

Prosas profanas: Performance y secularización

El proceso de secularización social e intelectual del siglo XIX y la actitud performativa de los escritores modernistas han sido propuestos repetidamente como dos de los principales parámetros creativos de la literatura hispánica del fin de siècle. Sin embargo, a pesar de su relevancia, no se han combinado en una sola práctica hermenéutica. En este artículo, y a partir de intertextualidades desconocidas o poco exploradas entre Prosas profanas y varios trabajos de Remy de Gourmont y Albert Samain, trato de mostrar cómo esa lectura unificada de ambos parámetros resulta tan útil como necesaria para entender Prosas profanas de una forma más compacta y más acorde a su propio título.

En “Ama tu ritmo”, uno de los poemas que Rubén Darío añadió a la segunda edición de *Prosas profanas* (París, 1901), la voz poética exhortaba al lector a actuar según las pautas de la armonía pitagórica. Dicha conducta debía simplemente ajustarse al ritmo de la perfección matemática del universo a la que estaría unida la intimidad de cada sujeto y cada artista. Sin embargo, aunque el resultado final fuese una especie de plenitud mística, el poema no conseguía ocultar que ese proceso no consistía tanto en una identidad a priori entre el sujeto y el universo, como en una sucesión de actos performativos que revelaban también la inicial separación entre ambos. La casi frenética repetición de imperativos y la gestualidad implícita en varios de ellos (“ama”, “pitagoriza”, “escucha”, “mata”, “engarza” [*Prosas* 152-53]) mostraban por un lado el carácter accional y la emergencia del cuerpo que son propios de la *performance* (Zumthor 42) y, por otro, la existencia de un espacio vacío lo suficientemente amplio como para que el sujeto percibiera su distancia con respecto al universo y, con ello, la posibilidad de que fuera consciente de su doble identidad como actor y como espectador. Por su parte, la admonición pitagórica del poema remitía al proceso de secularización en que se inscribía el Modernismo, y esto no sólo por lo que el recurso a Pitágoras pudiera tener de neopaganismo sino porque el panteísmo que proponía el poema acababa anulando la separación entre lo sacro y lo profano, en el sentido que los entiende Mircea Eliade.¹ Igualmente, la voz poética de “Ama tu ritmo” se presenta hablando desde un nivel superior al propio misterio, pues ya ha sido capaz de comprenderlo y dominarlo; sólo

desde esa posición puede dirigirse al iniciado con la firmeza y seguridad de sus imperativos. En otras palabras, el poema, que pretendía ser una apología de lo numinoso, se convierte en realidad en un poema antropocéntrico, ya que aniquila la carga de *mysterium tremendum* propia de lo sobrenatural (Otto 21-35). Así considerada, la combinación de secularización y *performance* puede entenderse como una hermenéutica especialmente útil para leer este poema y, como propongo a continuación, para todo el conjunto de *Prosas profanas*.

Sobre esta correlación entre *performance* y secularización en los textos modernistas ya se pronunciaron Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Para el primero la desacralización de la Historia habría convertido el estudio de esta en una verdadera ciencia pero, con el advenimiento de la mentalidad democrática, habría quedado facilitada también la apropiación más o menos trivial de todos los periodos históricos y sus estereotipos y, consecuentemente, la conversión de estos en una máscara o un bien cultural que pensadores y artistas iban a usar tanto para sus recreaciones del pasado como para sus propias autorrepresentaciones (Rama 79-107). El segundo presentaba esa correlación vinculada a la moral burguesa y a los condicionamientos de la vida urbana. Así la actitud crematística y pragmática de la nueva sociedad habría favorecido la transformación de la “personalidad auténtica” del XVIII en una personalidad teatral o representada, que viviría sobre todo para la escena pública y que acabaría acomodando su conducta en función de sus diferentes ubicaciones. Por ello, tanto el hombre de negocios como el *flâneur*, el *dandy* o el bohemio no serían más que variantes de esa única condición general, pues la hegemonía de los valores burgueses supondrían el desplazamiento de las actitudes no coincidentes y la aparición de diferentes estrategias de reincardinación, tan performativas como las actitudes centralizadoras del propio burgués (Gutiérrez Girardot 99-102).

Con ambos coinciden tanto los teóricos de la secularización como los teóricos de la *performance*. Charles Taylor considera que el sujeto moderno se caracteriza por poseer una subjetividad endógena, inmanente o “buffered”, es decir, tendente a conformar su subjetividad desde él mismo y en oposición al sujeto religioso, trascendente o “porous”, que la conformaría en función de su relación con la divinidad (Taylor 39-42; Sudlow 10-11). A causa de esto, la actividad performativa del sujeto moderno sería mucho más frecuente o idiosincrática, pues su subjetividad no se integraría en un todo unificante y autenticador sino en un universo de subjetividades fluidas e inconexas. Igualmente, William T. Cavanaugh propone que las teorías políticas modernas (Rousseau, Locke, Hobbes) entienden la sociedad como una suma de agentes autónomos y no como un

ente unificado o consistente en sí mismo, a partir de una común esencia de sus componentes (Cavanaugh, "The City" 192-94). De nuevo, este individualismo sería incompatible con la concepción de la humanidad como algo orgánico y, por tanto, propio de un mundo donde sus integrantes se definirían más por su función o comportamiento social que por su común naturaleza. De la misma manera, para Jay Lifton, el sujeto moderno sería esencialmente proteico y, aunque sea capaz de mantener residuos de estabilidad, estaría principalmente comprometido en una "continua exploración ... personal"; la *performance* sería una de las "herramientas de dicha tarea" (cit. en Carlson 188; traducción mía).

