

Rubén Darío

Prosas profanas

Edición de José Olivio Jiménez



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 1992
Tercera edición: 2016

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Retrato de mujer tatuada, 1905. Colección particular
© ACI / Bridgeman
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la edición: Herederos de José Olivio Jiménez
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1992, 2016
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-422-2
Depósito legal: M. 11.503-2016
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 11 Armonía verbal, melodía ideal: un libro, *Prosas profanas*, por José Olivio Jiménez
- 31 Advertencia a los lectores
- 33 Bibliografía
 - Prosas profanas y otros poemas* (1896)
- 41 Palabras liminares
- 45 Era un aire suave
- 49 Divagación
- 56 Sonatina
- 58 Blasón
- 60 Del campo
- 62 Alaba a los ojos negros de Julia
- 64 Canción de Carnaval
- 68 Para una cubana
- 69 Para la misma
- 70 Bouquet
- 71 El faisán
- 73 Garçonnière
- 75 El país del sol
- 77 Margarita
- 78 Mía
- 79 Dice Mía
- 80 Heraldos
- 82 Ite, missa est

- 83 Coloquio de los Centauros
95 El poeta pregunta por Stella
96 Pórtico
103 Elogio de la seguidilla
106 El Cisne
107 La página blanca
109 Año nuevo
111 Sinfonía en gris mayor
113 La Dea
114 Epitalamio bárbaro
115 Verlaine
117 Canto de la sangre
119 Recreaciones arqueológicas
126 El reino interior

Adiciones en la segunda edición (1901)

- 133 Cosas del Cid

Dezires, layes y canciones

- 139 Dezir
141 Otro dezir
143 Lay
144 Canción
146 Que el amor no admite cuerdas reflexiones
148 Loor
150 Copla esparça

Las ánforas de Epicuro

- 153 La espiga
154 La fuente
155 Palabras de la Satiresa

- 156 La anciana
- 157 Ama tu ritmo...
- 158 A los poetas risueños
- 159 La hoja de oro
- 160 Marina
- 162 Syrix
- 163 La gitanilla
- 164 A maestre Gonzalo de Berceo
- 165 Alma mía
- 166 Yo persigo una forma...

Apéndices

- 169 Sobre *Prosas profanas*. De *Historia de mis libros* (1913), por Rubén Darío
- 179 Glosario
- 187 Índice de primeros versos

Armonía verbal, melodía ideal: un libro, *Prosas profanas*

*A Aurora de Albornoz
In Memoriam*

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.

Rubén Darío: «Palabras liminares» a *Prosas profanas*.

En 1964 escribía Octavio Paz, refiriéndose a *Prosas profanas*: «Se acerca la hora de leer con otros ojos ese libro admirable y vano. Admirable porque no hay un poema que no contenga una línea impecable o turbadora, vibración fatal de la poesía verdadera: música de este mundo, música de otros mundos, siempre familiar y siempre extraña...» (*Cuadrivio*, 40)*. La observación es doblemente interesante. Primero, porque el énfasis en la música nos pone ya en el camino de lo que pretende ser el corazón de estas páginas introductorias. Y segundo: porque su

* Para aligerar el texto, inmediatamente después de los juicios (citados o glosados) nos limitamos a consignar el nombre de los autores de donde aquéllos proceden y, si es necesario, el título de sus libros o ensayos, así como el número de página o páginas correspondientes. Los interesados podrán encontrar los datos bibliográficos completos en la sección de «Estudios críticos» que sigue a esta Introducción.

vaticinio («se acerca la hora...») pareció comenzar a cumplirse muy poco después de haber sido proferido. Los estudios críticos que desde entonces se han dirigido, de un modo específico o general, a *Prosas profanas*, nos han provisto al cabo de esos «otros ojos» que demandaba el escritor mexicano para la lectura de este libro. (A tratar de comprender por qué también lo califica de vano, nos arriesgaremos más adelante.)

