ÍNDICE

ESTUDIO INTRODUCTORIO	13
1. Apuntes biográficos	13
2. Darío y Buenos Aires	23
3. La noción de «moral estética» y la creación de «un espacio de arte» en el Modernismo	32
4. <i>Los raros</i> : una cartografía personal para la religión del arte	36
5. <i>Prosas profanas</i> , el misterio de las rosas artificiales	49
6. Bibliografía citada	64
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	67
LOS RAROS	79
<i>Nota previa de los editores</i>	81
Prólogo	85
El arte en silencio	86
Edgar Allan Poe	96
Leconte de Lisle	115
Paul Verlaine	139
El conde Matías Augusto de Villiers de l'Isle Adam	151
León Bloy	169
Jean Richepin	188
Jean Moréas	202
Rachilde	223
George d'Esparbès	238
Augusto de Armas	248
Laurent Tailhade	254
Fra Domenico Cavalca	264
Eduardo Dubus	277

Teodoro Hannon	293
El conde de Lautréamont	302
Paul Adam	309
Max Nordau	316
Ibsen	331
José Martí	346
Eugenio de Castro	360
PROSAS PROFANAS Y OTROS POEMAS	389
<i>Nota previa de los editores</i>	391
Prosas profanas (1896)	393
<i>Palabras liminares</i>	395
<i>Era un aire suave...</i>	399
<i>Divagación</i>	403
<i>Sonatina</i>	409
<i>Blasón</i>	411
<i>Del campo</i>	413
<i>Alaba los ojos negros de Julia</i>	415
<i>Canción de Carnaval</i>	416
<i>Para una cubana</i>	419
<i>Para la misma</i>	420
<i>Bouquet</i>	421
<i>El faisán</i>	422
<i>Garçonnière</i>	424
<i>El país del sol</i>	426
<i>Margarita</i>	428
<i>Mía</i>	429
<i>Dice Mía</i>	430
<i>Heraldos</i>	431
<i>Ite, missa est</i>	432
<i>Coloquio de los centauros</i>	433
Varia	442
<i>El poeta pregunta por Stella</i>	442
<i>Pórtico</i>	443
<i>Elogio de la seguidilla</i>	449

<i>El cisne</i>	451
<i>La página blanca</i>	452
<i>Año nuevo</i>	454
<i>Sinfonía en gris mayor</i>	456
<i>La Dea</i>	458
<i>Epitalamio bárbaro</i>	459
Verlaine	460
<i>Responso</i>	460
<i>Canto de la sangre</i>	462
Recreaciones arqueológicas	464
I. <i>Friso</i>	464
II. <i>Palimpsesto</i>	467
El reino interior	471
ADICIONES DE 1901	475
<i>Cosas del Cid</i>	477
Dezires, layes y canciones	480
<i>Dezir</i>	480
<i>Otro dezir</i>	481
<i>Lay</i>	483
<i>Canción</i>	483
<i>Que el amor no admite cuerdas reflexiones</i>	484
<i>Loor</i>	485
<i>Copla esparça</i>	486
Las ánforas de Epicuro	488
<i>La espiga</i>	488
<i>La fuente</i>	488
<i>Palabras de la satiresa</i>	489
<i>La anciana</i>	489
<i>Ama tu ritmo...</i>	490
<i>A los poetas risueños</i>	491
<i>La hoja de oro</i>	491
<i>Marina</i>	492
<i>Syrinx</i>	493

<i>La gitanilla</i>	494
<i>A Maestre Gonzalo de Berceo</i>	494
<i>Alma mía</i>	495
<i>Yo persigo una forma...</i>	495
GLOSARIO	497

que se interpela directamente, con cordialidad, con cercanía, con la pericia y la complicidad de quien lleva ya muchos años trabajando como periodista.