Añado finalmente que entiendo lo performativo o la *performance* en su sentido amplio, más allá de quienes lo limitan al arte dramático o a sus variantes. Trabajos específicos como el de Paul Zumthor, evaluaciones generales como la de Marvin Carlson o comentarios centrados en otros poemas darianos (Aching 55-79), hacen de este concepto algo mucho más rico y especialmente útil para explicar varias de las notas performativas típicas del Modernismo y también las propias de *Prosas profanas*. Entre ellas me interesa destacar ahora el proceso de lectura (individual o comunitaria), el desdoblamiento de la conciencia del escritor o la autoubicación de este en el escenario social. Habría por tanto una *performance* a nivel individual, referida a las posibilidades de desdoblamiento o autorreflexión del propio poeta, y otra a nivel colectivo, referida al proceso de emisión y recepción del texto literario o a las formas de inserción del escritor en el colectivo gremial o en el colectivo civil. Como creo que dejará claro mi trabajo, son numerosas las ocasiones que *Prosas profanas* recoge muestras de ambos tipos de manifestaciones performativas, entre ellas la "pretensión del sujeto de ser diferente a sí mismo", la creación de cierta "distancia entre el sujeto y su conducta (distancia semejante a la existente entre un actor y su rol en una representación)", a "la conciencia de desdoblamiento", y al hecho de que "todo acto performativo es un acto para un público, para una audiencia que reconoce y convalida ese acto como un tal" (Carlson 4-6; traducción mía).

Con todos estos datos parece quedar claro que las interacciones entre modernidad, secularización y *performance* son realmente profundas y pueden contribuir a entender las conexiones entre la crisis espiritual y religiosa del *fin de siècle* y la praxis estética y las modulaciones del sujeto interior y exterior que llevaron a cabo los modernistas.² Los trabajos en este sentido todavía tienen mucho camino por delante pues, en general, han tendido a comentar *performance* y secularización como parámetros independientes, generando al final la impresión de que aspectos performativos tan típicos del Modernismo como su pose esteticista o su

frecuente empleo de seudónimos y *alter egos* literarios quedarían desconectados del proceso secularizador. Sin salir de *Prosas profanas*, ese divorcio interpretativo impediría, por ejemplo, entender unificadas las razones por las que Darío, en sus “Palabras liminares”, se desdobra a la vez en “monje artífice”, “indio” o “marqués” (Darío, *Prosas* 47-50), o por las que las opciones morales que se ve obligado a elegir en “El reino interior” se representan como dos grupos de personajes alegóricos desfilando en procesión, una de las *performances* más características de la liturgia religiosa. Tampoco se han comentado los procesos retóricos y semánticos por los que la terminología sagrada se trasvasa a la artística ni se han llevado a cabo contrastes comparativos o análisis detenidos de textos específicos. Como consecuencia, sigue sin conocerse bien cómo opera esa correlación de paradigmas en el nivel intratextual ni en qué medida es análoga a la de otras literaturas del fin de siglo.³ Tampoco, por último, se han tenido en cuenta las propuestas de Jürgen Habermas acerca de lo *postsecular* (“Notes”) que implicarían una relectura de la secularización modernista en la medida en que esta, como toda secularización, no se definiría como un proceso monolítico sino lleno de contradicciones, ya que lo propiamente sagrado no sólo no desaparecería sino que seguiría operando como parámetro independiente.

Mi artículo pretende resolver algunas de esas interrogantes a partir de la intertextualidad de *Prosas profanas* con varios textos de Remy de Gourmont, especialmente con *Le latin mystique* (1892) y con *Au jardin de l'infante*, el primer poemario de Albert Samain (1893), pues este corpus contiene algunos de los referentes más probables y relevantes - y proporcionalmente más olvidados - del libro de Darío.⁴ En este sentido lo que propongo es que *Le latin mystique*, una antología crítica de la literatura del latín medieval, se encuentra detrás no sólo del título de *Prosas profanas* - algo ya señalado por Arturo Marasso - sino también de parte de la poética del libro y de algunas de las máscaras adoptadas en él por el nicaragüense. Igualmente me parece que *Le latin* y otros textos de Gourmont explicarían en parte el origen de las “Palabras liminares”, de poemas como “El canto de la sangre” y, junto a *Au jardin de l'infante* (*Au jardin*), de otros textos como “Sonatina”, “El reino interior” y “Heraldos”. También es muy probable que poemas de Samain como “Nocturne” o “Veillée” sean algunos de los hipotextos principales de “Era un aire suave” y “Divagación”, dos de los poemas donde la “mascarada” performativa modernista resulta más evidente (Rama 79-107).

Por su lado, tanto los textos de Gourmont como el libro de Samain muestran igualmente la simultaneidad entre secularización y *performance*. En *Le latin* la literatura religiosa medieval se convierte no sólo en objeto de

un estudio científico o de erudición literaria sino también en un rescate de ciertos paradigmas del decadentismo finisecular, como pueden ser los sistemas simbólicos o las heterodoxias doctrinales. A la vez, “Celui qui ne comprend pas”, un artículo de Gourmont publicado en 1892, contiene una detallada descripción de los ajustes a los que el sistema burgués obliga al artista en su *performance* social. Por su parte, el libro de Samain incluye poemas como “Les vieilles cloches” (129-31), que recuerda a textos como “Abuelita, ya no hay Corpus” (Gutiérrez Nájera 325-28), “Desolación” (Casal 88) o “A Dios” (Darío, *Poesías* 114), en los que se evocan con nostalgia esteticista costumbres de las sociedades presecularizadas o se lamentan las consecuencias de la “muerte de Dios”. Junto a ello, el libro de Samain es un verdadero elenco de simbolistas “paisajes del alma”, al modo de lo que Darío llevará a cabo en “El reino interior”, donde la voz enunciativa en que se desdobra el poeta convoca una serie de personajes, objetos y espacios alegóricos en los que trata de concretar las inquisiciones sobre su intimidad.

Al contrario de lo que ocurre con Samain, en el conjunto de la obra dariana las menciones y homenajes explícitos a Remy de Gourmont son numerosos y variados, están bien documentados y dejan ver una constante y sincera admiración de Darío por el autor francés (Bouat).⁵ Para comenzar con *Le latin mystique*, Darío rememoraba en *Opiniones* (1906) su lectura efectiva del estudio de Gourmont junto a Leopoldo Lugones, con quien “saboreába(mos) sus obras extrañas y admirables, sus prosas del *Mercur*, sus plaquettes exquisitos, su sabio *Latin mystique*” (*Obras* I, 380).⁶ Como luego se verá y con respecto a *Le latin, Prosas profanas* representaría una lectura literaria o esteticista - secularizada - de la literatura religiosa seleccionada por Gourmont. Esta apreciación la confirman las lecturas que de *Le latin* hicieron Joris K. Huysmans y Leon Bloy, en dirección opuesta a la de Darío. Así Huysmans cuestionaba la antología alegando que el verdadero misticismo sólo era posible en los escritores creyentes o “porous”. Por su parte, Bloy pensaba que la recuperación de Gourmont era sobre todo una sublimación y una apología del latín eclesiástico, tanto por su estilo como por su significado histórico o incluso metahistórico (Gourmont, *Le latin* vii-xvi; Guyot).⁷ Por el contrario, en *Prosas profanas*, Darío iba a prolongar la misma visión artística de Gourmont, insistiendo o reproduciendo las innovaciones formales, los contenidos simbólicos y el estilo decadente de ese corpus literario.

