



JULIO VALLE-CASTILLO

PROSAS PROFANAS Y OTROS POEMAS:
HETEROGENEIDAD, INTERTEXTO
Y OTROS RECURSOS

El año de 1896 fue un año clave para el desarrollo del modernismo en América y España, con la aparición de dos libros de Rubén Darío (1867-1916): uno de versos, *Prosas profanas y otros poemas*, y otro de espléndidos ensayos, que conforman la galería de *Los raros*, paradigmas de toda la estética y poética que entonces se estaba produciendo, con los malditos: Verlaine, Rimbaud, Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Marceline Desbordes-Valmore, simbolistas y parnasianos.

La primera edición, 500 ejemplares, fue impresa por Pablo E. Coni e hijos, Buenos Aires, Argentina, 204 páginas, bajo el patrocinio de Carlos Vega Belgrano, a quien el poeta dedica el libro y quien dirigía el diario *El Tiempo*. La segunda edición fue impresa en la imprenta de la viuda de Ch. Bouret, Paris, Rue Visconti, 23, en 1901. También fue financiada por Carlos Vega Belgrano, a quien Darío vuelve a dedicarle el libro, sumándole veintiún poemas para quedar el contenido idóneo y definitivo. El estudio introductorio aparece anónimo, pero fue escrito por José Enrique Rodó (1871-1917). Los tipógrafos olvidaron el nombre del autor uruguayo.

Según el maestro Pedro Luis Barcia:

El primer poema que Darío enrolara bajo el rótulo de *Prosas profanas* fue «Divagación», publicado en *La Nación*, Buenos Aires, el 7 de diciembre de 1894, es decir que dos años antes de su publicación el poemario tenía su título elegido.¹

Prosas profanas, como forma y título, resulta subvirtiendo el canto religioso de ciertas misas que se entonaba después del aleluya o del tracto.²

La música sacra padece una liberación de diversos modos y direcciones. *Prosas profanas*, prosas mundanas de la juventud del poeta, antífonas, prosas que celebran el amor, las rosas, los besos, las hostias amatorias, que rayan o que se aproximan a las inmediaciones de la herejía, porque la hostia es el cuerpo de Cristo y lo amatorio no es precisamente la mística de santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz.

El melancólico Verlaine (1844-1896), modelo de Darío, proclamaba que la música era sobre todo:

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pese ou qui pose.*

(La música antes que nada
y para ello prefiere lo Impar,
más vago y más soluble que el aire
sin nada en él que pese o que pose).

Pero, como afirma la crítica y musicóloga alemana Erika Lorenz, la música en Darío es:

Separación y unión a la vez: separación de la realidad física, unión con una interna y espiritual realidad. Separación y unión significa también la música de las palabras, aunque de inverso modo:

aparta la palabra de lo espiritual del lenguaje y la une a lo físico del poema. Tanto la música de las ideas, como la música de las palabras, aunque esta con opuesto sentido, se alejan de la «relación con el mundo objetivo expresado». La música de las ideas se retira del objeto expresado «intencionalmente» con el lenguaje para adherirse a lo espiritual absoluto. La música de las palabras lo hace a lo material relativo.³

Lírica que renueva con amplitud y contundencia la decadente poesía española del siglo XVII al XVIII; se corren los telones para quedar al desnudo los «escenarios del alma», como afirma el chileno Jaime Concha:⁴ el alma del poeta era la princesa de «Sonatina», a quien llegó a salvar, «el feliz caballero que te adora sin verte / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, a encenderte los labios con un beso de amor» (¿Será Cristo el vencedor de la muerte?). El ritmo, las rimas, las versificaciones, desde el mester de juglaría hasta el mester de clerecía, cambiaron. Desde el arte menor hasta el arte mayor y hasta el verso libre, el versículo y el poema en prosa se transformaron. Fiesta galante de Verlaine, un ambiente versallesco y la pintura de Watteau (1684-1721), quien es uno de los grandes genios del barroco francés y del primer rococó; una atmósfera dorada y ficticia donde los grandes señores de la nobleza se disfrazaban de pastoras y pastores, escenas de enamoramiento y diversiones con laúdes, violines, clavicémbalo, clavicordio, con un encanto idílico y bucólico; más cerca del teatro que de la pintura. Algunos de sus temas más conocidos se inspiraron en el mundo de la comedia italiana o el *ballet*.

