

tido emocional (como *corazón, verdor, huir, caer, flor, desgarrado, sombra, amar, lágrimas*, etc.), y que se siguen en un ritmo que mece y con rimas que halagan el oído. Suscitan por consiguiente fácilmente en el lector emotivo é inatento una emoción general, como lo hace también una serie de notas musicales en el tono menor, y el lector se imagina que comprende la estrofa, mientras que de hecho interpreta únicamente su propia emoción según su grado de cultura, su carácter y sus reminiscencias de lecturas.

Además de Dante-Gabriel Rossetti, se colocan ordinariamente entre los poetas prerrafaelitas á Swinburne y á Morris. Pero la semejanza de estos dos poetas con el jefe de la escuela es sin embargo remota. Swinburne es un «degenerado superior» en el sentido de Magnan, mientras que Rossetti debe ser colocado entre los «imbéciles» de Sollier. Swinburne no es tan emotivo como Rossetti, pero está intelectualmente á un nivel mucho más elevado que éste; sus ideas son falsas y con frecuencia delirantes, pero sin embargo tiene ideas, y son claras y coherentes; es místico, pero su misticismo tiene más del carácter del perverso y del criminal que del paradisiaco y del devoto; es el primer representante del «diabolismo» de Baudelaire en la literatura inglesa; se explica esto por el hecho que junto con la influencia de Rossetti ha experimentado especialmente la de Baudelaire. Como todos los degenerados, es extraordinariamente accesible á la sugestión, y ha imitado sucesivamente, consciente ó inconscientemente, á todos los poetas importantes á los que ha echado la vista encima; ha sido, al igual que de Rossetti y de Baudelaire, un eco de Teófilo Gautier y de Víctor Hugo, y puede seguirse paso á paso en sus poesías el curso de sus lecturas.

Absolutamente en la manera de Rossetti está escrito, por ejemplo, *Christmas carol*¹. (*Three Damsels in the*

¹ Algernon-Carlos Swinburne, *Poems and Ballads*. Londres, Chatto y Windus, 1889, pág. 247.

queens chamber). «Tres doncellas en la cámara de la reina. La boca de la reina era extraordinariamente bella. Dijo una palabra de la madre de Dios, mientras que los peines arreglaban sus cabellos: María, que eres poderosa, llévanos á presencia de tu hijo.—*Mary that is of might, Bring us to thy sons shigt.*» Aquí encontramos el misticismo del fondo unido al modo de expresión que afecta lo arcáico y lo añinado del verdadero prerrafaelismo. Sobre este modelo está también calcado *The masque of queen Bersabe*, que imita con sus indicaciones de juego escénico en latín y su estilo de teatro de muñecos, un «milagro» de la Edad Media, y que á su vez se ha convertido en el modelo de muchos poemas franceses en los cuales no se hace ya más que balbucear y tartamudear, y en los cuales, como en los dormitorios de los niños, no parece sino que en cierto modo se arrastran las gentes á cuatro patas.

Swinburne sigue las huellas de Baudelaire, cuando en *Anactoria* trata de contraer su rostro en una mueca demoníaca y hace que una mujer diga á otra mujer que la ha inspirado un amor contra naturaleza: «Quisiera que mi amor tuviera el poder de matarte; estoy harta de verte vivir y quisiera en verdad poseerte muerta; quisiera que la tierra tuviere tu cuerpo como fruto que se come y que ninguna boca, sino sólo algún gusano, te encontrara dulce. Quisiera imaginar crueles maneras de aplastarte, invenciones violentas y un exceso de tortura... ¡Oh, si me atreviera á aniquilarte, aplastándote de amor, y morir, morir por tu dolor y por mis delicias y mezclarme á tu sangre y fundirme en ti!» O bien cuando maldice y blasfema, como en *Before dawn*: «Del pudor quisiera decir: ¿qué es?; de la virtud: nada tenemos que ver con ella; del pecado: queremos entregarnos á él, y ya no es el pecado».

