corrientes y ensayó los más variados ritmos y combinaciones, lo que da a los oídos no acostumbrados cadencias al parecer extrañas y contradictorias; pero que en el fondo revelan maestría, cuidado y disciplina. La rareza está en el encadenamiento de las cláusulas, en la combinación de los versos compuestos y hasta en el empleo de ritmos distintos dentro de la misma estrofa.

Los oídos profanos, acostumbrados al sonsonete de las estrofas con sus pausas menores, medias y mayores y con censuras matemáticamente dispuestas, tendrán forzosamente que encontrar desagradables estas nuevas cadencias, pero que ahora en que el verso es más libre, ya no llaman tanto la atención.

Por lo demás estas nuevas modalidades que usó el poeta Bórquez Solar eran, por el mismo tiempo, ensayadas por otros poetas de América que seguían las huellas trazadas por Rubén

Darío y halladas y sistematizadas con anterioridad por nuestro erudito con Eduardo de la Barra.

Otra afirmación un tanto antojadiza es que Bórquez Solar imitó a Leopoldo Lugones. Si se hiciese un estudio comparativo de la innovación literaria en América, se vería que los que iniciaron la insurrección lírica fueron casi todos contemporáneos, con ligeras diferencias de tiempo y que, por tanto, en vez de limitarse unos a otros fueron coincidentes en sus inquietudes y tuvieron alcances en sus búsquedas y hallazgos. Lugones, en Argentina; Chocano, en el Perú; Jaimes Freire, en Bolivia; Valencia, en Colombia, etc., etc. Y retrocediendo un poco cronológicamente, se verá que ya se habían anticipado Manuel Gutiérrez Nájera, en México; José Martí y Julián del Casal, en Cuba; Salvador Díaz Mirón, también en México; José Asunción Silva, en Colombia; Francisco Gavidia, en Salvador, etc.

Nosotros que convivimos muy de cerca con el autor de *Campo Lírico*, podríamos decir cuáles fueron las fuentes en que abrevó su iconoclasia; pero lo diferimos para otra oportunidad, para no alargar demasiado este trabajo.

IV

Campo Lírico está dividido en seis partes: «Tempraneras», «Flora Insular», «Flora Exótica», «Las Viñas de Chipre», «Tierra Adentro» y «Selva de Horror».

Como sería demasiado lato analizar cada una de estas partes, vamos a referirnos a las más características.

Comencemos por «Flora Insular». Entre las composiciones de este grupo figura «Barcarola», en que se combinan el decasílabo, el pentasílabo y el tripentálico. Y como las cadencias de la estrofa martillean el ritmo, lo interrumpe con estancias dodecasílabas. Esto, claro, resulta una novedad, y había de chocar a los oídos acostumbrados a las cadencias continuas del verso reforzado con los sonetes de la rima.

Otra cosa igualmente había de desagradar: el asunto, que se refiere a los pescadores, que cantan en un lenguaje falto de realidad, con palabras hermosas y escogidas, y desfilan por toda la composición sirenas, ninfas, sílfides, auroras, perlas, oro, etc., etc. «Día Gris» es una prosa rítmica, como un poema de nostalgia. El poeta canta la añoranza de los días lejanos en las Islas Pálidas y termina con un sentimiento de despego y de desesperanza y quisiera dormir para no despertar más.

En «La Princesa y el Monstruo» el tema es extraño y está desarrollado en tercetos monorrítmicos a la manera de la cuaterna vía. El tercer verso es siempre repetición del primero, dando así un golpeteo cadencioso no hecho hasta entonces en la lírica chilena, muy diferente a la letrilla clásica.

En «Las Neblinas en Marcha» ensaya el anfitriáquico, y lo alarga y lo acorta, produciendo una eufonía caprichosa, como una música moderna, en que se levanta a veces la nota cadenciosa con una voz esdrújula al final del verso. De esta suerte, resultan combinaciones de seis, de quince, de nueve y de doce sílabas. Este verso, es sin duda, una imitación del metro que hizo típico Rubén Darío en «La Marcha triunfal».