Que esa revaloración sea ya un hecho consumado, lo ratifica este juicio procedente de uno —en este caso, español— de los más perspicaces investigadores del modernismo hispánico, estampado en 1979: «En *Prosas profanas* está todo Darío: el deslumbrante y el meditabundo; filigrana y abismo; erotismo intenso y conciencia de muerte» (Ricardo Gullón, *Cátedra*, 16). Podría matizarse y decir que, en rigor, este volumen —crucial en la trayectoria de Darío— más bien prefigura, aunque con la mayor nitidez, los segundos términos de cada una de las ecuaciones propuestas (los cuales irán creciendo y enriqueciendo al poeta futuro, al poeta ya consistentemente hondo y grave de *Cantos de vida y esperanza* de 1905).

No menos cierto es, sin embargo, que la crítica tradicional se concentró por mucho tiempo en contemplar *Prosas profanas* únicamente desde la óptica de las primeras opciones en el diagnóstico de Gullón: sólo el deslumbrante, afiligranado y erótico costado del total Darío. Se veía a ese libro, y esto con razón, como la cumbre del esteticismo de su autor, y en verdad la cumbre insuperable de todo el esteticismo modernista. Porque el brillo de la palabra y la perfección tanto rítmica como plástica de sus versos eran, sin duda, lo que cuantitativamente más

sobresalía. El error consistía en no proponerse mirar hasta sus adentros, hacia su todo. Hoy parece ya corregida aquella perspectiva parcializadora y amputadora. Y sobre esta convicción operamos en estos rápidos apuntes. Y a ellos conducía, desde ya hace algún tiempo, un oportuno ensayo que iba en nuestra misma dirección: «Releyendo *Prosas profanas*» (Allen W. Phillips, 62-69).

Prosas profanas y otros poemas vio la luz en dos ediciones: la primera, de Buenos Aires, en 1896; la segunda (París, 1901) añadía a los treinta y tres poemas de la anterior, veintiuno más. Ésta ha de considerarse la definitiva, porque así lo refrendó Darío en vida. Y unánime ha sido, por la crítica, comenzar señalando el doble desafío, la doble provocación, que el poeta lanzaba desde el título. No era la mayor rotular como *prosas* un libro de versos: cercano aún estaba el poema «Prose pour des Es-seintes», de Mallarmé, que debió de serle conocido a Darío. Lo más llamativo, y esto también se insertaba en una tradición literaria y artística de la época (que tendía a vincular o asociar, digamos que sacrílegamente, lo religioso y lo pagano, lo litúrgico y lo mundano), fue yuxtaponer, en aposición, el adjetivo *profanas* al sustantivo *prosas*. Esta última palabra, en su sentido eclesiástico (del que el poeta era consciente), nombraba unas secuencias musicales que solían cantarse o recitarse, en las misas católicas, después de la Epístola. Y en las «Palabras liminares» que para ese volumen redactó, Darío remacha en la «profanación». Allí escribe: «Yo he dicho, en la misa rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias, mis profanas prosas». Así: términos que proceden del vocabulario litúrgico y sagrado, eran escogidos

para anunciar un libro que, en general, no iba precisamente por ese camino. Aunque piezas hay en el volumen (y entre ellas, como ejemplo máximo, el soneto «La espiga») donde lo ampliamente religioso –desde el pitagorismo esotérico hasta el más ortodoxo catolicismo– se convierte en rico venero imaginativo, en «signo», de la ansiada unidad y la visión sincrética y totalizadora del mundo que el poeta profesa (Jrade, 145-148).

Riquísima, variada y entrecruzada es la red temática de este libro; y por ello no podemos acceder a una pormenorizada enumeración y descripción de cada uno de sus asuntos o motivos. Los interesados en este punto hallarán gran provecho en la catalogación de los temas de *Prosas profanas* que han propuesto Enrique Anderson Imbert (84-95) e Ignacio Zuleta (29-48) en sus respectivos y valiosos estudios. Aquí no puedo sino intentar un esbozo de las tensiones semántico-estéticas que vertebran, en su fondo, al conjunto. Y entiendo bajo esta noción aquellos significados de gran amplitud que, aquí y allá –de un poema a otro, o en un mismo poema–, buscan transmutarse (o mejor: quedan transmutados) en materia poética y artística. Prefiero denominarlas así, *tensiones*, para evitar el peso más específico que comportan términos como «tema», «asunto» o «contenido argumental».