De este modo, desde una buscada honestidad en la expresión, desde una consciente presencia del escritor que se pone al frente de sus propias opiniones, Darío abre las puertas a este mapa personal, que no catecismo, sobre la religión del arte; y no es un catecismo porque no hay adoctrinamiento ni respuestas cerradas: hay senderos que se insinúan, hitos, luces, señales, en una red que no deja de ser una invitación a entrar en el laberinto, para que cada uno de los lectores busque, si acaso, su propio tesoro escondido.

5. *Prosas profanas*, el misterio de las rosas artificiales

Ya en 1888, el mismo año de la publicación de *Azul...*, Rubén Darío nos da una de las descripciones más completas y significativas de su proyecto poético en el artículo titulado «Catulo Méndez. Parnasianos y decadentes», aparecido en la *Libertad Electoral* de Santiago de Chile. En este artículo, que Iris Zavala recuperó para el gran público, podemos apreciar los principios poéticos identificados por Darío con el Modernismo y que, sin lugar a dudas, van a presidir la elaboración posterior de su libro más emblemático: *Prosas profanas*. Esos principios se nuclean en torno a un concepto novísimo, el de «rosas artificiales»:

Crean algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe... Juntar la grandeza o los esplendores de una idea con el cerco burilado de una combinación de letras;

lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio³⁶.

El concepto de «rosas artificiales» resume, quizá mejor que ningún otro, la idea central de la poética dariana. Tenemos, por una parte, el símbolo tradicional de la belleza y, por otra, la condición determinante para el proceso modernizador de finales del siglo XIX: la artificialidad. Esta rosa, por tanto, es una típica «rosa finisecular», una rosa que puede ser artificial, un injerto, un producto de la manipulación humana, sin dejar de ser natural. Pero además, esta rosa es también «botón de pensamiento», es decir, como el mismo Darío señala, silencio de las águilas, idea que se une al cerco burilado de la combinación de letras a través de los recursos de la sinestesia.

Sin duda, Darío ensaya su artificio en el laboratorio juvenil de *Azul...*³⁷, pero es indudable que el lugar en el que las rosas artificiales se muestran en su mayor esplendor es en *Prosas profanas*, libro emblemático del Modernismo, libro que marcaría una época en la trayectoria del autor y en el destino de la poesía hispanoamericana finisecular. Principios que, en el artículo citado anteriormente, Darío metaforiza como «rosas artificiales».

¿Cuáles serán, entonces, los fundamentos teóricos en los que Darío basa su metáfora? ¿A través de qué procedimientos técnicos procede a su transformación en «artefactos» poéticos? ¿Qué efecto literario o histórico legitimará más tarde la pertinencia de estas construcciones?

Como ya hemos apuntado anteriormente, uno de los presupuestos fundamentales de esa base ideológica que

³⁶ Darío, 1989, pp. 31-32.

³⁷ Darío, 1992, pp. 11-55.

hemos definido como «moral estética» es la noción de armonía. La armonía se detecta y se construye en el arte a través del procedimiento sinestésico, basado en la concepción esotérica de las «correspondencias» que Baudelaire popularizara entre los escritores finiseculares.

De los procedimientos sinestésicos usados en la poesía de Darío destaca con personalidad propia el relativo a la correspondencia musical. En parte, porque sus fundamentos más remotos están también en la base de la concepción esotérica del mundo, en parte porque la herencia del Romanticismo, que consagró a la música como la más sublime de las artes, se radicaliza en el fin de siglo con las propuestas estéticas wagnerianas que defienden la síntesis de las artes en una única «melodía ideal». La vocación musical arrastrará a Darío y al resto de los modernistas a un «virtuosismo» métrico y rítmico, presidido por el principio de «fonocentrismo», tal y como demostró Noé Jitrik³⁸, y que aporta a este discurso poético uno de sus rasgos más característicos y personales, más logrado incluso que el de la mayoría de los estilos coetáneos que se elaboran en Europa:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

Por otra parte, *Prosas profanas* es ya desde su título una muestra inestimable de estas «rosas artificiales». El título que alude vagamente a la metáfora —de hecho existe un poema de la época en que se elabora el libro con dicho título³⁹— causó sensación al publicarse el

³⁸ Jitrik, 1978.