«Oceánide es una composición rara y originalísima, no por su estructura sino por su asunto. El afán del vate por parecer original lo lleva a las profundidades del mar y descubre en él una flora y una fauna conocida sólo por los especialistas. Desfilan en ellas astreas, tubiporas, ofiuros, delfines, tritones, ictiosauros, cariofilos, voces poco comunes en el léxico corriente del lirismo, y que hasta hoy los acostumbrados a la poesía emotiva o de tono menor no quieren aceptar este derroche de vocabulario y lo estiman como una palabrería insustancial. Cuestión de gusto o de amplitud de horizontes. Es más equitativo considerarla como una anticipación de futuras predilecciones artísticas. Esas dicciones de tan raro uso pueden llegar a convertirse, con el transcurso del tiempo, en comunes y corrientes, como las que introdujo en el léxico don Luis de Góngora y Argote. ¿Para qué

persona medianamente culta o para cualquier estudiante no son hoy completamente familiares vocablos como diurno, nocturno, caliginoso, cerúleo y otras que parecieron herejías en el tiempo en que Góngora las usó?

Y no ha de transcurrir mucho tiempo para que aquellas voces que usó Bórquez Solar se hagan comunes. El océano es todavía un misterio que los sabios están rasgando para dar a conocer sus maravillas y los encantos de sus profundidades. Entonces la inspiración atormentada de originalidad irá a buscar en ellas sus motivos de emoción o simplemente de cerebración apolínea.

A la manera de «Oceánide» es también la composición «El Egipán dice a la Sirena», en tercetos alejandrinos monorrítmicos, en que el asunto sin mayor transcendencia emotiva, se reduce a la invitación que el Egipán rey hace a la Sirena, para que se una a él en un tálamo de oro, ámbar y carey que tiene en su palacio marino.

Fantasia poética ésta, por qué puede parecer extraña. ¿No son lo mismo las leyendas de «Azul», como «El Palacio del sol» o «El velo de la reina Mab» y otras, para no citar los cuentos de *Las Mil y Una Noches*?

«Saudades» es una composición en versos sueltos en que la armonía interior substituye a los efectos de la rima y concuerda con la melancolía del vate que, en una hora crepuscularia, pide para que se abra la puerta para que entre un rayo del sol muriente y le alegre el corazón enfermo. Luego, el poeta, al mirar las cumbres blancas de nieve, evoca sus días de infancia cuando su alma era también nívea, pero que en ese instante la ve como cubierta de una túnica de sangre por los desencantos de la vida. . . . Prosigue la evocación con una honda ternura al recordar las islas en que naciera y los seres amados que en ellas dejara. Y después de dolerse de que todo está tan lejos, termina con unos versos de afirmación; ¡No he de morir sin ceñir mi frente con el lauro inmortal de la victoria! . . .

El bardo alcanzó a ver el triunfo del reconocimiento. Dejó un nombre en las letras chilenas, pero ello le costó muchas contiendas amargas y dolorosas, de incomprensión, de burla, de crítica enconada y de negación malévola. Como todos los que han seguido las sendas apolíneas—con raras excepciones—tuvo un camino de amarguras.

Finalmente esta segunda parte se cierra con una prosopopeya que lleva por título «Habla la Perla», en anapestos de dieciséis sílabas, en que a los elementos poéticos de la mitología se unen asociaciones de poesía cristiana y reverente.

La tercera parte de *Campo Lírico* se intitula «Flora Exótica», denominación sugerente por sí sola. Comprende dieciséis composiciones sobre asuntos diversos y si se quiere antitéticos, pero en que el porta-lira derrocha la fuerza de su imaginación, su gusto por la nueva tendencia lírica y su empeño por aportar a la poesía chilena los más extraños elementos estéticos.

El prologuista Marcial Cabrera Guerra no acertó a comprender el valor literario de muchas de las composiciones de esta parte del volumen y les negó la transcendencia estética, y no vió que eran un eco del momento evolutivo porque atravesaba la poesía nacional, y así expresó: «Pero vale a este poeta desengañarse, siquiera ahora, que no es en aquellas lujuriosas floraciones richipinescas y baudelaireanas donde puede acertar la exteriorización de su yo de que anda pletórico, ni está allí la exacta pulsación de su temperamento.