Toda la primera parte de *Prosas profanas y otros poemas* es un concierto de música de cámara («Era un aire suave...», «Divagación», «Sonatina», «*Garçonnière*», «Margarita», «¿Recuerdas que querías ser una Margarita / Gautier? [...] Y en una tarde triste de los más dulces días, / la Muerte, la celosa, por ver si me querías, / ¡como a una margarita de amor te

deshojó!»); Inventario además de la sensualidad y banalidad, de la sexualidad de la marquesa Eulalia —risas y desvíos—.

Asimismo, intercala música helénica desde las Grecias, las Romas, las Francias, las Españas hasta la China y el Japón; música popular de carnaval bonaerense, afrocaribeño como «Alaba los ojos negros de Julia», «Para una cubana», «Para la misma», «Mía», «Dice mía». Mijaíl Bajtín, teórico de la carnavalización, no habría desdeñado este poema que sigue, como un precursor de ella, así como la subversión de la música religiosa y la liturgia.

Musa, la máscara apresta,
ensaya un aire jovial
y goza y ríe en la fiesta
del carnaval.

Ríe en la danza que gira,
muestra la pierna rosada,
y suene, como una lira,
tu carcajada.

Para volar más ligera
ponte dos hojas de rosa,
como hace tu compañera
la mariposa.

Y que en tu boca risueña,
que se une al alegre coro,
deje la abeja porteña
su miel de oro.

Únete a la mascarada,
y mientras muequea un *clown*
con la faz pintarrajeada
como Frank Brown;

mientras Arlequín revela
que al prisma sus tintes roba
y aparece Pulchinela
con su joroba,

di a Colombiana la bella
lo que de ella pienso yo,
y descorcha una botella
para Pierrot.

Que él te cuente cómo rima
sus amores con la luna
y te haga un poema en una
pantomima.

[...]

Sus gritos y sus canciones,
sus comparsas y sus trajes,
sus perlas, tintes y encajes
y pompones.

Y lleve la rauda brisa,
sonora, argentina, fresca,
la victoria de tu risa
funambulesca.

Amor antiguo quiere el poeta, que no sepa de naciones occidentales, tal una princesa con las pupilas llenas de visiones que aún ignorase en la sagrada Kioto en un labrado camarín de plata ornado al pan de crisantemo y loto y civilización de Yamagata. Amor totalizador, en fin, que todo diga y cante, amor que encante y deje sorprendida a la serpiente de ojos de diamante que está enroscada al árbol de la vida. «Ámame así, fatal, cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas; misteriosa y erudita: / ámame mar

y nube, espuma y ola». No obstante, bajo esta música y fiesta subyace un sentimiento «triste de fiestas», de dolor elegíaco, duelo, acaso por el reciente fallecimiento, en 1893, de Rafaela Contreras, su primera esposa; algo que no se ha querido destacar bajo el fasto del poemario.

Esto da pie a que *Prosas profanas y otros poemas* sea una fiesta de amor, de sentimientos del cuerpo y de «erotismo sin amada», como afirma Pedro Salinas⁵ (algo que me resisto a creer cuando a pesar de su timidez Darío amó intensamente a tres mujeres: Rosario Murillo Rivas (1871-1953), Rafaela Contreras Cañas (1869-1893) y Francisca Sánchez del Pozo (1879-1963); además de su romance con Delmira Agustini (1886-1914)] y otras que ignoramos). Después de su adoración por «una sonámbula con alma de Eloísa, / virgen como la nieve y honda como la mar...».

Después de «*Ite missa est*», pasa a un poema mítico que él solo podría ser una sección; he aquí que irrumpe un tropel de centauros en una isla ideal: el «Coloquio de los Centauros» que acaso deviene de los poemas escénicos de Mallarmé (1842-1898); poema polifónico porque las voces de los centauros a veces son reflexivas, conceptuales, filosóficas, exaltativas, himnicas.

Erwin Kempton Mapes, reconocido crítico especializado en la influencia francesa sobre Darío, afirma:⁶

Un grupo de centauros, algunos jóvenes y piafantes, otros más viejos, «con largas barbas como los padres-ríos, van en galope rítmico» a través de «la isla de oro». Se reúnen y dialogan. Hasta ahora, nada podría ser más parnasiano: figuras mitológicas descritas simplemente según una impresión visual; efecto escultórico, aunque los personajes estén en movimiento. Los nombres mismos de los individuos vienen en su mayoría de Leconte de Lisle.