Y paso a enunciar escuetamente esas tensiones semántico-estéticas tal como las veo en el libro (sin la posibilidad ahora de una mínima reducción conceptual de las mismas), y a anotar los títulos de algunos poemas ilustrativos, sólo algunos, donde afloran meridianamente. Serían los siguientes. 1) Recreaciones del ambiente versa-

llesco y rococó de la Francia de los Luises, de la mano del pintor Watteau y el Verlaine de *Fêtes galantes* («Era un aire suave»...). 2) El erotismo, en múltiples niveles: los más directamente sexuales («Mía»); los que implican una idealización estilizada en el tratamiento del amor, como ocurre en la mayoría de los que podemos recibir como «eróticos» (Debicki, 16-22); aquellos que tienden a universalizar este sentimiento-pasión («Divagación», del cual puntualiza Darío, en *Historia de mis libros*, que «diríase un curso de geografía erótica»); los que parecen sostenerse sobre una intromisión «sacrílega» —a lo cual ya se aludió— de lo religioso en lo carnal, o a la inversa: «Ite, misa est»; los momentos en que lo erótico adquiere una tonalidad más sentimental («Margarita»); el tratamiento de la mujer —y de la unión sexual— como una investigación o anticipo de la unidad cósmica y universal (el pasaje de Quirón, en «Coloquio de los Centauros», que evoca el nacimiento de Venus Anadiomena); y hasta la recreación del mito del andrógino original, tema de la época, cuando el jefe de los Centauros, Quirón, y en el mismo poema, alcanza el clímax de esa aspirada unidad erótica al pronosticar que *Por suma ley, un día llegará el himeneo / que el soñador aguarda: Cinis será Cereo* (v. *Glosario*). Para estas cuestiones: Jade, 57-58; y el meticuloso examen de «Coloquio de los Centauros» realizado por Arturo Echevarría (v. *Estudios críticos*).

Continúo con la formulación de las tensiones estructurales del libro, pero he de acelerar aún más mi marcha expositiva. La enumeración que sigue procede en contigüidad a la iniciada en el párrafo anterior. 3) La presencia u obsesión de la Muerte, que puede llegar a adquirir,

en algunos momentos, el hálito de una visión radiante y positiva («La página blanca», el final del inagotable «Coloquio...»). 4) La actitud reflexiva, que lleva, de una parte, a indagar en los enigmas del Ser y de la realidad universal, apoyada tantas veces en Platón y Pitágoras como en las doctrinas esotéricas y ocultistas del momento, lo que sucede en varias piezas de «Las ánforas de Epicuro» (Jrade, 138-158); y de otra, a elevar al ritmo –noción en su raíz de índole musical y estética– a una categoría igualmente ética, a norma de vida («Ama tu ritmo...»). Y 5) Esa misma disposición reflexiva orientada en dirección metapoética, o sea, la voluntad de meditar sobre la poesía y el poetizar; lo cual culmina en el soneto «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo» con que se cierra el libro (Anderson Imbert, 97-103).