Creemos que en este juicio hay un error de apreciación filosófica del momento y de transcendencia del arte. A la sazón se infiltraba en la literatura chilena el naturalismo zoliano y la morbosa tendencia rusa, de los que se iba a derivar—uniéndose a los conceptos marxistas—este descarrilamiento de los valores espirituales que ahora se siente de un modo alarmante ante la negación de la jerarquía, del orden, de la disciplina y de la superioridad mental.

Cabrera Guerra—aunque poseedor de una cultura selecta—

asignaba al arte un fin utiliterio, como lo deja establecido al final del prólogo al libro que comentamos.

No es fácil precisar hasta qué punto el arte puede tender a una finalidad manifiestamente interesada, toda vez que por sí solo involucra la creación de la belleza buscada con sinceridad constituye un valor espiritual de alta ética.

Aun cuando la producción literaria busque la emoción de la verdad hasta en lo más abyecto y vulgar, produce de rebote o por contradicción el sentimiento opuesto, esto es, hace pensar en la nobleza, en la altura y en la pulcritud de la existencia del hombre y del medio social que lo rodea.

Así, con esta filosofía literaria, la poesía de esta parte del libro se justifica como un hallazgo y un noble empeño. Composiciones tan insólitas para el tiempo, como «Macabra» y «Aquelarre», tienen, aparte de su estructura métrica, una inferencia ideológica y estética digna de estimarse.

En «Macabra», por ejemplo, resalta el espectáculo horripilante de una danza de esqueletos, de huesos y de calaveras, que dejan sus tumbas para incorporarse a los giros del baile, vestidos de extravagantes vestimentas, en tanto aullan los perros y gritan los grillos y las ranas, y suceden otros incidentes vaporosos en la noche de una necrópolis.

Así, se desprende de toda la composición la poesía de la muerte, de la poquedad y de la miseria de la vida, y de la horrenda realidad del fin de todos los esfuerzos y luchas del ser humano.

Por lo demás composiciones como éstas, aunque aparezcan con el carácter de exóticas, no son nuevas en la literatura española. Recordemos si no *El Estudiante de Salamanca*, de J. Espronceda, que se conocía bien a Lord Byron y el *Fausto* de Goethe.

Y como este trozo lírico, no es menos «Aquelarre», en que el poeta se atreve a cantar a Lucifer con unos apóstrofes nun-

ca oídos en nuestras letras. Si bien Guillermo Matta tiene *La Mujer Endemoniada* aunque por otro estilo.

Con todo, la filosofía de esta composición, es decir, de «Aquelarre» no es una irreverencia o blasfemia como pudiera creerse. Por el contrario, hay en ella implícitamente una admonición para los que rinden culto a la maldad y olvidan las virtudes cristianas e imperan por su osadía materialista, justificando por todos los medios para disfrutar del momento presente.

Pero no es posible continuar con el estudio detallado de la obra *Campo Lírico*, porque daría materia para muchas páginas. Dejamos este trabajo para los estudiosos que quieran conocer con imparcialidad o buen espíritu lo que esta obra representó en su tiempo.

Ella es indicativa—dentro de su originalidad insurreccional—de un propósito definido de asignar a la poesía la alta misión de crear belleza desinteresada, si así puede decirse sin incurrir en una paradoja, porque—como hemos dicho—toda belleza artística encarna un valor espiritual, y la belleza en sí es el bien o la bondad. Y este concepto es tan antiguo como el viejo Sócrates, y persiste a través del tiempo, a pesar de Guyau y de los que quieren asignarle al arte un fin social y utilitario.

La influencia de *Campo Lírico* fué decisiva y se hizo manifiesta en las revistas literarias que aparecieron después de 1900 y en el *Raúl*, del malogrado Francisco Contreras, que se publicó dos años después, en 1902...