Un poema hay que merece un análisis más extenso, porque contiene incontestablemente en germen el futuro «simbolismo» y constituye un ejemplo instructivo de esta forma del misticismo. Dicho poema lleva el título de «*La*

Hija del Rey. Es una especie de balada que cuenta, en catorce estrofas de cuatro versos, la historia fantástica de diez hijas de rey una de las cuales, preferida á las otras nueve, está magníficamente vestida, come manjares deliciosos, duerme en blando lecho y es cortejada por un hermoso príncipe, mientras que sus hermanas permanecen abandonadas; en vez, no obstante, de encontrar la felicidad al lado del príncipe, llega á ser profundamente desgraciada, hasta el punto que desea la muerte. El primero y el tercer verso de cada estrofa narran la historia; el segundo verso habla de un arroyuelo de un molino fabuloso que se presenta en la balada sin saber cómo, y que refleja de continuo simbólicamente, por una influencia misteriosa, la marcha de la acción mediante todo género de modificaciones que se realizan en él; y el cuarto verso encierra una invocación en forma de letanía que se refiere también paralelamente á las diferentes fases de la historia. «Eramos diez jóvenes doncellas en el trigo verde», así comienza la poesía; «pequeñas hojas rojas en el agua del molino; jóvenes más hermosas no nacieron jamás; manzanas de oro para la hija del rey! Eramos diez jóvenes doncellas al lado del surtidor de una fuente; pajaritos blancos en el agua del molino; jóvenes más encantadoras nunca fueron pretendidas en matrimonio; anillos de metal rojo para la hija del rey.» En las estrofas siguientes se describen las excelentes cualidades de cada una de las diez princesas, y los versos intermediarios simbólicos dicen: «Granos de trigo en el agua del molino;—Pan blanco y pan moreno para la hija del rey. Bellas plantas verdes en el agua del molino;—Vino blanco y vino tinto para la hija del rey. Bellas cañas endebles en el agua del molino;—Pastel de miel para la hija del rey. Flores caídas en el agua del molino;—Guantes dorados para la hija del rey. Frutos caídos en el agua del molino;—Mangas doradas para la hija del rey.» En esto llega el joven príncipe; escoge á la princesa y desdeña á las otras nueve; los ver-

sos simbólicos pintan el contraste entre el destino brillante de la escogida y el triste destino de las desdeñadas: «Un viento ligero en el agua del molino;—Una corona de púrpura para la hija del rey. Una lluvia ligera en el agua del molino;—Un lecho de paja amarilla para las demás. Un lecho de oro para la hija del rey. La lluvia cae en el agua del molino;—Un peine de conchas amarillas para las demás. Un peine de oro para la hija del rey... Viento y granizo en el agua del molino;—Un cinturón de yerba para todas las demás. Un rico cinturón para la hija del rey. La nieve cae en el agua del molino;—Nueve besos para todas las demás. Cien veces más para la hija del rey.» La hija del rey parece pues ser muy feliz y digna de envidia con relación á sus nueve hermanas, pero sólo en apariencia, puesto que de repente el poema cambia de tono: «Barcas rotas en el agua del molino;—Presentes dorados para todas las demás. Dolor de corazón para la hija del rey. Cavad una fosa para mi hermoso cuerpo. Lluvia que gotea en el agua del molino,—Y acostad á mi hermano á mi lado. Pena de infierno para la hija del rey.» La causa de este cambio de destino, la deja el poeta de intento en la obscuridad; quizás quiere darnos á entender que el hijo del rey no es un pretendiente legítimo, sino el hermano de la hija del rey, y que la princesa escogida muere de vergüenza por estas relaciones incestuosas. Respondería esto á la niñería diabólica de Swinburne; no quiero sin embargo pararme á considerar este aspecto del poema, sino su simbolismo.