Como ya apuntó Marasso (34), *Le latin* es también el más probable origen del título elegido por Darío para su libro y por tanto un referente principal para entender la convivencia entre secularización y *performance* litúrgica que manifiesta ese paratexto. La polémica en torno a la

interpretación del título del libro tuvo lugar ya desde la publicación de la primera edición (1896) y a quienes no lo entendieron, por no esperar versos en un libro titulado *Prosas profanas*, tanto el propio Rubén como José Enrique Rodó tuvieron que recordarles que dicho sustantivo se refería a las prosas latino-cristianas de la Edad Media.⁸ Si Rubén reivindicó la ortodoxia literaria de su título, entroncándolo con poemas como “Prose pour des Esseintes” de Mallarmé y con los que Gonzalo de Berceo llamó “prosas en roman paladino” (Berceo 180), Rodó insistía sobre todo en lo que él definió como “antífrasis” (Darío, *Prosas* 44), es decir, en la aparente paradoja que suponía la convivencia en el mismo sintagma de un sustantivo referido a la literatura religiosa y de un adjetivo referido al ámbito secular. Esta debió de ser la razón por la que *Prosas* mereció los elogios del propio Remy de Gourmont cuando, en carta a Darío, señaló que el título del libro había sido una “*trouvaille*” (Darío, *Obras* I, 118), indicando así que la lectura dariana de las prosas medievales era análoga a la suya y muy distinta al menos de la propuesta de Huysmans.

Sin embargo, tanto Darío como Rodó parecían ignorar la interpretación del título en el marco hermenéutico propio de la secularización. Pues si Rodó había propuesto que la principal correlación entre el libro de Darío y los poemas medievales se daba a nivel estilístico o formal (Darío, *Prosas* 44), parecía igualmente olvidar que en ese sintagma el adjetivo *profanas* era también una antífrasis en sí mismo. Es decir, si por un lado ese adjetivo desacralizaba un tipo de poemas de origen litúrgico o creaba un nuevo subgénero literario definido precisamente por la secularización de uno religioso, por otro, este nuevo género seguía necesitando de su contrapartida sacra como correlato para su definición y lectura integral. Así el título de su poemario sólo resultaba verdaderamente inteligible si se tenían en cuenta a la vez el contexto de secularización social y cultural que estaba permitiendo a Darío “rebautizar” y resemantizar las prosas medievales, en un itinerario inverso a los “poemas de amor humano a lo divino” característicos del Siglo de Oro. Cualquier otra lectura produciría una desenfocada interpretación del título y oscurecería también las antífrasis de poemas como “Responso a Verlaine”, “Canto de la sangre” o “Ite, missa est”. Sólo un público que fuera consciente o estuviera familiarizado con los dos ámbitos literarios - el sacro y el profano - podría, como Gourmont, valorar todos esos títulos como *trouvailles*. En otras palabras, la resemantización abarcante del paratexto del título alcanzaría también y lógicamente a los poemas “más profanos” del libro, haciendo que la lectura contextualizada de todos ellos dependiera igualmente de su vinculación con las prosas medievales, y así poemas como “Era un aire suave”, “Blasón”, “Bouquet” o “Año nuevo”

serían en el fondo tan litúrgicos y performativos como “Responso a Verlaine” o “Ite missa est”.

Cuando Rodó recordaba las prosas y secuencias medievales en su “balbucir cándido” (Darío, *Prosas* 44) recuperaba obviamente su carácter performativo. De la misma forma que secuencias, prosas e himnos se recitaban con sus tonos y melodías propios durante la liturgia religiosa, la lectura privada o pública de todas las *prosas* del libro de Darío podía entenderse como una nueva ceremonia ritual. Aunque de menor entidad que el “breviario” que Darío menciona en “Palabras liminares” (*Prosas* 48), el título de *Prosas profanas* no deja de convertir al libro en una especie de devocionario, especialmente para los que saben leer más allá de “celui qui ne comprend pas”. Si las prosas y secuencias medievales eran a menudo recitadas en formato coral, no hay por qué descartar que Darío quisiera plantear su poemario como un conjunto de “oraciones profanas”, y esto no sólo por el esteticismo sacralizador de poemas como “La Dea”, sino porque esos poemas los entendía en una dimensión lingüística marcadamente pragmática, para ser leídos o recitados (*performed*) por una comunidad determinada. Algunos de los poemas más volcados con esa versión comunitaria o gremial de la bohemia artística, como el caso de “Garçonnière”, no apuntan en otra dirección (“Y aquellos amantes de la eterna Dea, / a la dulce música de la regia rima / oyen el mensaje de la vasta Idea / por el compañero que *recita y mima*” [*Prosas* 78, énfasis agregado; Aching 57-58]). Como afirma Zumthor, *performance* y poesía aspiran a convertirse en ritualizaciones, y la poesía no puede sino ser una ritualización del lenguaje (49). En consecuencia esta ritualización comunitaria de ejercicios poéticos ante audiencias análogas debe entenderse como equivalente a las oraciones litúrgicas de las comunidades religiosas evocadas en *Le latin* y a los llamados paradigmas eucarísticos (Cavanaugh, *Theological* 5; 113), pues en el fondo esas *performances* corales funcionan como respuestas a la fragmentación que esas comunidades perciben en el mundo exterior.