Una preocupación más moderna ha venido a turbar a Darío, la serenidad clásica del conjunto. La conversación de sus centauros no lleva a las delicias de los bosques de la Hélade ni a los

encantos de las ninfas que pudieran raptar. Habla de la misteriosa naturaleza de las cosas; del alma que anida en cada átomo de materia; del Enigma, cuya manifestación física son sus criaturas, buenas o malas en apariencia, como la paloma y el cuervo; de lo que simbolizan los propios centauros, con su doble naturaleza. Consideraciones de esta índole introducen rasgos simbolistas en la atmósfera de un retablo parnasiano y recuerdan más a de L'Isle Adam y a Gérard de Nerval, que a los autores de *Poèmes Antiques* y de los *Trophées*.

Un origen más simple, pero menos probable de este poema se encuentra en *Le centaure* y la *Bacchante* de Maurice de Guérin, en donde seres mitológicos hablan largamente sobre los misterios de la naturaleza.

Cabe advertir que entre tantos elementos temáticos, estilísticos, filosóficos y poéticos en *Prosas profanas y otros poemas* que configuran la heterogeneidad, variedad o diversidad y se reconocen dimensiones oníricas, más bien el mundo del sueño que desde niño atormentó y deleitó al poeta. El sueño o el onirismo no es el futuro surrealismo; se trata de una vigilia poética, de una ensoñación.

En cuanto a otros elementos, véase el poema en prosa, el verso libre y hasta algunas aproximaciones a un temprano caligrama.

Veamos someramente estos tres ejemplos:

«El país del sol», breve, intenso y con cierta gratuidad simbolista.

«Heraldos», hecho de nombres exaltativos de heroínas griegas y latinas, santas, médicas o figuras bíblicas, etc., que adquieren un valor simbólico; poema polimétrico, o sea, verso libre que desplaza la uniformidad y rima para preguntarse por alguien innominado, ¿cuándo llegará ella? Esa quizá sea la Muerte.

«Responso», el poema a Verlaine, dedicado al poeta Ángel Estrada, cuya pequeña cruz que lo corona y los sextetos

crean la sensación de una escala, de un monumento fúnebre. Es el poema para uno de los poetas más admirados por Darío, cubierto por instrumentos musicales, flores, sombras fantasmales de sátiros y una cruz iluminada elevándose sobre el horizonte que revela la dualidad de la existencia de Verlaine, el Verlaine ambiguo que arrastró su pierna por los infiernos de la bohemia francesa, barrios bajos, bares, plazas de París, y que a la vez se abrazó en sus postreros días a la cruz en la cama del hospital.

«VARIA»

Los nueve poemas que conforman «Varia», de distintos motivos, confirman la característica heterogénea del poemario, es decir, la reprochada falta de unidad, que debería entenderse como uno de los rasgos modernos y no como una carencia o deficiencia del autor y sus textos.

Después del delicado concierto de la primera parte, se produce en «Blasón» la inaugural aparición de su ave emblemática: el cisne.

El olímpico cisne de nieve
 con el ágata rosa del pico
 lustra el ala eucarística y breve
 que abre al sol como un casto abanico.

Esta diversidad se profundiza en varios poemas singulares de procedencia simbolista y parnasiana: «El poeta pregunta por Stella» está marcado al parecer por el simbolismo entre los simbolismos por Edgar Allan Poe (1809-1849); y «Sinfonía en gris mayor» en el color nublado. «El poeta pregunta por Stella» es una imprecación al lirio en un alarde del empleo del color blanco, solo usado una vez y desplegado con todas las connotaciones del lirio: su perfume, su símbolo de

redención del arcángel Gabriel, su aristocracia, para concluir reveladoramente que es una elegía a Rafaela Contre-ras Cañas, quien firmaba sus cuentos con el seudónimo de «Stella», o sea, «Estrella» en latín; hermana ideal de las bellas doncellas también muertas de Poe: Irene, Eulalia, Leonora, Ulalume, Helena, Annie, Anabelle Lee e Isabel.

Y viene «el desfile de ensueños y sombras. / Y fueron mujeres de rostros de estatua, / mujeres de rostros de estatuas de mármol, / ¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!». «El reino interior», asimismo, es como una especie de cuento o sueño o revelación: reino de tierras, castillos y torres de piedras; interior, individualidad, subjetividad, personalidad del poeta que es acaso del monarca. Texto alegórico en donde el alma del poeta, «Mi alma frágil», como en «Sonatina», se asoma a un mundo de selva suntuosa, de azul celeste, de caminos de tierra color de rosa, pintados por fray Domenico Cavalca (*circa* 1270-1342) y con un lejano, vago y tierno fondo musical divisa, por una parte, siete blancas doncellas como astros dibujados por el «divino Sandro» (1445-1510) con «graciosos gestos en esas líneas puras» y al lado izquierdo, siete mancebos luciferinos. El alma queda pensativa y llena de preguntas ante aquel espectáculo. Ella, dice el poeta, no me responde, habla en el sueño. Reino interior que configura a la humanidad, al hombre, en el que se abraza el bien y el mal, lo infernal y celestial, el fuego rojo y los velos blancos, las virtudes y los vicios, de tal manera que este poema representa o imagina la interioridad humana, alma y cuerpo, espíritu y materia, reino interior.