Se cierra; pero también se anuncia el tránsito hacia el poeta más interiorizante y turbador de los *Cantos de vida y esperanza*, y esto aun en su dimensión biográfica y personal. Ese rotundo *yo* (que persigue la forma de su estilo), en el soneto citado y final de *Prosas*, es ya el mismo *yo* que, en los *Cantos...*, abre su primer poema: «Yo soy aquel que ayer no más decía»... Es el *yo* ya desnudo, que en *Prosas profanas* tendía a enmascararse artísticamente mediante parábolas y construcciones alegóricas (y sobre este punto es ejemplar la lectura de «El reino interior», donde lo intransferiblemente personal –el alma del poeta– hablaba a través de «una infanta»; y lo que decía rechazaba el enunciado directo, el tono confesional). Y así, en «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo», clausurando *Prosas profanas* con un sabor de frustración y desaliento poéticos, a la vez que de signo inquisitivo

(último verso: *y el cuello del gran cisne blanco que me interroga*), quedaban sabiamente engrasadas, por el mismo Darío, las bisagras de las puertas que facilitarían el acceso hacia sus modos posteriores, y más inmediatamente estremecidos, de poetización.

A esta riqueza, digamos interior, del libro, corresponde, en un aspecto que ya dije resultó uno de sus mayores atractivos, una paralela riqueza y variedad en los esquemas métrico-rítmicos y estróficos que sus páginas iban desplegando ante el lector asombrado. De los datos estadísticos computados por Tomás Navarro para la producción total de Darío –37 metros diversos en 136 tipos de estrofas diferentes–, una abundante mayoría de ellos son ya verificables en *Prosas profanas*. Fue en verdad una aventura afortunada, en tal sentido, de innovación; pero también, en muchos casos, de revitalización de formas arrumbadas por el tiempo (hasta esa recreación y modernización de poetas españoles desconocidos del siglo xv en que consistió el esfuerzo de sus «Dezires, layes y canciones» en la edición de 1901). Puede afirmarse que, de *Prosas profanas*, el verso castellano salió enriquecido, agilizado, flexibilizado. En una palabra: apto para ejercicios, aún superables en esta dirección dentro de la poesía que nos daría después el mismo Darío. Y apto también, y esto no es menos importante, para el taller técnico, la artesanía, de tantos poetas hispánicos (de ambas vertientes del Atlántico), quienes han reconocido unánimemente sus deudas, en este campo, con el Maestro.

Y ahora, otras rápidas consideraciones sobre el lenguaje. Como es sabido, la piedra de toque de la expresión modernista es su sincretismo: la fusión simultánea

de tendencias y escuelas –lo cual fue certeramente descrito por Federico de Onís– que en sus países de origen habían sido sucesivas e incompatibles. Aquí de nuevo *Prosas profanas* se alza a otra cima: la del sincretismo modernista. Darío había recibido como «legado» el romanticismo; pero el lenguaje de nuestro, por lo general, acartonado romanticismo hispano (elaborado a base de clichés retóricos y de tópicos tan altisonantes como patéticos) hubo de repugnar la sensibilidad artística del poeta al alcanzar su madurez. Y se dispuso entonces a lo que, en tal respecto, era indispensable: individualizar y potenciar estéticamente el lenguaje a través de la experiencia poética personal y única –y con ello, depurarlo, sutilizarlo, hacerlo genuino y válido–. Nunca dejó de ser romántico, en su fondo. Pero rechazó, y dio muerte, a la mostrenca lengua en que habían hablado los románticos hispanos «de escuela». Porque sobre aquel fondo –que en verdad era una tensión del espíritu y la sensibilidad– vinieron a superponerse, básicamente, dos enseñanzas o aprendizajes enriquecedores. Una, la lección del Parnaso, el *parnasismo* (y esto desde *Azul...*) con su tendencia a la perfección y elegancia verbal, su predominio de lo plástico y visual (la línea, el color, que asociaba la poesía a la pintura), su gusto por los materiales nobles y la claridad de las formas escultóricas. Otra, de signo opuesto pero de más abiertos horizontes en la poesía, la abrevó en el coetáneo *simbolismo* (que incluso llegaría a defender teóricamente). El simbolismo: con su voluntad de crear, desde las honduras más irreductibles del yo, imágenes individualizadoras que, más que expresar, sugieren estados interiores –estados del alma– sutiles, vagos,

imprecisos (con la necesaria aproximación aquí a la música).