Es una cosa perfectamente fundada bajo el punto de vista psicológico, establecer una relación subjetiva entre nuestros diversos estados de alma y los fenómenos, ver en el mundo exterior un reflejo de nuestras disposiciones de espíritu. Si el mundo exterior tiene un colorido emocional claramente marcado, suscita en nosotros la disposición de espíritu que le corresponde; y si, por lo contrario, estamos bajo el imperio de una disposición de espíritu claramente

marcada, notamos en el mundo exterior, de conformidad con el mecanismo de la atención, solamente los fenómenos que guardan correspondencia con nuestra disposición de espíritu, la sostienen y la refuerzan, y no advertimos ni siquiera percibimos los fenómenos contradictorios. Una sombría garganta de montaña encima de la cual está suspendido un cielo cargado de nubes, nos pone tristes; se trata aquí de una de las formas de influencia que el mundo exterior ejerce sobre nuestra disposición de espíritu. Pero si por una razón cualquiera estamos ya tristes, por todas partes encontramos en nuestro horizonte imágenes que entristecen: en la calle de una gran ciudad, chiquillos andrajosos muriéndose de hambre, caballos de coches de alquiler flacuchos y horriblemente despellejados, una mendiga ciega; en los bosques, un ramaje marchito y podrido, hongos venenosos, caracoles viscosos, etc. Si estamos alegres, vemos en absoluto los mismos cuadros, pero no nos fijamos en ellos; por el contrario, nos fijamos al lado de ellos: en la calle, en un acompañamiento de boda, en una fresca muchacha que lleva al brazo un cesto de cerezas, en carteles alegremente abigarrados, en un tipo gordiflón con el sombrero encasquetado hasta el pescuezo; en los bosques, en pájaros que vuelan veloces, en mariposas que revolotean, en pequeñas anémonas blancas, etc. Esta es la otra forma de dicha influencia. Los poetas emplean con perfecto derecho una y otra forma. Cuando Enrique Heine canta:

La piedra rúnica avanza hacia el mar;
allí permanezco con mis sueños.
El viento silba, las gaviotas lanzan su chillido,
las olas van y vienen y lanzan espuma.

He amado á muchas bellas jóvenes
y á muchos buenos compañeros.—
—¿Adónde han ido?—El viento silba,
las olas lanzan espuma y van y vienen,—

cuando el poeta canta de este modo, lleva consigo una disposición de espíritu pensativamente melancólica; deplora lo fugitivo de la vida humana, la inconstancia de los sentimientos, la desaparición de los seres amados que cruzan como sombras ante nuestro espíritu. En este estado de alma mira el mar en cuya orilla está sentado, y no distingue más que los fenómenos que concuerdan con sus emociones y les dan cuerpo: el soplo del viento que huye, la aparición repentina y la desaparición de las gaviotas, las olas que se precipitan contra la costa escarpada sin dejar huella de su paso. Estos rasgos del cuadro del mar se convierten en símbolos de lo que pasa en el alma del poeta, y este simbolismo es sano y está fundado en las leyes de nuestro pensamiento.

De una especie muy diferente es el simbolismo de Swinburne; no hace expresar por el mundo exterior una disposición de espíritu, sino que le hace contar una narración; cambia dicho mundo de aspecto según el carácter del hecho que se desarrolla en él; acompaña como una orquesta todos los hechos que suceden en un sitio determinado. Ya no es aquí la naturaleza la blanca muralla en la cual se proyectan, como en un juego de sombras chinescas, las imágenes abigarradas de nuestra alma, sino un ser vivo y pensante que sigue una culpable novela de amor con el mismo interés sostenido que el mismo poeta, y que, al igual del poeta, expresa con ayuda de sus propios medios, su contento, su alegría, su tristeza con motivo de los diferentes capítulos de la narración. Esa es una idea puramente delirante; corresponde en arte y en poesía á la alucinación en la locura; es una forma de misticismo que encontramos en todos los degenerados.