Pasando a “Palabras liminares”, la presencia de Remy de Gourmont resulta clara desde el comienzo, no sólo por la mención explícita a “Celui qui ne comprend pas”, sino porque tanto las conocidas ideas de Darío sobre su estética acrática como su autorrepresentación performativa como “monje” miniaturista dan toda la impresión de ser correlatos de otros textos del francés. Así “Celui” y “Palabras liminares” comparten la formulación de la reubicación del escritor en el sistema burgués, reubicación que se explica por la especialización del trabajo y el consecuente desplazamiento del artista a espacios marginales. En su artículo Gourmont afirma que la cerrilidad de “l’homme pratique” obliga al

artista a enmudecer socialmente, a regresar a sus ámbitos gremiales y a llevar a cabo allí sus tareas performativas ante un público análogo donde él mismo se “offre en spectacle” (“Celui”).⁹ De la misma manera, la voz enunciativa de “Palabras liminares” decide no escribir un manifiesto y retrotraerse a su mundo interior y al mundo del arte a causa de la presencia de “qui ne comprend pas”, que “es, entre nosotros, profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, rastaquouer” (*Prosas* 47). Ya que lo performativo se define también en función de su público (Carlson 56; Zumthor 51), tanto en “Celui” como en “Palabras liminares”, las voces autoriales se definen a partir de su enclaustramiento, originado en un inicial intento performativo ante ese público general ulteriormente frustrado por la opacidad estética de este. Por ello esas voces han decidido ignorarlo y retirarse a los cenáculos artísticos o a sus mundos personales, produciendo en ambos casos y como resultado final una *performance* doble, definida en función de sus dos diferentes audiencias. Por su lado, la voz que presenta “Palabras liminares” no es una voz neutra sino una voz que se alza o posiciona por encima de su propio texto, en el sentido de que desoye la petición de escribir un manifiesto oficial para escribir otro diferente sobre el que esa voz presenta un absoluto dominio. A través de esta *praeteritio*, “Palabras liminares” es a la vez un manifiesto y su misma negación; como su autor, este prólogo se presenta como una máscara de sí mismo y, por ello, y como el título del libro indica, debe entenderse más en el marco de lo performativo que en el del logocentrismo.

Una vez establecido ese desdoblamiento como punto de partida, queda obviamente abierto el camino para posteriores y múltiples enmascaramientos tanto del autor como del texto, ya que el desplazamiento de ambos a los márgenes del discurso oficial les libera de la obligación de integrarse en él mediante una identidad monolítica y abre paso a una variedad de encarnaciones y disfraces que son tanto una falta de compromiso con el discurso reinante como una subversión del mismo. Y es que una vez que ese espacio social ha dejado de ser genuino o neutro, la máscara es la única o la mejor manera de moverse en él, pues esta expone “the ability of man to multiply himself or a part of himself” (Leeuw 160). La multiplicidad de disfraces bajo los que habla esa voz (monje, músico, Hombre, africano, indio, marqués, español, esposo, amante, Silvano, fecundador...) y Darío presenta su obra (manifiesto, modelo, código, literatura, breviario, órgano, poesía, esposa, querida, música, hijo), indican tanto el afán de visibilidad propio de la pose finisecular (Molloy 44) como la extrema fluidez identitaria del sujeto modernista.

En la presentación al *Livre des masques* (1896), una galería de retratos de escritores a veces sugerido como antecedente de *Los raros*, Gourmont describía el individualismo de la estética simbolista con unas ideas igualmente próximas a las de “Palabras liminares”:

Le crime capital pour un écrivain c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements. L'oeuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité. La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel; sa seule excuse est d'être original ... Admettons donc que le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art.

... L'esthétique est devenue, elle aussi, un talent personnel; nul n'a le droit d'en imposer aux autres une toute faite. On ne peut comparer un artiste qu'à lui-même.

Aparte de esta coincidencia de “Palabras liminares” con la estética del Simbolismo, que obligaría a corregir el parnasianismo asignado a *Prosas*, hay que notar que la fórmula bajo la que Darío habría adaptado las ideas de Gourmont implicaría de nuevo la inserción de su prólogo en contextos performativos. Cuando después de afirmar el individualismo de su arte (“mi literatura es mía en mí”) advierte que “quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea” (Darío, *Prosas* 47-48), está recurriendo de nuevo a metáforas referidas al rol social, al escenario civil, en este caso para designar a los posibles imitadores de su obra. Cuando a esos imitadores se les identifica a través de su vestuario es, ciertamente, una identificación metafórica, pero también una metáfora teatral o performativa (Roach 45-81). De la misma manera que el autor y “celui” aparecían en el escenario público transformados respectivamente en “monje” o “*rastaquouer*”, los imitadores lo harán ahora como esclavos o pajes, con su vestuario correspondiente. El espacio figurativo de la *performance* literaria se convierte así en un verdadero escenario, en un *dramatis personae* con un variado grupo de actores y roles definidos tanto por su función como por su apariencia externa. Si antes el desdoblamiento del autor, del texto y del público ratificaba el carácter teatral de la actividad poética, ahora son los decorados y arreglos de los actores los que harán de esa dimensión teatral del prólogo uno de los principales parámetros de su lectura.

La presencia de *Le latin* es de nuevo evidente en el segundo párrafo de las “Palabras liminares”. Si antes fue el origen del título del poemario, ahora se va a convertir en el hipotexto más probable del “monje artífice”, una de las imágenes más recordadas de la introducción y, junto a esto, va a

suponer también una ratificación histórica de las innovaciones estilísticas con las que Darío y el Modernismo estaban transformando las literaturas hispánicas. Así, Gourmont menciona explícitamente a los “moines, prêtres, évêques, abbés” que fueron “doctos e independientes de espíritu” y que cultivaron recursos estilísticos innovadores en su tiempo, como la aliteración o la rima interior (*Le latin* 5-6; traducción mía). Su libro dedica amplios capítulos y apartados tanto a esos autores como a los géneros e invenciones literarias que caracterizaron sus obras y en él aparecen escritores como Hilario de Poitiers, Agustín de Hipona, Bernardo de Claraval, Anselmo de Canterbury, Tomás de Aquino, Tomás de Kempis o Adam de Saint-Víctor, y también subgéneros poéticos como las letanías, las secuencias o los himnos; además, se mencionan y comentan en clave simbolista los diversos lapidarios, bestiarios y herbolarios medievales. Como puede adivinarse, se trata de un elenco de autores, recursos y motivos lo suficientemente significativos como para que Darío no haya querido o haya podido pasar por alto. Así el “monje artífice” de “Palabras liminares” es obviamente un trasunto de todos esos escritores de *Le latin* a los que Gourmont presenta como cultos, vanguardistas y pertenecientes ya a una tradición literaria entroncada no sólo en la cultura eclesiástica sino en los orígenes de la literatura occidental.