El otro poema es «Sinfonía en gris mayor», en donde se repite la proeza de citar solo en dos ocasiones el color gris, una vez en el paisaje y otra en la fisonomía, en la indumentaria del marinero, para dar la sensación simbolista de lo opaco, enfermo, del viento marino, del negro clarín, del gemido, del vago, lejano, brumoso país. Así como en «El poeta pregunta por Stella» resplandece de blancura, a «Sin-

fonía en gris mayor» lo envuelve la gama del gris. Aunque uno es blanco y el otro es nublado, estos poemas están marcados por la melancolía y la nostalgia.

Es interesante revelar que en «Sinfonía en gris mayor» se reflejan las aguas del puerto salvadoreño de Acajutla. «Trae inevitablemente la evocación del mágico Theo, del exquisito Gautier, y su *Symphonie en blanc majeur*. [...] Yo he visto esas aguas estancadas, las costas como candentes, los viejos lobos de mar que iban a cargar en goletas y bergantines maderas de tinte y que partían rumbo a Europa. Bebedores taciturnos o risueños cantaban en los crepúsculos, a la popa de sus barcos, acompañándose de sus acordeones cantos de Normandía o de Bretaña, mientras exhalaban los bosques y los esteros cercanos, rodeados de manglares, bocanadas cálidas y relentes palúdicos».

Otros dos poemas, «Del campo» y el recién citado «Sinfonía en gris mayor», ya son tema de motivos americanos con visos de paisajes y mitos. «Del campo», por ejemplo, es pradera de Buenos Aires, huerto de frescura, grito de la pampa, que atraviesa el fantasmal y último gaucho; y «Sinfonía en gris mayor», el paisaje centroamericano. En sus «Palabras liminares» Darío alerta:

(Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uatatlán, en el indio legendario, y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman).

Buenos Aires: Cosmópolis.

¡Y mañana!

Confirmando la heterogeneidad aparece por segunda vez otra clase de cisne, mítico y poético, en los tercetos de un soneto que bien valdría leerse como una *ars poetica* y prefigurando al propio Darío que se revelará en su obra posterior, clásico, moderno y modernista:

¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

Otro aspecto que hay que destacar es el poema «Pórtico», que es un prólogo en verso escrito para el libro *En tropel*, del poeta Salvador Rueda (1857-1933), uno de los pocos modernistas españoles, que data de 1882. El neohe-lenismo convierte a Rueda en:

Joven homérica, un día su tierra
viole que alzaba soberbio estandarte,
buen capitán de la lírica guerra,
regio cruzado del reino del arte.

Acorde con «Pórtico», se localiza el «Elogio de la seguidilla»: el metro, la estrofa, la magia, la expresión del alma, la alegría, las viejas penas, las cintas, la música, el andalucismo, la manzanilla y el sonoro pinto de España. Ambos poemas que aluden a Rueda son de sabor y temática española, lo cual viene a confirmar una vez más el cosmopolitismo, la variedad de *Prosas profanas y otros poemas*: la música, la elegía y la alegría, el cisne, «Sinfonía en gris mayor» y en blanco mayor.

«RECREACIONES ARQUEOLÓGICAS»

Es admirable cómo Darío desde su intuición poética, a través de su cultura, es capaz de vislumbrar recursos de la poesía más allá del modernismo y muy cercano a la vanguardia. El solo título «Recreaciones arqueológicas» supone repetir de

manera novedosa un texto verbal, musical o plástico de la antigüedad, de muchos siglos atrás. Darío vislumbró el intertexto como se entiende en la actualidad, que continúa con Barthes, Julia Kristeva y el grupo *Tel Quel* del estructuralismo francés, al establecer una teoría en torno a un recurso literario muy antiguo y a partir de una elaboración conceptual como productividad; de aquí el intertexto o intertextualidad.