Del mismo modo que en Swinburne, el agua del molino arrastra «pequeñas hojas rojas» y aun, lo cual es un poco más raro, «pajaritos blancos» cuando todo marcha bien, y que por lo contrario es azotada por la nieve y el granizo y balancea «barcas rotas» cuando las cosas to-

man un mal giro; así en el *Assommoir* de Zola, corre por el arroyuelo de una tintorería agua rosada ó amarilla de oro los días de alegría, y agua negra ó gris cuando los destinos de Gervasia y de Lantier se vuelven trágicamente sombríos; y en *Los Aparecidos* de Ibsen, llueve á torrentes cuando Mme. Alving y su hijo son presas de su profundo pesar, y el sol aparece radiante cuando la catástrofe se produce. Ibsen va de este modo más lejos que los demás en este simbolísimo alucinatorio, puesto que, en él, la naturaleza actora no tiene solamente su parte de interés, sino aun de burla maliciosa; no acompaña sólo expresivamente á los fenómenos, sino que hasta se mofa de ellos.

Mucho más sano intelectualmente que Rossetti y Swinburne es William Morris, cuya oscilación fuera del equilibrio no se revela por el misticismo, sino por la falta de originalidad y el instinto exagerado de imitación. Su afectación consiste en jugar á la Edad Media; se llama á sí mismo un discípulo de Chaucer¹; copia también inocentemente estrofas enteras del Dante, por ejemplo el episodio tan conocido de Francesca di Rimini del canto v del *Inferno*, cuando canta en *Guenevere*: «A estos hermosos jardines vino Lancelot paseándose. Es verdad. El beso que juntó nuestros labios, en aquel encuentro en aquel día de primavera, me atrevo apenas á hablar de la felicidad de aquel recuerdo». Morris se persuade que es un trovador del siglo XIII ó XIV; se toma el trabajo de considerar las cosas y de expresarlas en la lengua que habría empleado si hubiera sido realmente un contemporáneo de Chaucer. Aparte esta ventriloquia poética por la cual trata de modificar el sonido de su voz de manera que parezca resonar desde lejos en nuestros oídos, no se observan en él muchas señales de degeneración. Sin embargo, cae

¹ William Morris, *Poems*, (edición Tauchnitz), pág. 169.
 And if it hap that.
 My master Geoffroy Chaucer thou do meet,
 Then. speack the words:
 O Master, o thou great of heart and tonge, etc.

á veces en una ecolalia pronunciada, por ejemplo en esta estrofa de la *Earthly Paradise*:

*Of Margaret sitting glorious there
 In glory of gold and glory of hair
 And glory of glorious face most fair,*

en la cual, *glory* y *glorious* están repetidos cinco veces en tres versos. Su emotividad ha hecho de él, en los últimos tiempos, el adepto de un socialismo nebuloso principalmente compuesto de piedad y de amor al prójimo, y que produce una impresión bastante extraña, cuando se ve que se expresa en el lenguaje de las viejas baladas.

Los preraphaelitas han ejercido una gran influencia sobre la generación de los poetas ingleses que han surgido desde hace veinte años. Todos los histéricos y los degenerados han cantado, siguiendo á Rossetti, á la «damozel» y á la Santa Virgen; siguiendo á Swinburne, han exaltado los deseos contra naturaleza, el crimen, el inferno y el diablo; en pos de Morris, han chapurreado la lengua arcaica adoptando el tono de los bardos escandinavos y á la manera de los «*Cuentos de Canterbury*»; y si toda la poesía inglesa no es hoy sin mitigación preraphaelita, lo debe únicamente al azar feliz de haber poseído simultáneamente con los preraphaelitas, un poeta tan sano como Tennyson. Los honores oficiales que le fueron concedidos como «poeta laureado», los éxitos sin ejemplo que obtuvo entre los lectores, le designaron á la imitación por lo menos de una porción de ambiciosillos y plagiarios; y así es cómo al lado del coro de los místicos que llevan lirios en la mano, hemos podido oír también á otros cantores callejeros repitiendo de preferencia los versos del poeta de los *Idilios del Rey*.

En la fase ulterior de su desarrollo, el preraphaelismo vino á parar en Inglaterra, en el «estetismo», y en Francia, en el «simbolismo». Tendremos que ocuparnos más á fondo de estas dos tendencias.