³⁹ El título reza exactamente «Rosas Profanas» y fue publicado en la revista *Buenos Aires*, n.º 61, el 7 de Junio de 1896. Vid. Darío, 1983 (edición de Zulueta), Apéndice I, pp. 180 y 181.

libro por su «antífrasis aparente», «contradictoria e inadmisible», «reveladora del deseo malsano de singularizarse», etc. Sin embargo, el título del libro es la primera alusión a la poética que lo alienta. Una poética que se propone la resacralización del ámbito estético, de ahí que las «prosas», «cantos, secuencias que en la misa, en algunas solemnidades, se dicen o se cantan después del aleluya o del tracto», se asocien con lo profano, es decir, con los objetos, tanto intelectuales como materiales, de arte. El mismo Darío lo explica en las «Palabras liminares» que incluye como prólogo:

Yo he dicho, en la misa rosa de mi juventud, mis antifonas, mis secuencias, mis profanas prosas. Tiempo y menos fatigas de alma y corazón me han hecho falta, para, como un buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario. (A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa.) Tocad, campanas de oro, campanas de plata; tocad todos los días llamándome a la fiesta en que brillan los ojos de fuego, y las rosas de las bocas sangran delicias únicas. Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne. Varona inmortal, flor de mi costilla.

Hombre soy⁴⁰.

En Remy de Gourmont y su *Latin mystique*, tal y como han señalado A. Marasso y otros⁴¹, debió ver Darío legitimada la posibilidad de atribuir cualidades sacras a elementos profanos, aunque la necesidad de traslación va más allá de una simple imitación. Porque el párrafo nos induce a creer en una relación más profunda. La identificación de la labor poética con la consagración religiosa, así como el paralelismo entre el espacio del arte y el religioso, son evidentes. Darío hace tiempo que

⁴⁰ Ver en nuestra edición p. 400.

⁴¹ Marasso, 1973 y Marini, 1989.

«dice» sus prosas profanas, pero todavía no ha podido escribir sus palabras eternas («...hacer mis mayúsculas...»). Sigue refugiado en un espacio de arte, desde donde observa la vida que pasa («el bien y el mal») a través de la belleza arrebatadora: las vidrieras que aluden a un espacio mayor religioso, las catedrales. El oro y la plata de las campanas, elementos indudablemente religiosos, simbolizan en la tradición hermética los atributos del poder supremo, poder que aquí puede asociarse con la divinidad, divinidad que es religiosa pero que también señala el ámbito de lo artístico. Las campanas llaman a «la fiesta en que brillan los ojos de fuego, y las rosas de las bocas sangran delicias únicas». Este inquietante concepto de los ojos misteriosos que brillan en la oscuridad como fuego no se reduce a una imagen erótica, o para decirlo más exactamente: superficialmente erótica. Este concepto, que volverá a aparecer con inusitada fuerza en uno de los poemas cardinales del libro, «El Coloquio de los Centauros», forma parte de la tradición esotérica que, como ya sabemos tras los trabajos de Gullón, Jade y Marini, fue algo muy familiar para Darío y para la configuración de su poética. En la tradición esotérica, este concepto, nos dice Marini, «está ligado al de la difusión del alma universal, al de la presencia de la Idea en todo lo creado, y al de la involución de las almas de retorno a sus orígenes». Y añade Marini: «los principios esotéricos de la Antigüedad supeditan todo conocimiento al reconocimiento de éste, fundamental, aquí evocado»⁴².