Como Gourmont, y al contrario que Huysmans y Bloy, Darío hace de esos “moines” figuras secularizadas. Y esto no sólo cuando coloca al “monje” al mismo nivel de las demás máscaras, sino porque este es una creación de la perspectiva esteticista del enunciante del prólogo; desde el principio se trata de una propuesta literaria y no religiosa, y los recursos a este ámbito son simplemente el segundo término de esa comparación, medios para explicitar las posibilidades y modulaciones de la labor artística. Quizá por ello lo más interesante de dicho párrafo es su concepción como una alegoría donde el poeta es el monje, su ámbito de trabajo el *scriptorium* aislado del exterior, sus textos el breviario, las misas, antífonas y secuencias, y su instrumento o inspiración el órgano transformado - secularizado - en clavicordio *pompadour*. Como se ve, toda esta alegoría secular contiene una fuerte carga performativa no sólo por el artificial desdoblamiento del autor sino porque la exhaustividad de la alegoría acaba al final convirtiendo ese conjunto en el escenario plástico más elaborado de todo el prólogo. Si antes se ha llevado a cabo el desdoblamiento de autor, actores y público, aquí se culminaría el proceso con una resemantización performativa del espacio, resemantización que es, de nuevo, uno de los componentes definitorios de las artes dramáticas (Féral 350).¹⁰

Al comentar las similitudes estético-formales entre la literatura latinomedieval y la simbolista, Gourmont había destacado dos que le parecían especialmente llamativas: la búsqueda de un ideal diferente a los postulados oficiales del cientifismo o el capital y un gran desdén por las normas prosódicas (*Le latin* 8-9). Darío no pudo ver en esas ideas más que una confirmación de las renovaciones que había propuesto en escritos como “Catulle Mendès, parnasianos y decadentes” o “Los colores del estandarte”. Por ello, en los poetas de *Le latin* habría identificado a otro grupo de “raros” que le confirmarían que su proyecto habría tenido ya antecedentes célebres y canónicos y que consecuentemente sus innovaciones podrían tener una trascendencia histórica semejante a la de la poesía latinomedieval. Frente a la todavía corta perspectiva acerca de la viabilidad de la renovación modernista, la comentada en *Le latin* se presentaba por el contrario como un cambio no sólo capaz de haber causado una reorientación sustancial en la praxis poética sino lleno de concomitancias textuales con los escritos finiseculares. Que esos poetas medievales fueran además monjes, abades y obispos suponía sencillamente la legitimación cultural y hasta espiritual de la empresa de Darío. Es, por ejemplo, difícil pensar que Darío no viera esto en autores como Comodien de Gaza, propietario de una lengua “toute pleine de mots nouveaux, soit qu’il les ait forgés, soit qu’il les ait empruntés au populaire” y a quien su espíritu cristiano le lleva “à un profond mépris de la traditionnelle métrique” y a unos versos llenos de “sonorités” (Gourmont, *Le latin* 17-28). También habría que notar las rimas poderosas y los nuevos versos y estrofas de Hilario de Poitiers, las metáforas innovadoras de Ambrosio y Prudencio, las aliteraciones de Alito de Viena y los símbolos, analogías y concordancias de Marbode y Pedro el Venerable (Gourmont, *Le latin* passim). Y entre todos ellos habría que destacar a Adam de Saint-Victor, la descripción de cuya estética podría pasar por un manifiesto modernista. Además de presentarlo como un “artisan verbal”, Gourmont insistía en la dimensión performativa de su poesía:

Si l’on veut bien ne le considérer que comme un musicien érigeant à l’aide de mots des symphonies; ne lui demander - et c’est beaucoup - que le charme matériel des agencements rythmiques, le plaisir de la rime riche et merveilleusement sonore, du vers plein et atteignant en soi toute sa valeur de phrase musicale, valeur qui, en la strophe, va se multipliant sur elle-même pour départir, avec sa conclusion, le contentement parfait de la parfaite eurythmie, alors Adam de Saint-Victor nous apparaît tel que le plus magique artisan verbal qui ait fait sonner le psaltérion latin.

Il est bien évident que de tels vers, *noblement récités, imposeraient à des oreilles, même ignorantes, une forte impression de musique et même de poésie*; il est à peine besoin de les comprendre pour en subir le charme. (*Le latin* 264-66; énfasis agregado)

Aunque Rama mencionó “Era un aire suave” y “Canción de carnaval” como dos de los representantes más obvios de la “mascarada” modernista (79-107), al leer *Prosas profanas* desde la óptica de lo performativo, pocos son los poemas que quedarían excluidos en el aspecto teatral de la misma o en la presencia del desdoblamiento de la voz autorial (y obviamente ninguno si los entendemos como textos destinados a su lectura pública). Esta abundancia de gestualidades y desdoblamientos ya fue notada con desconcierto y cierta desaprobación por Juan Valera, para quien dicha teatralidad se correspondía con la visión del amor que daba en el libro, un amor materialista y adornado “con todas las galas y con todos los dijes de variadas mitologías; se circundará y tomará por *séquito o comitiva* musas, ninfas, bacantes, sátiros y faunos; llevará en *sus procesiones* una sonora orquesta de instrumentos de distintas edades y naciones, como tímpanos, salterios, gaitas, sistros, clarines, castañuelas, flautas y liras” (518; énfasis agregado).