En su obra poética son múltiples las versiones o recreaciones modernas como en: «Los motivos del lobo», «La gitani-lla», «los Dezires, layes y canciones», la «Letanía de nuestro señor don Quijote», que es la célebre novela reducida y puesta en verso, y «Cosas del Cid» (Cuenta Barbey, en versos que valen bien su prosa, / una hazaña del Cid...).

El intertexto no es más y es más que la utilización o reutilización de un texto preexistente. No necesariamente literario, es el diálogo con la literatura, la cultura, la tradición y el lector, para penetrar y participar de la deconstrucción y construcción de otro texto. Tal procedimiento pone en cuestión la originalidad tan valorada en el romanticismo y desde el modernismo se relativiza en la literatura moderna.

La crítica e investigadora Julia Kristeva afirma: «El significado poético remite significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio intertextual».

Kristeva divide en tres las conexiones entre el texto poético y los textos concretos.

- 1) Negación total en el texto poético con respecto al texto concreto.
- 2) Negación simétrica, o sea, que los dos fragmentos expresan el mismo sentido, aunque en el fragmento poético se agregue un nuevo sentido.

- 3) Negación parcial en la que, por supuesto, se niega en el texto poético parte del texto concreto.

Entre estas «Recreaciones arqueológicas» se encuentra:

- I. «Friso», que con evocaciones del parnasianismo y del neohelenismo, asistimos a un relieve donde Eunice tiende los brazos al divino Sminteo bajo la fresca viña de Corinto, hora del supremo encuentro del amor. Es, asimismo, una lírica procesión entonada con los cantos de Dionisio: una algazara, una tropa de niños saltantes; bacantes ebrias, concursos báquicos... Consta de cuatro bloques endecasílabos.
- II. «Palimpsesto» se retoma de un pergamino o tablilla cuya escritura primera, segunda o tercera supone tropeles de animales como toros, cigarras, vírgenes y verdes parras, abejas, mirtos, centauros, cisnes y leones descritos con sus movimientos. El vocablo «palimpsesto», como podemos darnos cuenta, viene del griego antiguo, siglo VII, que significa «grabado nuevamente» al manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe... No en vano Rubén Darío en su «Palimpsesto» escribe en cursiva estos versos:

Escrita en viejo dialecto eolio
hallé esta página dentro un infolio,
y entre los libros de un monasterio
del venerable san Agustín;
un fraile acaso puso el escolio
que allí se encuentra; dómine serio
de flacas manos y buen latín.
Hay sus lagunas.

El término «friso» significa descripción de una bacanalía en mármol, bronce o cualquier otra piedra, y «palimpsesto», pergamino borrado y reescrito.

Esto es lo que actualmente la crítica llama intertexto y Darío intuyó llamándolo «Recreaciones arqueológicas».

«DEZIRES, LAYES Y CANCIONES»

Muy acorde con la poética heterogénea de Darío, en tanto se volvió de su innovación a remozar la poesía medieval española, provenzal y francesa. Los «Dezires, layes y canciones» se originan de la relectura y recreación del «Cancionero» inédito del siglo xv de A. Pérez Gómez Nieva, Madrid, 1884.

Darío recoge el decir o los decires sentenciosos del pueblo, de la gente, que aunque poéticos no estaban destinados para cantarse. En cambio, las canciones sí eran para cantarse. Y los layes eran también canciones, pero provenzales, en francés, que relataban una leyenda o historia de amor, generalmente en verso de arte menor.

Nuestro poeta escribe los dezires a la manera de Johan Duenyas, Johan de Torres, Valtierra, Santafe. Veamos este ejemplo de Duenyas:

En la fruta misteriosa,
ámbar, rosa,
su deseo sacia el labio,
y en viva rosa se posa,
mariposa,
beso ardiente o beso sabio.
¡Bien haya el sátiro griego
que me enseñó el dulce juego!
En el reino de mi aurora,

no hay ayer, hoy ni mañana;
danzo las danzas de ahora
con la música pagana.

Otro decir exalta el traje azul de la mujer y lo compara con su cabellera rubia. Asimismo, el color de amaranto lo hace rimar con sus ojos; los rojos con el blanco de la piel; el negro del pelo con las perlas del collar... entre las Ffinidas, el loor, la copla *esparça* que en esta última celebra a la gata blanca con ojo de rubí y los dos cisnes de cuellos negros que asoman bajo la camisa, se encuentra un lay que es de un verdadero virtuosismo de la versificación menor, la rima, la alusión culta y bíblica y el encabalgamiento. Acaso la mejor pieza de este conjunto, por su virtuosismo y maestría, a la manera de Johan de Torres:

¿Qué pude yo hacer
para merecer
la ofrenda de ardor
de aquella mujer
a quien, como a Ester,
maceró el Amor?