Este concepto, que alerta sobre la presencia de la Idea Suprema en todo lo creado, es asociado por Darío con una imagen claramente erótica, «las rosas de las bocas que sangran delicias únicas» que completa esta

⁴² Marini, 1989, p. 86.

descripción de la realidad como una máscara de la Verdad. En todas las cosas habita la Idea, pero sólo los ojos de fuego nos permiten vislumbrarla en algunas ocasiones. Del mismo modo, el erotismo es el camino sagrado que puede conducirnos hasta la aprehensión de la Totalidad, al instante en que se funden la Idea y la Materia, el cuerpo y el alma, el arte y la vida, el instante en que todas las analogías son posibles. Por eso, el perfume del pecho de la mujer es el perfume eterno del poeta. «Varona inmortal», dice Darío. Y el empleo de este término no es gratuito ni retórico. Al señalar así a la mujer —«flor de mi costilla»—, Darío intenta acercarla, a través de la manipulación lingüística, a la condición masculina, al hermafrodita originario. Es muy significativo el hecho de que la constatación de su realidad, de su condición —«Hombre soy»—, esté separada del párrafo principal por un punto y aparte. En definitiva, todos los planteamientos que Darío desarrolla simbólicamente, se reducen a la esfera de los «anhelos», anhelos que el poeta va a intentar convertir en procesos de iniciación a través de sus poemas, de su capacidad creadora, aunque con la conciencia alerta sobre las limitaciones que le impone su condición humana.

El «monje artífice» —imagen muy querida para Darío de la que gustó disfrazarse en numerosas ocasiones— toca su música con un órgano —instrumento religioso, propio de las catedrales— que en realidad es un «clavicordio pompadour», esto es, no solamente profano, sino cargado incluso de connotaciones frívolas, galantes, pero propias de una época pasada en la que el arte y el artista, a juicio del poeta, disfrutaban de un reconocimiento social. La traslación de los elementos «sacros» al ámbito de lo profano es evidente, pero además, como hemos visto, responde no a un simple capricho de diletante, sino a una concepción del arte y la poesía

mucho más profunda, arraigada precisamente en la manera de vivir la literatura como un «discurso sacralizado» y desde un modo de juzgar la realidad fundamentalmente estético.

A continuación, el libro se abre con el poema titulado «Era un aire suave». El poema, elaborado como una sucesión de cuartetos en dodecasílabos con rima ABAB —el cuarteto es la estrofa más utilizada por Darío—, supone una de las muestras en donde mejor se recogen los principios organizativos de la estética dariana y los medios técnicos en ella utilizados:

Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncellos.

El poema, en lo concerniente a su temática, se configura como la descripción de una «fiesta galante» en la que destaca la personalidad frívola y delicadamente perversa de la marquesa Eulalia. La vocación femenina del estilo dariano —y en general de la escritura modernista— se explicita desde el inicio del libro. En este poema, el sujeto poético es simplemente un observador que nos relata una escena elaborada mediante el encadenamiento de distintos «cuadros» que describe como un «enunciador impersonal», distanciado, que no confiesa sus emociones, ni cae en el patetismo, como un testigo neutro. La escena —como tantas otras en este libro— se centra en la representación de una mujer:

La marquesa Eulalia risas y desvíos
daba a un tiempo mismo para dos rivales,
el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los madrigales.

La figura femenina, en este caso, se identifica con el ideal del arte y la belleza. Es una imagen de mujer

distanciada de la experiencia histórica del lector contemporáneo al poema, una mujer exótica, que simboliza los valores del arte que el poeta intenta desplegar: un arte culturalista, delicado, musical, suavemente sensual, pictórico. Es decir, un arquetipo codificado por la tradición como tantos otros que pueblan la estética modernista, pero que, gracias a su carácter simbólico central, lejos de cosificarse acaba convirtiéndose en el sujeto de la enunciación del poema, en torno al cual se organizaban todos sus elementos constitutivos. Veamos cómo se produce este desplazamiento.