Al lenguaje poético de *Prosas profanas* vino a integrarse también el *prerrafaelismo*, con su preferencia por el trazo delicado, pulcro, minucioso, y esa voluntaria calidez liliál y fresca (con todo lo amanerado –pero no importa– que hoy nos pueda parecer) que domina en pieza tan compleja como «El reino interior». Y la mirada que había puesto en práctica el *impresionismo*: tratar de captar, de la realidad exterior, lo que se quiere ver, no lo que (presuntamente) es o sea. Y aun –tributo de la época– la traducción verbal del código plástico del entonces triunfante *Art Nouveau*: arte del lujo, la metáfora exuberante, la línea curva y graciosa, la gratuidad y la proliferación.

De todo lo últimamente resumido, lo que parece más característico en el andamiaje poético de *Prosas profanas*, en este nivel léxico ya en trance de expresión singularizadora, es la aleación de parnasismo y simbolismo (con frecuencia en un mismo texto). Quiero decir: la elaboración de estructuras verbales que ante todo nos llaman la atención por su elegancia, brillantez y visualidad, rasgos de raigambre parnasista («Sonatina», «Sinfonía en gris mayor»); pero que, bien leídas, devienen configuraciones simbólicas de pensamientos e intuiciones más entrañables y ocultos –simbolismo– que han jugado a disfrazarse con los atavíos, fascinantes a la vista, que el parnasismo ofrecía. Y la «Sonatina» dejará de ser sólo un afiligranado y delicioso cuento de hadas, para llegar a representar a la Poesía en espera del beso creador del Poeta.

Y al mencionar, siquiera de pasada, esas figuraciones hay que añadir que Darío llegó a construir con ellas un

sistema simbólico, de sello personalísimo. Ese sistema lo presidió la figura del cisne, presente ya en los primeros modernistas (no se olvide el verso profético de Manuel Gutiérrez Nájera: *de cisnes intactos el lago se llena*); pero que por su reiteración, y sus numerosas modulaciones en la obra dariana, se elevó al rango de ave heráldica del modernismo (Anderson Imbert, 102-103; y desde luego, el imprescindible libro *La poesía de Rubén Darío*, de Pedro Salinas).

Hay otras dos categorías que, en rigor, no cabe calificarlas de ingredientes estético-lingüísticos de la expresión (al menos en el sentido de las que poco más arriba traté de describir). Aunque haya de admitirse, puesto que ante la escritura estamos, que nos llegan siempre y sólo por la palabra. De esas dos categorías, y en orden ascendente de jerarquía dentro de *Prosas profanas*, me referiré primero al decadentismo; después, al culturalismo.

De la estética decadente, Darío tomó esencialmente, más que el regusto por lo mórbido, extraño y anormal, lo que aquel espíritu tuvo tanto (o más) de ética como de estética: la valoración del carácter sucedáneo, y aun la supremacía, del Arte respecto o sobre la Vida; y la aceptación, en un solo acorde, de las antinomias conocidas: Amor/Muerte, Belleza/Muerte, Vida/Muerte (y escribo estas palabras, intencionalmente, con esas mayúsculas magnificadoras que simbolistas y modernistas reservaban para las entidades absolutas y trascendentales). En una palabra, lo que se ha dado en llamar «la moral del perdedor» (Luis Antonio de Villena). Esto es: el reconocimiento estoico de la finitud y, por tanto, aquella visión positiva de la Muerte a que antes me referí. Si bien se

mira, en sus aristas más agresivas y desafiantes, no es mucho lo que hay de decadentismo en *Prosas profanas*: más se había adensado en los cuentos de *Azul...*; y aun disminuirá su monto en los libros que luego escribirá.

