

**ANUNCIOS DEL VERSO LIBRE
(Darío y Lugones)**

*Santiago Sylvester
Academia Argentina de Letras*

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo
Rubén Darío

Es un honor hablar de Rubén Darío en este recinto; y a la vez me doy cuenta de que hay tener coraje para intentar decir algo nuevo sobre Rubén Darío en Nicaragua, donde se sabe todo sobre él. He resuelto, para esta ocasión, hacer un rápido recorrido a las evoluciones de Darío y de mi compatriota Leopoldo Lugones, con la intención de mostrar que ambos, seguramente sin proponérselo, hicieron lo posible para que llegara a nuestra lengua eso que conocemos como verso libre; y en esto estuvieron acompañados por todo el Modernismo.

Darío

He sabido por el crítico cubano José Olivio Jiménez¹, quien a su vez lo toma del español Tomás Navarro Tomás, que las combinaciones métricas utilizadas por Rubén Darío fueron 37, distribuidas en 136 tipos de estrofas. Estos números impresionan, no sólo por razones de anécdota o estadística, sino sobre todo por la voluntad que subyace en su trabajo, de revisar todas las combinaciones posibles de la poesía castellana. Sin embargo, también me llega la sospecha de que no le hubiera sido posible agotar ese inventario sin sentir previamente alguna incomodidad.

Su acercamiento a la poesía francesa y su paulatino alejamiento de la española ha sido señalado reiteradamente. Ortega y Gasset dijo alguna vez que “reinaba entonces una poesía de funcionario” cuando llegó Darío a “rehabilitar el material poético”; y nadie expresa mejor que el propio Darío su hastío con la poesía castellana de entonces: “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo seudoclásico, a lo seudorromántico, a lo seudorrealista y naturalista, y ponía mis ‘raros’ de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal, sobre mi cabeza. Mis compañeros me seguían y me secundaban con denuedo”. Está claro, entonces, que sin una última intención de “molestar” no hubiera existido el Modernismo.

Este fragmento autobiográfico indica bien que el olfato lo arrastraba lejos, hacia el sitio de la renovación y el exotismo, y que intuía cancelado el modelo hispánico, poco apto para la trasgresión, puesto que lo consideraba “dogmático”. El modelo de Darío era, sin dudas, el acuñado por esa época en Francia: Mallarmé y sobre todo

¹ *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, de José Olivio Jiménez; Poesía Hiperión, Madrid, 1985

Verlaine. Pero lo que más importa es su aspiración a revisar y conmover la base misma de la poesía que, con distintos grados de rutina, se venía escribiendo en España y en Latinoamérica. Cultivó el giro inesperado no sólo para deslumbrar, sino por rechazo del lirismo común y repetitivo. Su rechazo fue a la ley del menor esfuerzo; es decir, Darío quiso lo excepcional por responsabilidad. Una variedad de 37 formas métricas y 136 modalidades de estrofas resulta apabullante, y aquí surge la evidencia de que encontraba insatisfactoria la propuesta vigente en la época, de escribir poemas en los metros predominantes y con las combinaciones que venían repitiéndose. Pero sería un error ver en ese despliegue un mero alarde, o sólo una increíble facilidad para su oficio: se trataba de la necesidad de dar a cada poema su propia forma; buscar el ritmo, la rima, los hemistiquios y acentos que a cada uno le correspondía. Una forma para cada poema, la única e insustituible que ese poema venía pidiendo. Es decir (y este es el núcleo central de mi sospecha), Rubén Darío con su necesidad de libertad buscaba, todavía sin saberlo, de manera oscura pero decidida, eso que concluyó en verso libre.