El arrastre culturalista del poema es evidente. Dejando a un lado las numerosas alusiones mitológicas, tamizadas por el filtro de la recreación francesa dieciochesca, las *Fiestas Galantes* de Verlaine glosadas por Charles Morice en *La littérature de toute à l'heure*, Gautier, los Goncourt, Mendès, Dubus, Hugo, Villiers de Lisle-Adam, etc, están muy presentes en el poema. La sinestesia pictórica se manifiesta en las imágenes tomadas de los cuadros de Watteau y Boucher fundamentalmente. Por ejemplo, la estrofa:

¿Fue cuando la bella su falda cogía...

es una descripción detallada del cuadro de Watteau «Baile bajo una columnata». Y el mismo procedimiento maneja en la estrofa siguiente («¿O cuando pastoras de distintos valles...») solo que utilizando como modelo, en este caso, el cuadro de Boucher, «Pastoral».

En cuanto a la sinestesia musical, el trabajo de Noé Jitrik, *Las contradicciones del Modernismo*, demuestra la existencia en este poema de una estructura profunda, fónica, que se esfuerza constantemente en la «tematización de un sonido». Ese sonido, dado el número de frecuencias consonánticas y su agrupamiento con las vocales más frecuentes, resulta ser «la risa». Si tenemos

en cuenta que el *leitmotiv* del poema se configura en torno al verso «ríe, ríe, ríe, la divina Eulalia» y a sus variantes «la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe» o «pero sé que Eulalia ríe todavía», podremos advertir cómo debajo del alarde virtuosista de Darío late una idea, una idea que se corresponde no sólo con su representación gráfica, sino, lo que es más importante, con una percepción estrictamente sensorial, ya que, como señala muy acertadamente Jitrik, la risa es un «presonido». El propio Darío lo adelantaba en el prólogo al afirmar: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces»⁴³.

Ese «presonido» acabará evolucionando hasta sonido en los poemas siguientes, tal y como demuestra igualmente Jitrik, en una gradación que se desarrolla desde el «son», la flauta y la lira, hasta la orquesta. Pero lo que nos interesa señalar aquí, en este primer poema del libro, es precisamente que se trate de un «presonido», un presonido «eufónico» que brota de la voz de la marquesa Eulalia. ¿Cuál es entonces la idea que alimenta la música de este poema? Sin duda, la misma que alienta la construcción del poema en su totalidad. Se trata de una «introducción melódica», una presentación al lector de los principios musicales que van a regir la construcción del libro⁴⁴. Aunque no sólo musicales, el poema es también la «introducción temática» a los textos que seguirán, la presentación de ese mundo culturalista y aristocrático por el que transitarán los restantes poemas, la exposición del símbolo femenino, dual y contradictorio, que el poeta utilizará como emblema de su estética, la afirmación del carácter «ahistórico», es decir, eterno,

⁴³ Ver en nuestra edición p. 401.

⁴⁴ Jitrik, 1978, pp. 41-76.

del arte y la poesía que Darío se propone desplegar ante los sentidos del lector:

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía...

En definitiva, este poema que abre *Prosas profanas*, a pesar de su aparente superficialidad, frivolidad o falta de profundidad temática, es una suerte de prólogo poético, una especial e implícita «arte poética» que intenta poner en antecedentes al verdadero lector que Darío anhela, «aquél que sí sabe» y puede entender lo que el poeta quiere «decirle». Es, de este modo, la primera muestra de cómo se desvela el misterio de las rosas artificiales.