Es obvio que bajo esta variante más plástica de lo performativo cabían poemas como “Era un aire suave”, “Divagación” o el “Responso a Verlaine”, dada la duplicidad de Eulalia, la artificialidad de las múltiples recreaciones eróticas o la evocación de las ceremonias paganas. Por su parte el poeta se autorrepresenta como “Salomón” en “Divagación”, como “argonauta” en “Palabras de la satiresa” o como “Aquiles” en “Marina”. Las máscaras dominan “Carnaval” y los personajes de la *comedia dell’arte* “El faisán”; los maquillajes definen a la mujer de “Para una cubana” y las procesiones el movimiento de “Heraldos”, “La página blanca” o “Friso”; el esteticismo como liturgia se recoge en “Garçonniere” y “La Dea”; la gestualidad erótica se evidencia en “Ite Missa est”, y el culturalismo en el que el referente real se identifica no en función de sí mismo sino de sus previas apariciones librescas se da en el cisne de “Blasón” o en el lirio de “El poeta pregunta por Stella”. Por su lado, bailes y danzas aparecen en “Dezires” o en “La gitanilla” y el poeta se autorrepresenta en su propia su alma en “El reino interior” o en las invocaciones directas en segunda persona de “Alma mía”. Considerado así, *Prosas profanas* puede interpretarse fácilmente como una síntesis de todas las variantes performativas llevadas a cabo por los autores y textos modernistas. El hecho de que se haya convertido en uno de los libros referenciales de la literatura del *fin de siècle* hispanoamericano no se debería por tanto sólo a sus excepcionales

cuales lingüísticas o logocéntricas, sino a su encarnación de los vaivenes exteriores e interiores del escritor finisecular y de la perspectiva teatralizante desde la que ese escritor contempla tanto la cultura como la vida social.

En cuanto a los poemas de *Prosas* con una posible presencia combinada de textos de Gourmont y Samain, “Sonatina” pudo tener como uno de sus principales hipotextos “Mon âme est une infante”, el primer poema de *Au jardin*. Aunque se han propuesto muchas valencias para la princesa de “Sonatina”, la más plausible me parece la que equipara esta al alma del poeta, lo mismo que la “infante” de Samain no parece ser otra que la “infanta” de “El reino interior” (Darío, *Prosas* 136). El poema de Samain es explícito en este sentido desde su mismo título, pero además aparecen en él, como en el texto de Darío, un palacio lujoso, los perros de compañía, el paje o bufón, la flor desfalleciente, el motivo del enclaustramiento de la infanta, la palidez de su faz o de sus ojos... (Samain 7-10). Por su lado, el posible hipotexto de Gourmont no deja de ser menos interesante y complementario, por remitir a un significado religioso del poema. En efecto, en los párrafos de *Le latin* dedicados a san Buenaventura y a su poema místico “Philomena”, el alma del poeta se halla absorta por “la vision du Christ mourant” que “l’excite a des desirs de mort, en un abandon de tout autre desir” (*Le latin* 290). Dado que aquí interesa insistir en la posible intertextualidad de “Sonatina” con un poema religioso, transcribo gran parte del párrafo que resume el argumento de “Philomena”:

Alors l’âme, plus énamourée et plus fervescente, défaille toute, et la voilà toute tabescente. Elle ne peut plus parler, à peine, mais croissant en passion, elle finit par tomber sur son lit, en grande langueur. - L’organe de son amoureuse voix s’est brisé, sa langue palpite encore, elle ne peut plus parler, ses paroles sont des larmes, son coeur blessé se lamente sur les souffrances du Seigneur ... - Gémissements, soupirs, larmes, lamentations, tels sont ses délices, sa nourriture, ses aliments, et ainsi son martyre est incessamment renouvelé, et les douleurs qui la font vivre augmentent sa douleur. - En cet état elle méprise tout ce qui est terrestre et les consolations du monde lui semblent empoisonnées ... Salut, âme très douce, salut, très douce rose, lis des vallées, gemme précieuse, à qui la chair ne fut rien qu’une fétidité méprisée, que ta fin est heureuse et précieuse ta mort! - Heureuse, qui jouis enfin du repos désiré, entre les bras de l’Époux doucement assoupie, et à son esprit fermement unie et qui de ses lèvres reçoit des baisers de miel. (Gourmont, *Le latin* 290-91)

Como puede notarse, la cercanía entre ambos textos es tanto léxica como conceptual. Como en “Sonatina”, en el resumen de “Philomena” aparece igualmente la afasia y los suspiros del alma, la futilidad de los consuelos materiales, sus anhelos idealistas, el Esposo que se espera como redentor y que viene a unirse a ella a través de un beso definitivo, etc. Otros datos puntuales que interesa recordar son la aparición del dragón como símbolo del mal tanto en “Sonatina” como en los bestiarios de *Le latin* (184-85) y la coincidencia formal del poema dariano con algunas de las secuencias medievales más populares.¹¹ Quizá por ello es también por lo que “Sonatina”, al igual que “Divagación”, llevó el sobretítulo de “Prosas profanas” en su primera aparición, en *La Nación* de Buenos Aires (Darío, “Sonatina”, “Divagación”). Es decir, porque Darío las entendía estrechamente vinculados o dependientes de los poemas de *Le latin*.

A favor de esa lectura primigenia de “Sonatina” apunta también su cercanía temática y conceptual con “Historia de la princesa Psiquia”, un cuento de Darío publicado en diciembre de 1894, unos meses antes de “Sonatina” y cuyo contenido religioso aparece mucho más marcado, quizá por tratarse de un cuento de Navidad. Como en “Philomena” y en “Sonatina”, en “Historia”, el alma-princesa también se halla en un estado de melancolía que parece irremediable, e igualmente desencantada de todo tipo de consuelo material y sabiduría humana. Como en el poema de san Buenaventura, la principal preocupación de la princesa es desentrañar el misterio de la muerte. Tras conseguirlo, con la ayuda de personajes evangélicos como los Reyes Magos, el apóstol Tomás y Lázaro - el muerto resucitado por Jesucristo -, la princesa queda dormida - muerta - para siempre (Darío, *Cuentos* 201). Aunque el motivo de la muerte y sus interrogantes o soluciones se hallen ausentes en el poema de Samain, el hecho de que tanto en “Philomena”, como en “Historia” y “Sonatina” se convierta en una fase del clímax final es una razón de más para pensar en la relación intertextual de los tres escritos, es decir, en la calidad de “Philomena”, un poema místico, como hipotexto de la profana “Sonatina”.