Intenso licor,
perfume y color
me hiciera sentir
su boca de flor;
dile el alma por
tan dulce elixir.

Así se reitera el motivo doliente o frustrado del amor, que a veces también es locura en *Prosas profanas...*, descubriendo para la poesía moderna, antes que el norteamericano Ezra Pound (1885-1972), la poesía provenzal. Continúa, pues, la celebración de un libro de formas heterogéneas.

«LAS ÁNFORAS DE EPICURO»

Aunque *Prosas profanas y otros poemas* ofrece muchos poemas espléndidos e inaugurales, el conjunto las «Las ánforas de Epicuro» quizá es lo mejor del poemario, es la sección de mayor calidad. Las ánforas, cántaros de cuello alto con dos asas, usadas desde los griegos y romanos; asimismo, significan medida, doctrina, opinión o filosofía, forma epicúrea y depositaria de filosofía, de aquí que tenga también de simbolismo y parnasianismo, forma y pensamiento. Está constituida por doce sonetos y una «Marina» polimétrica. Es posible que la «Marina» se haya inspirado en los poemas del poeta italiano del siglo XVII Marino, marinistas, conceptuosos, y las imágenes que casi conforman una enumeración caótica, atemperando y flexibilizando el peso verbal para embellecer la expresión; e igualmente en *Embarquement pour Cythère*, obra de Watteau (1684-1721). Es la despedida del poeta de los países que le fueron esquivos, de los peñascos enemigos, de las costas donde se secaron las viñas y cayeron los términos en los bosques de olivo. Entre olas que parecieran saludos de voces de mujeres, parte el poeta como Verlaine zarpó un día para Chipre en su barca con la popa inflada; el poeta escucha en la costa que deja aullidos de sus ilusiones que fueron frustradas por la sociedad: «Soplad, soplad más fuerte; / soplad hacia las costas de la isla de la Vida. / Y en la playa quedaba desolada y perdida / una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte».

Los sonetos en su mayoría son alejandrinos españoles y franceses. La primera de las ánforas se titula «La espiga» de oro, de la misa, soneto alejandrino cuyo dos primeros cuartetos son serventesios (A-B-A-B) y podría parecer una estampa, de todos los elementos de la liturgia: flor de la harina, tela azul del firmamento, misterio inmortal, luz, tierra divina, alma de las cosas, que da su sacramento, paz, faz de Dios, mis-

tico incienso, basto altar donde el madero o la cruz reverdecida y cubierta de flores y amor será sacrificado el cordero.

El segundo soneto, «La fuente», es la apología de la individualidad, del yo, algo que buscaron todos los modernistas, la voz propia e inconfundible, particular, pronunciada y articulada por la fuente interior. Mana de la gruta viviente. La fuente que está en el poeta, en sí mismo, asediada por las fieras de los siete pecados capitales, pero que el creador bebe pura e individual. Algunos críticos han vislumbrado la teoría que después desarrollaría el chileno Vicente Huidobro con su creacionismo. La fuente se precipita y emana del interior del poeta.

El tercer soneto, «Palabras de la Satiresa», tiene su clave epicúrea en los tercetos:

«Tú que fuiste —me dijo— un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta

en unir carne y alma a tu esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira».

El soneto «Ama tu ritmo...» como «La anciana» que se convierte en hada y los pétalos de las rosas secas se convierten en mariposas, manifiesta el movimiento de los espejos, de las aguas, de la vida. Asimismo, en «Ama tu ritmo...» el alma es una fuente de canciones: «La celeste unidad que presupones / hará brotar en ti mundos diversos, / y al resonar tus números dispersos / pitagoriza en tus constelaciones». «A los poetas risueños»: Anacreonte, Ovidio, Quevedo (1580-1645) y Banville, les rinde un homenaje a su armonía y alegría a sus versos risueños, perfumados de vino, que se oponen a la «máscara de la fatal Medusa», ante la cual huye «mi alondra de canto cristalino», lo cual revela una vez más la diafanidad y claridad de la poesía de Darío.

Entre estas alusiones, transcripciones, parodias, reactivaciones, copias o calcas, citas, peripecias que dejan la narración y que cambian de género para quedar en imagen, prosa que se traslada al verso, épica que se hace lírica, hay que reparar en «La gitanilla», que tiene como intertexto las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Este soneto de Darío dice así:

Maravillosamente danzaba. Los diamantes
negros de sus pupilas vertían su destello;
era bello su rostro, era un rostro tan bello
como el de las gitanas de don Miguel Cervantes.