El mecanismo progresivo por el que se llegó al verso libre nos informa, no sólo de disonancias y alteraciones rítmicas, sino de dificultades a superar. La morfología del verso clásico, daba una relativa seguridad al poeta, en el sentido de que metro y rima estaban reclamados “sine qua non”: esto fue así por siglos en la poesía de la lengua. La variedad de rimas consonantes y asonantes servía de opción en una disciplina algo troquelada, en la que lógicamente existían categorías y calidades; pero la necesidad de darle curso a la preceptiva incluía una dosis de previsibilidad formal. Una primera y temprana complicación fue la aparición del verso blanco: la supresión de la rima obligó a sostener de otro modo la fluencia del poema; el poeta debía moverse en un equilibrio más inestable, puesto que ahí no estaba el apoyo eufónico y resultaba más insalvable el bache entre sonoridad y sentido. Ya en el Siglo de Oro había existido moderadamente esta modalidad sin rima, pero los poemas más celebrados continuaron siendo los rimados. Para el poeta, esto le venía muchas veces ya dado, lo podía resolver bien o mal, mejor o peor, pero el embudo acústico le proponía soluciones con un catálogo bastante acotado. Alguien lo dijo con cierta malignidad: cuando el poeta pone azul, crece en la otra punta un abedul. En cambio, la falta de rima y de metro (más o menos en eso consiste el verso libre) supone lo contrario, un salto enorme hacia la dificultad de encajar el *qué* en un *cómo* siempre distinto, o, dicho de otro modo, que esa forma *sea* ese poema. Desde entonces ya no habrá dos poemas formalmente iguales, con la paradoja de que el estilo de un autor dependerá en gran medida (como pasa siempre) de que existan aspectos formales parientes entre sí, incluso reiterados.

Esta dificultad, y el entusiasmo que proporciona, fue determinante en las variadas combinaciones que imaginó Darío, y si no llegó al verso libre fue por falta de tiempo: se quedó en la inminencia, se le acabó el plazo antes de que las modalidades que usó, con ser muchas, le sonaran escasas. En su prólogo a *Cantos de vida y esperanza* usa la expresión verso libre (agregando el adjetivo “moderno”), pero conviene aclarar que

no se refiere a lo que ahora entendemos por tal: los idiomas cambian, sus expresiones también. Su época le encomendó la tarea de desordenar, o de ordenar de distinto modo, las piezas heredadas, de ampliar las posibilidades de un verso más o menos fijo, y preparar la llegada de lo que ya no iba a ver: en 1916, año de su muerte a los 49 años, el verso libre ya estaba listo para llegar a la poesía de nuestra lengua, gracias sobre todo a él, pero iban a ser otros quienes terminarían de formularlo. Se suele situar precisamente en ese año la fecha de su arribo a la poesía de habla castellana, con *Adán*, de Vicente Huidobro: él mismo lo insinúa en el “Prefacio” del libro. Sin embargo, en mi opinión hay que atender previamente a *El cencerro de cristal*, de Ricardo Güiraldes, que fue publicado el año anterior, en 1915, y que trae una clara intención de desbarajustar la forma clásica: resulta ser la primera avanzada de la vanguardia que iba a desembarcar ruidosamente y de inmediato en el Río de la Plata. El libro de Güiraldes, por razones de época, no fue muy considerado (además de que su obra narrativa ocultó su trabajo de poeta); también es cierto que tiene algo misceláneo, en el sentido de que abarca varios géneros; pero aún así corresponde incluirlo, lisa y llanamente, en el catálogo de la poesía de habla castellana, con el añadido de que es, mientras no se pruebe lo contrario, el primer libro que trae poemas en este nuevo formato a nuestra lengua.

La proximidad de esas fechas (la muerte de Rubén Darío y el primer libro en verso libre) sería en este caso, más que casualidad, una consecuencia: Darío había hecho lo posible para que cuajara esa forma; y se le debe a su audacia vital, a su genialidad de gesto amplio, haber abierto la puerta para que comenzara el siglo XX literario.

Lugones

Leopoldo Lugones sintió la misma incomodidad frente a la forma vigente; pero es interesante seguir su evolución distinta.