Así vistas, las variaciones entre estos cuatro textos donde cada autor - Buenaventura, Samain y Darío - representan a su propia alma como un personaje más, se pueden leer también según la hermenéutica de la secularización. Si se acepta que “Sonatina” es el hipertexto final resultante de la fusión de los otros tres, queda claro que su contenido religioso es mucho menos aparente que en “Philomena” y en “Historia”. Por lo tanto, en el proceso de llegada a “Sonatina”, se habría dado lo que Shlomo califica de *effacement* del símbolo religioso (33), que permitiría leer al alma de *Au jardin* de Samain como símbolo mediador o intermedio entre “Philomena”, “Psiquia” y la princesa de “Sonatina”. Así la princesa como alter-ego sería el

recurso metafórico para explorar sus posibilidades y trayectorias o identidades internas del autor en el texto de Samain y en los dos de Darío. De esta manera, intertextualidad, secularización y *performance* serían también nervios centrales para la lectura de “Sonatina”.

Algo semejante puede decirse de “El reino interior”, cuya “infanta” sigue remitiendo al título del libro de Samain y a su primer poema. Además, otras composiciones de *Au jardin* apuntan en la misma dirección con una insistencia que llevaría a cuestionar la preeminencia de otros hipotextos sugeridos para el poema, como ha sido el caso de “Crimen amoris”, el poema de Verlaine. Así la serie “Visions” (Samain 121-26) está definida principalmente por sus contenidos alegóricos y la perspectiva visionaria u onírica del alma sobre su propio paisaje interior. Sus tres poemas comienzan con una anáfora (“J’ai rêvé”) que recuerda inevitablemente a la infanta de “El reino” (“Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura / de la torre terrible en que ha treinta años sueña” [Darío, *Prosas* 135]).¹² Además, estos tres poemas no serían los únicos posibles hipotextos de “El reino interior”, que también podría correlacionarse con “Les sirenes”, cuyas tentaciones semejan a las de los dos grupos procesionales de “El reino”, con “Even tide”, donde las enamoradas del pasado desfilan ante la memoria del poeta, o con el segundo poema de la serie “Extreme Oriente”, donde el poeta dice vivir en un kiosko oriental, pasar “tout le jour à voir de ma fenêtre” y donde incluso parece mencionarse a la mariposa del encabezamiento de “El reino” (Samain 151-52).¹³

En cuanto a Gourmont, “El reino” puede leerse fácilmente a la luz de algunos himnos litúrgicos de *Le latin* como “Conditor alme siderum”, donde Cristo, “qui pascis inter lilia” (37), aparece encabezando una procesión de siete coros de vírgenes santas, que pueden equivaler a las “siete blancas doncellas” de “El reino” (Darío, *Prosas* 136). Igualmente puede verse como hipotexto la “Psychomachie” de Prudencio, que Gourmont define como un “tableau allegorique du combat des vices et vertus” (*Le latin* 51), donde la Fe lucha contra el Politeísmo, la Castidad contra la “Sodomie” (51), y otras virtudes, como la Paciencia, la Humildad, la Esperanza, la Sobriedad, contra sus pecados opuestos. Y, como en “El reino interior”, los vicios se asocian también a la Lujuria, que intenta atraer al alma “en jetant des violetes, des feuilles de roses, ouvrant les bras”, de manera análoga a lo que ocurre en “El reino” (“¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!” [Darío, *Prosas* 138]). Como se sabe, esta pugna espiritual entre castidad y lujuria es una de las constantes en la vida interior de Darío, y el hecho de que Gourmont insista en los méritos de Prudencio, que sería “le plus attirant de tous les poètes chrétiens, le plus

ingénieux, le plus audacieusement personnel” (*Le latin* 54), no podría sino despertar el interés del nicaragüense y hacer que este lo adoptase como otra de sus máscaras, como otra de sus *performances*. Sin embargo, a pesar de esta deuda con la alegoría religiosa medieval, el hecho de que la decisión moral se represente en el paisaje interior del alma y en el ámbito tan personal del sueño, ofrece al final la imagen de una subjetividad autosuficiente y cerrada sobre sí misma. Estamos entonces ante el sujeto moderno y “buffered” del que habla Taylor y que acaba construyendo su propio mundo moral secularizado, impenetrable a las inspiraciones numinosas.

Además de ese desdoblamiento autorreflexivo del autor, el poema cuenta también con una *performance* plástica que remite al mundo de lo sagrado, pues esos desfiles y procesiones de figuras alegóricas son la forma como los celebrantes de un rito muestran su sintonía grupal con la divinidad o la colectividad (Leeuw 39). Si las figuras de las virtudes y los vicios aparecen actuando frente al espectador, que es el alma-infanta, lo hacen con la intención de definirse frente a su público, sólo en esa *performance* alegórica que combina agrupación, gestualidad y accesorios es posible la identificación de cada grupo y la creación del dilema moral para la infanta.

El caso de “Heraldos” es análogo a “Sonatina” y a “El reino”.¹⁴ Por un lado, algunos de los nombres femeninos del poema parecen proceder tanto de “Les saintes du paradis”, de Gourmont, como de *Au jardin de l’infante*, de Samain. El primero, una letanía sacroprofana de la que existen dos versiones diferentes, contiene una Hélène que, como en el poema de Darío, es la que abre la composición, y una Catherine que también podría ser la Catalina de “Heraldos”. Por su lado, *Au jardin* dedica un poema completo a Hélène (207), otro a Ermione (¿la Enone de Darío? [Samain 61]) y otra mención a Clorinda (15), que también aparece en el poema de Darío. Por otro lado, y quizá sea lo más interesante, es fácil pensar que la estructura de este poema en el que “el verso no existe” (Darío, *Obras* I, 209) proceda del formato de las letanías medievales recogidas por Gourmont (*Le latin* 143-60) pues, como ellas, “Heraldos” descansa en la recurrencia de uno o dos vocativos iniciales y seguidos de una o varias frases aposicionales o impetratorias y cargadas de numerosas referencias simbólicas.¹⁵ Es cierto que existen antecedentes como las “Letanías de Satán” de Baudelaire o “La canción del oro” del propio Darío, pero la coincidencia de vocativos femeninos mencionados antes hace más plausible su deuda con las letanías de Gourmont. Por ello no es difícil percibir aquí también la conexión entre secularización y *performance*, pues su procedencia de las letanías litúrgicas lo convierte en un poema de origen religioso y de formato coral o