Ornábase con rojos claveles detonantes
la redondez obscura del casco del cabello,
y la cabeza firme sobre el bronce del cuello
tenía la pátina de las horas errantes.

Las guitarras decían en sus cuerdas sonoras
las vagas aventuras y las errantes horas,
volaban los fandangos, daba el clavel fragancia;

la gitana, embriagada de lujuria y cariño,
sintió cómo caía dentro de su corpiño
el bello luis de oro del artista de Francia.

EL PROPIO INTERTEXTO

En *Historia de mis libros* (1913), refiriéndose a *Prosas profanas y otros poemas*, Darío en verdad anota sin más, como al pasar, sin darle mayor relevancia, que este soneto «es una rimada anécdota»; algo que bien visto resulta interesante por madrugador en tanto que ya se le otorga valor a la anécdota o aparece su aprovechamiento consciente en la poesía moderna de

lengua española y que podría ser la condición necesaria para que exista el intertexto. Sin anécdota no puede establecerse relación con el mundo real e intelectual circundante y, por tanto, interacción creativa o poética. Pero, cabe preguntarse: ¿de qué anécdota se trata, como para dejar constancia rimada de ella?

Darío mismo responde en la crónica «La fiesta [del tercer centenario del nacimiento de Diego de Silva y] Velázquez», 15 de junio de 1899, que se recoge en *España contemporánea* (1901):

Cuando la pareja de baile cesó, llegaron los gitanos. Bailaron todas las hembras, pero las dos menores se llevaron la palma. Sobre todo la más chica, que bailaba, según el decir de Carolus-Duran, «como una princesita rusa». Bailaba, en efecto, maravillosamente. Era el son uno de esos fandangos en que se va deslizando el cuerpo con garbo natural y fiereza de ademán que nada igualan, en una sucesión de cortos saltos y repiques de pies, en tanto que la cara dice por la luz de los ojos salvajes, mil cosas extrañas, y las manos hacen misteriosas señas, como de amenaza, como de conjuro, como de llamamiento, como en una labor aérea y mágica. Todo en un torbellino de sensualidad cálida y vibrante que contagia y entusiasmo, hasta concluir en un punto final que deja el cuerpo en posición estatuaría y fija, mientras las cuerdas cortan su último clamor en un espasmo violento. Después fue otra danza en que la cingarita triunfó de nuevo. Ágil, viva, una paloma que fuera una ardilla, moviendo busto y caderas, entornando los párpados no sin dejar pasar la salvaje luz negra de sus ojos en que brillaba una primitiva chispa atávica, se dejaba mecer y sacudir por el ritmo de la música, y dibujaba, esculpía en el aire armonioso un poema ardiente y cantaridado al par que traía a la imaginación un reino de pasada y luminosa poesía. Entonces se daba uno cuenta del valor de sus trajes abigarrados, sus rojos, sus ocres, sus garfios de cabellos por las sienas, sus caras de bronce, sus pupilas de negros brillantes. Sonreían como si embrujasen; sus dedos sonaban como castañuelas.

Carolus-Duran puso dentro del corpiño de la gitanilla un luis de oro.

De aquí que el soneto esté dedicado al francés «A Carolus-Duran» (1838-1917), «el elegante pintor de los salones, el retratista de las princesas de la aristocracia y de las princesas plutocráticas de los Estados Unidos...», según da cuenta Darío en la crónica citada.

Si nos detuviéramos en este punto, el intertexto inmediato, preexistente, sería esta crónica propia de Darío, pero, como veremos, el texto paradigmático en la lengua española para Darío es el conjunto de las doce *Novelas ejemplares*. En efecto, la crónica y el soneto de Darío, guardando sus respectivas funciones y caracteres, se traslapan, se complementan entre sí, estableciendo además la correspondencia vivencial y literaria entre su vida, sus letras y su cultura. La crónica denota, explicita datos de aquella velada, describe la familia de gitanos y sobre todo la danza flamenca o andaluza y, el soneto, antes de consignar la supuesta anécdota (el luis de oro que Duran deja ir en el corpiño de la gitanilla), se remonta de una manera no explícita a evocar y recrear, a retomar y a sintetizar poéticamente a la «Gitanilla», de Cervantes, y no únicamente por el título (precedido del artículo determinado «La» para «gitanilla») ni porque en el cuarto alejandrino del primer cuarteto, el poeta señale:

Las gitanas de don Miguel Cervantes

O quizá han querido compartir con Darío el aparente desdén por el soneto «La gitanilla», y digo aparente desdén porque, a la hora que le tocó seleccionar su poesía en una especie de balance que devino en final, lo incluyó en el tomo titulado *Muy antiguo y muy moderno* (II tomo, *Obra poética*, Madrid, Biblioteca Corona, 1915).