En 1897, cuando publicó *Las montañas de oro*, su primer libro, Lugones aún no conocía la llegada de Darío a lo que luego se llamaría Modernismo. Pero es notorio que ya le molestaba el brete de lo formal en la poesía de fines del siglo XIX. No hay que buscar mucho en el libro mencionado para hallar el propósito de distorsionar la fluencia natural del verso: las composiciones, aunque rimadas, se ordenan como prosa, separados los versos por guiones, en un claro intento de que el ojo y la lectura no respeten necesariamente la secuencia convenida. Cuando un par de años después Lugones conoce a Darío en la redacción del diario *La Nación* de Buenos Aires (Darío ya había publicado *Azul* en Chile, y *Prosas profanas* en Argentina), adhiere de inmediato a la propuesta modernista, sus maneras extravagantes, palabras desacostumbradas y rupturas insólitas, como nuevos expedientes de comunicación; y la lucha contra el “dogmatismo”, enunciada por Darío, ocupa también los afanes de Lugones. Su encuentro con Darío fue a tiempo y revelador: le reveló, sobre todo, lo que debía hacer con el envión que ya lo estaba empujando; un descubrimiento afortunado que le permitió ahorrar tiempo y llegar tumultuosamente, con muchos libros de prosa y poesía, al desarrollo de su obra.

En 1909 publica *Lunario sentimental*, un libro absolutamente inesperado para la época. Carlos Obligado, resumió así su impacto: “tropezamos aquí con la piedra de escándalo de la poesía argentina moderna”. Porque tuvo, en efecto, fuerza de escándalo su manera nada sentimental de tratar un viejo asunto poblado de sentimentalismos, como es la luna, y sobre todo por esos versos que bordeaban tropiezos voluntarios, ripios y disonancias, salvados en el momento justo por el dominio del oficio. La concepción reformista del verso clásico fue la marca registrada de los poetas modernistas, y estuvo diseminada en los libros de Lugones, y especialmente en éste: combinaciones métricas inéditas, rimas inesperadas y algo caprichosas, no sólo por las palabras en sí (rimar baladí con “five o’clock tea”, o insomnes con “omnes”), sino porque esas rimas llegaban cuando no se las esperaba, sin respetar el orden convenido. La ordenación de los versos rimados sucedía de otro modo, libre, presuntamente anárquica, y esto obligó a una lectura menos confortable. El *Lunario sentimental* fue un “tour de force” de la época, un logro en sí mismo, y una avanzada de lo que iba a venir.

Pero tampoco Lugones llegó al verso libre: más aún, teorizó y polemizó contra él. Porque Lugones, a diferencia de Darío, sí fue arrollado en vida por esta novedad, que llegaba ya sin esa libertad bajo control que ellos postularon y practicaron con gran estilo. Más joven que Darío, lo superó con creces en el uso del siglo: vivió hasta 1938, cuando ya su “manera” había sufrido embates y caricaturizaciones (rectificados luego) por parte de los poetas jóvenes de entonces. Lugones murió cuando el verso libre estaba consolidado hacía años en la poesía occidental; y esto mismo fue para él una especie de prepotencia inaceptable, contra la que llevó combates innecesarios, fatalmente perdidos.

Por eso resalta tanto su reacción cuando vio que la propuesta de disloque que él mismo había hecho se descontrolaba, se salía de cauce y (lo dijo así) amenazaba la existencia misma del poema. Él, que avanzó cuanto pudo en el camino de la desorganización del verso tradicional, sufrió indignación (acaso temor) cuando vio que otros daban un paso más y rompían el basamento histórico de la forma poética; entonces regresó a la casa natal, pidió asilo en lo más acogedor de la poesía, y al morir dejó inédito un romancero de corte rigurosamente tradicional. Sea por enojo ante el desorden, o por temor a la inestabilidad (y dio pruebas de ambas cosas), lo cierto es que frente al reemplazo del verso tradicional, cuyas modificaciones había iniciado el Modernismo, su reacción fue buscar cobijo, volver a la seguridad que él mismo había combatido: octosílabos sensatos, buen tono y comedimiento.

Darío y Lugones: dos poetas fundamentales de la lengua castellana; ambos prepararon el arribo del verso libre, lo anunciaron y facilitaron su llegada; crearon las condiciones imprescindibles para que eso ocurriera. El uno, murió en el momento que el verso libre llegaba; y el otro lo sobrevivió con cierta amargura inesperada. Lo que nos importa ahora de ambos es que tenemos mucho para agradecerles, que les debemos la libertad formal en la que estamos, y que nos resulta obligatorio seguir leyéndolos.