El libro, en su primera edición de 1896, constaba de treinta y tres poemas, número que por su sentido cabalístico y resonancias evangélicas nos resistimos a creer sea meramente casual. En la segunda edición de 1901, el número se alarga hasta cincuenta y cuatro poemas, cantidad que parece más casual, pero cuyas cifras suman nueve, número que en la tradición esotérica simboliza al alma en su realización y renacimiento, tema presente en muchos de los poemas que se añaden en esta segunda edición, sobre todo en los incluidos en la última sección, la titulada «Las ánforas de Epicuro». El tema del «alma» aparece también en los poemas de la primera edición, en concreto en un poema que casi siempre se ha leído como un ejemplo del delirio virtuosista, superficial y frívolo de la estética dariana, «Sonatina». El poema, tercero de la sección primera titulada como el libro todo, mereció el siguiente juicio de Navarro Tomás, tras un extraordinario análisis formal: «Fuera de la deliberada elección de metros y estrofa, el estrecho entrelazamiento de tal conjunto de factores, en refinada elaboración intuitiva, demuestra la excepcional aptitud de Darío para imprimir en el verso hasta los más

delicados reflejos de su sensibilidad musical»⁴⁵. Aunque no se trata solo de sensibilidad musical. El despliegue melódico, también en este poema, está al servicio del desarrollo de una «melodía ideal» que late en cada uno de los hallazgos métricos y rítmicos. En la tradición pitagórica, como señala Edouard Schure en su libro *Los grandes iniciados*⁴⁶, libro muy frecuentado por Darío, la mujer es el símbolo del alma, la divina Psiquis, y en este caso del alma superior, del alma bella, por ser princesa. El alma espera la llegada del principio divino masculino —Cupido, «el feliz caballero que la adora sin verla, vencedor de la Muerte», es decir, del sueño estéril— para comenzar su iniciación en los misterios de la Naturaleza. El alma puede ascender a través de su fusión con el espíritu divino en las distintas escalas de la vida; un alma superior está destinada a una misión creadora. El alma bella, superior, la princesa, está triste porque aún no ha llegado hasta ella el principio masculino divino, la Idea (recordemos los tres versos que cierran el poema «La Dea»: «...toda visión humana, a su luz es divina/ y ésta es la virtud sacra de la divina Idea/ cuya alma es una sombra que todo lo ilumina.»), que haga posible su renacimiento y su autorrealización como fuerza creadora, es decir, como poesía. Como podemos ver, un poema aparentemente superficial, infantil, planteado como un juego de virtuosismo, esconde en su estructura interna todo un tratado sobre los misterios de la existencia humana y el valor de la capacidad creadora.

Esa autorrealización se inicia, como hemos dicho, en los poemas de la última sección del libro que, en cierto modo, dialogan con los de la primera estableciendo una serie de correspondencias internas al propio texto.

⁴⁵ Tomás, 1973, p. 219.

⁴⁶ Schure, 1989.

Veamos como ejemplo el penúltimo poema de la colección, cuya situación es también muy significativa: el titulado «Alma mía»:

Alma mía, perdura en tu idea divina;
 todo está bajo el signo de un destino supremo;
 sigue en tu rumbo, sigue hasta el ocaso extremo
 por el camino que hacia la Esfinge te encamina.

En la tradición esóterica, la «Esfinge» figura entre las representaciones más conocidas del andrógino. Para Josephin Péladan, cuya obra también formó parte de la biblioteca personal de Darío, la Esfinge «esotéricamente representa el estado inicial del hombre, identificado con su estado final, preámbulo de su regreso a la Idea»⁴⁷. Psiquis y la Idea, el cuerpo y el alma, lo espiritual y lo material, viven dramáticamente separados por la lucha entre el Bien y el Mal que, entre otras cosas, provoca la división del andrógino primitivo en dos sexos diferentes. Por esta razón, la mujer puede tener también un carácter demoníaco, ella simboliza a menudo el Enigma del Bien y del Mal, de la Vida y la Muerte, tal y como lo vemos en el «Coloquio de los Centauros»:

¡El enigma es el rostro fatal de Dejanira!

o bien:

¡No olvidaré los ojos radiantes de Hipodamia!

y finalmente:

Yo sé de la hembra humana la original infamia.
 Venus anima artera sus máquinas fatales,
 tras sus ardientes ojos ríen traidores males,
 de su floral perfume se exhala sutil daño...

⁴⁷ Marini, 1989, p. 88.