Y es que, en verdad, el vitalismo de Darío, sostenido sobre su ardoroso erotismo (pero no se olvide que a un centauro de su «Coloquio...» le hace decir: *La hembra humana es hermana del Dolor y la Muerte*), su vitalismo, comenzaba a decir, no le permitirá ser un «enamorado» total de la Muerte, aunque existencialmente aceptara, y temiera, su inevitabilidad. Y aunque, también, poéticamente la llamase *la Reina invencible, la bella inviolada* («La página blanca»). Y para complicar aún más la cuestión habrá que tener presente que su futuro (y magnífico) «Poema del otoño» (1910) concluye con estas líneas, decadentes y afirmativas a la vez: *¡Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor!*

Mayor peso –un enorme peso– tiene en *Prosas profanas* el culturalismo: un rasgo definitorio de la exigente asunción, por parte de todos los modernistas, de los valores estéticos más altos, procedan de donde fuere. Esto es: el culturalismo ejercido «como una moral, como una norma de vida sólo regida por las leyes del arte» (Á. Salvador Jofre/J. C. Rodríguez, 33). Y para así ejercer esa «moral estética», el artista tenía que volver sus ojos hacia todos aquellos tiempos y espacios –desde las antiguas mitologías hasta los ambientes cosmopolitas y exóticos del momento– donde el arte se había dado, y se daba, en su estado más puro, más desinteresado. Y a esta proyección ecuménica del artista modernista sólo podían favorecerla los saberes adquiridos por la cultura, incluso por

la erudición (aunque fuera superficial) y por el comercio –inmediato o a través de laminarios: de todo hubo– con las obras imperecederas del arte, de las artes, y con los mitos más prestigiosos de todas las épocas.

Por ello a Darío se le impuso, sobre todo en el momento apical de su carrera como artista, que es el de *Prosas profanas*, la urgencia de saquear «el depósito cultural íntegro de Europa, incluyendo sus paseos por el Oriente, el cual era sólo accesible a los americanos por la intermediación de libros y objetos artísticos» (Ángel Rama, XXVI). Aquí vuelve a alcanzar otra cumbre: representa el punto más alto del culturalismo, no sólo en la obra de Rubén sino en todo el modernismo. Pareciera que enciclopedismo y poesía, sin detrimento mayor de ésta, se hubieran dado un abrazo fraternal en este libro.

Acabo de escribir que sin detrimento de la poesía; pero no es posible negar que el culturalismo inundó muchos de sus poemas con una furia verdaderamente avasalladora. A este exceso, añadamos otra demasía en *Prosas profanas*: el prurito de aristocracia verbal (léxica) por parte del autor; su gusto y regusto por la palabra exquisita, rara, sólo aceptable (y a veces difícilmente) en el verso. En suma: la creación de todo un «idiolecto» poético. Si hacemos esta adición sugerida, que es fácilmente practicable, nos encontramos ante las zonas del libro más alejadas de la sensibilidad actual, y aun de la sensibilidad que dominaría en las sucesivas generaciones del siglo XX posteriores a aquel volumen. O sea: nos hallamos frente a lo más caedizo del mismo; aunque este señalamiento no puede rebajar, ni en un ápice, el valor, la originalidad y la significación (era el libro que los tiem-

pos exigían) que ha llegado a tener en la historia de la poesía hispánica. Tal vez este desfase de nuestra mirada (o de muchos de sus poemas en sí), esta imposibilidad de contemplarlo sólo con «ojos históricos», reprimiendo nuestras reacciones estéticas más instintivas de hoy, explique en algo aquel calificativo, *vano*, con que Paz, al lado de *admirable*, lo condecoraba en la cita inicial suya de donde partimos. De todos modos, valorarlo como vano, en su conjunto, no dejaría de ser tan excesivo como injusto.