El soneto «A maestre Gonzalo de Berceo» se corresponde su alejandrino primitivo con el de Hugo: uno vale un vaso de

bon vino y el otro una copa de *champagne*. Soneto en el que lo francés y lo español vuelven a unirse para proclamar la libertad creadora y formal, y que podría considerarse una de las primeras valoraciones modernas de Gonzalo de Berceo (1190-1264).

«Yo persigo una forma...» es un soneto en el que aparece por tercera vez el cisne ratificado en su cuello blanco como interrogación; presenta la aventura de Darío por escribir y reescribir, crear y recrear, acertar; por encontrar su voz, su estilo personal, sin encontrar jamás (y hallándola casi siempre) «... la palabra que huye, / la iniciación melódica que de la flauta fluye / y la barca del sueño que en el espacio boga; / y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente, / el sollozo continuo del chorro de la fuente / y el cuello del gran cisne blanco que me interroga».

Prosas profanas y otros poemas es el primer libro que asienta al modernismo como revolución en la lengua española, de América y España: libro esteticista por excelencia; libro de las palabras aristocráticas, lujosas, finas, refinadas, exóticas, cosmopolitas, antiguas o modernas. Quizás la palabra más usada por Darío en este libro sea «oro», que no solo es metal precioso sino polisémico: oro color áureo, oro amanecer, oro joyas, oro color del vino, oro corona de laureles, rueda de oro, luis de oro, río de oro; papemores, bulbules, ecbatana, peristilos, triptolemo, esquife, biforme, liróforo, fistro, hipsipila, Quirón, Reto, Abante, Folo, Porneo, Aspilo, Neso, Eurito, Hipea, Odite, Clito... Pitagoriza, madrigalizaré, perlaba. El carnaval de la poesía que no olvida la alegría, lo risueño de la creación. La música verbal, ideal, armónica. *Prosas profanas y otros poemas* anuncia al hombre maduro y doliente, indiano e hispano, panhispánico, que leeremos en *Canto de vida y esperanza*. *Los cisnes y otros poemas*, 1905. El segundo poemario del modernismo dariano será para la crítica contemporánea uno de los libros de la moderna poesía española.

Rubén Darío mismo dijo: «Y tal es ese libro, que amo intensamente y con delicadeza, no tanto como obra propia,

sino porque a su aparición se animó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus. Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar». ⁷

Y podemos agregar apócrifamente que aun
ahora, primeras décadas del siglo XXI,
mantiene vigente su esplendor.

Masaya, 13 de julio
de 2015



NOTAS

¹ Barcia, Pedro Luis, *Escritos dispersos de Rubén Darío* (recogidos de periódicos de Buenos Aires), estudio preliminar, recopilación y notas, La Plata, Universidad Nacional de la Plata / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968-1977.

² En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas y José A. Pascual, Madrid, Editorial Gredos, 5.ª impresión, 2002, se lee: «PROSA, tomado del lat. *prōsa* íd., propiamente femenino del adjetivo *prōrsus* o *prōsus*, -a, -um, “que anda en línea recta”. 1.ª doc.: Berceo. En latín se oponen los adj. *Pro(ve)rsus* y *versus*: *prorsa et vorsa oratio* en Apuleyo. El primero designa el texto escrito seguido y sin interrupción, o sea “en prosa”. Si los antiguos poetas castellanos y en especial Berceo y J. Ruiz, toman *prosa* justamente por verso, no es por una extraña confusión sufrida por un vocablo culto, sino por una evolución cumplida a través del bajo latín. Ahí *prosa* valía “secuencia”, “prosa o verso”».

³ Lorenz, Erika, *Rubén Darío «bajo el divino imperio de la música»*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1960.

⁴ Concha, Jaime, «El tema del alma en Rubén Darío», en *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Santiago, Zig-Zag, 1967, pp. 49-71.

⁵ Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1945.

⁶ Mapes, Erwin, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925.

⁷ Darío, Rubén, «Historia de mis libros», *La Nación*, Buenos Aires, 1 de julio de 1913.