* * *

Y llegamos por fin a lo que quisiera considerar como central en este sumarísimo acercamiento a *Prosas profanas*. Y para ello comencemos por volver al juicio del propio Darío, que coloqué en el encabezamiento de este escrito, y el cual procede –y creo que es en ese texto su declaración más sugerente– de las «Palabras liminares» que para este libro compuso. Allí pareciera distinguir el autor entre «armonía verbal» y «melodía ideal». Y a continuación él, maestro de la música de las palabras, estampó este *dictum* rotundo: «La música es sólo de la idea, muchas veces». Pero Darío sabe que esa distinción, teóricamente posible, es impracticable sobre la página; porque la poesía es lenguaje, palabra, escritura: sólo la armonía del verbo podrá dar cuerpo, carnadura, a la armonía de la idea. Cabe iniciar nuestra exploración por esta veta del pensamiento poético de Darío, y de su plasmación o concreción en *Prosas profanas*, con esta interrogante: ¿Cuál es esa idea, la Idea, que da cohesión a su

cosmos poético? Y si acabo de sostener que la idea sólo puede revelárenos mediante la palabra, estamos obligados a plantearnos este otro y paralelo propósito: ¿Cómo ensayar, en este libro, la integración condicionada entre la «armonía verbal» y la «melodía ideal» (la música de la Idea)?

Tratemos de enfrentarnos, sucesivamente, a estos dos cuestionamientos. Toda la crítica última sobre Darío nos ha ido ya dando pistas hacia la respuesta que satisfaga la primera pregunta. La idea hegemónica de su mundo poético es la aspiración apasionada a la armonía universal, la tendencia hacia la conciliación de lo múltiple y lo diverso en lo uno, la vislumbre de la unidad suprema y absoluta donde todo quede ensamblado y resuelto. Pero nótese que he escrito voces como *aspiración*, *tendencia*, *vislumbre*. Y todas son señas inequívocas de que ellas revelan una búsqueda, una tensión; pero no una conquista, una plenitud. Tal vez esa fusión del todo en el uno le pareciera sólo posible, al Darío de *Prosas profanas*, por vía mítica: la del Centauro –mitad caballo, mitad hombre; y por lo mismo símbolo a un tiempo del impulso erótico y la sabiduría–. Y es al Centauro a quien el poeta concede la anhelada posesión de la unidad entre el hombre y el cosmos. Muchos son los pasajes donde tal logro queda constatado en «Coloquio de los Centauros»; y uno de los más significativos es aquel donde Caumantes proclama:

*El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe;
en el Centauro el bruto la vida humana absorbe,
el sátiro es la selva sagrada y la lujuria,
une sexuales ímpetus a la harmoniosa furia.*

La armonía tiene, en el léxico de Darío y en su práctica poética, otros nombres que designan instrumentos, sinónimos, viabilizaciones de aquélla (la armonía): *ritmo*, *música*, *Número*, y aquí bebiendo su intuición directamente (y aun citándole por modo literal y onomástico) en Pitágoras: *y al resonar tus números dispersos / pitagoriza en tus constelaciones* («Ama tu ritmo...»). Todas estas nociones sinónimas caben bajo un rubro genérico: «la ley de la analogía» (Octavio Paz: *Los hijos del limo*, México, Joaquín Mortiz, 1974). Darío trató de ser fiel a esa ley –que para románticos y modernistas era misión esencial de la poesía– hasta un momento en que la historia tocó a sus puertas, le tiró hacia abajo en ciertos instantes, y la ironía entonces fue minando (aunque nunca venciendo del todo) esa ardorosa fe suya en la armonía. Pero esto es ya otro tema, y prácticamente queda fuera de nuestro cuento.

La Unidad, meta final del impulso analógico, adquirió en todo Darío, y aun ya aquí en *Prosas profanas*, un matiz radicalmente distintivo. Por ejemplo, muy diferente al que se había dado en José Martí –su par americano en esta empresa–, a quien su tenaz fe idealista sí le permitió momentos extáticos de unidad absoluta y no quebrantable. Porque Darío, cuando baja del nivel mítico y de la ensoñación puramente poética, y cuando la conciencia existencial le hace descender hacia la tierra, a muy otros resultados llegará. Y es que no hay *mayor pesadumbre que la vida consciente* (como dirá, al cerrar con «Lo fatal» su próximo libro). Y la conciencia le avisa que la unidad es sólo intuible desde la dualidad, la pluralidad, la dispersión. Y que éstas, que sí son las únicas realida-