comunitario. La combinación de los vocativos encerrados en marcas exclamativas, la anáfora que sigue a cada grupo (“Anúncialas”, “Anúnciala”) y la inevitable contextualización de estas fórmulas al lado de los ambientes medievales o dieciochescas del resto de *Prosas profanas* resultan en la recreación de un desfile de figuras ante un público al que esos vocativos ha convertido, primero, en oyente de la *performance* oral de la voz poética y, luego, en espectador del desfile de dichas figuras. La aparición conjunta de figuras femeninas de carácter sagrado y de carácter profano y el formato litúrgico de la versificación del poema harían de “Heraldos” otra verdadera “prosa profana”.

Puede decirse entonces que la presencia en el poemario dariano de la intertextualidad cruzada de Gourmont y Samain es análoga a la simbiosis entre *performance* y secularización que se da en el libro. El intimismo simbolista de *Au jardin de l’infante* proporciona a Darío sobre todo los desdoblamientos con los que representa sus inquisiciones interiores a través de símbolos y analogías como la princesa-alma, el palacio-torre-cuerpo o la ventana-introspección. A través de ellas, el sujeto se cierra sobre sí mismo y elabora unas alegorías autosuficientes, unas nuevas cosmologías donde la presencia de los dioses trascendentes puede ser figurativa pero nunca operativa, pues la conciencia personal es, como la voz poética de “Ama tu ritmo”, la última fuerza constructora y actante de ese nuevo universo. Frente a las alegorías medievales que se recogen en *Le latin*, poemas como “Sonatina”, “El reino interior” y otros igualmente performativos como “La página blanca” o “La Dea” son, sobre todo, poemas antropocéntricos.

Por su lado Gourmont provee a Darío con varios escritos acerca del reposicionamiento social y artístico del poeta, y con un corpus literario-religioso que ya ha sido leído por el propio Gourmont con un filtro esteticista y secularizador y además presenta un elenco de autores y géneros literarios que, por un lado, ubican a Darío en la tradición cultural cristiana a la que nunca renunció y, por otro, constituyen una ratificación de la legitimidad de su proyecto estético-profano. La abundancia de figuras, textos y recursos de la literatura religiosa medieval que Darío toma a través de la mediación de Gourmont condensan y ejemplifican el proceso secularizador que afecta a la literatura occidental en todos esos siglos - desde la Edad Media hasta el Simbolismo - pero al mismo tiempo exponen cómo esa secularización no es un proceso monolítico o vacío de contradicciones. La secularización que se lleva a cabo en *Prosas profanas* no es una mera “desmiraculización” de la literatura religiosa sino también una reivindicación de su relevancia histórica o inmanente. Que dicha desacralización se lleve a cabo en un libro cuyos poemas contienen

frecuentes *performances* tanto autoriales como plásticas no debe considerarse una mera coincidencia ni una simple manifestación adicional de la pose modernista. Y es que la desautenticación de la literatura religiosa no puede ir formulada más que por un poeta también impostado que, como el iniciado de “Ama tu ritmo”, sea sujeto y actante a la vez: sujeto, como lector de una literatura numinosa heteróloga a él, y actante, como escritor de una poesía antropocéntrica y homóloga.

The University of Texas-Pan American

NOTAS

- 1 Eliade afirma que para la para la mentalidad religiosa el espacio es doble: sagrado y profano; para la profana es uniforme y continuo (23). Sin embargo, el pantéismo sería igualmente una visión unificadora, pues convertiría en divino todo lo existente.
- 2 En su prólogo a “El poema del Niágara”, Martí dejaba ver que la secularización se encontraba en el núcleo de esos años “de reenquiciamiento y remolde”, tanto en el plano social como en el propiamente estético. Sus palabras mostraban además cómo la formulación de la crisis y sus resultados parecían necesitar del léxico religioso: “Por sensual queda en desuso la lírica pagana; y la cristiana, que fue hermosa, por haber cambiado los humanos el ideal de Cristo, mirado ayer como el más pequeño de los dioses, y amado hoy como el más grande, acaso, de los hombres ... No hay pintor que acierte a colorear con la novedad y transparencia de otros tiempos la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religioso o predicador que ponga unción y voz segura en sus estrofas y anatemas ... Dios anda confuso...” (23-28).
- 3 En un estudio reciente que vincula la literatura modernista al proceso de secularización, Enrique Foffani se centra sobre todo en la teoría de la suplantación de Walter Benjamin y, aunque lo performativo se acepta implícitamente, no se llega a establecer ninguna conexión explícita relevante (Foffani 241-62). Algo análogo puede afirmarse de los numerosos trabajos sobre la pose modernista y sus diferentes manifestaciones (seudónimos, dandismo, bohemia, etc.), que han solido vincularla con la cultura urbana, el periodismo o las indagaciones interiores de origen simbolista (Salgado, Montaldo, Molloy), pero mucho menos con su contexto religioso.
- 4 A lo largo del artículo y para evitar cacofonías me referiré a Remy de Gourmont bien por su nombre completo o bien con la segunda palabra de su apellido (Gourmont). Igualmente, en lo referido a las diferentes correlaciones intertextuales, sigo la terminología sugerida por G. Genette en *Palimpsestos* (7-

- 14). Mi propuesta de la lectura de Samain por parte de Darío se la debo a la generosidad de mi colega y amigo Santiago Daydí Tolson (ver también Marini-Palmieri 27); sus sugerencias acerca de la intertextualidad entre “Sonatina” y “Mon âme est une infante” sirvieron de punto de partida para la revisión de todo el poemario del francés y los hallazgos que se resumen en este artículo. De la misma manera, gran parte de esta investigación sólo pudo llevarse a cabo gracias a la asistencia de Rodrigo Caserani y Jonathan Godínez.
- 5 En cuanto a Samain, cabe recordar que sus poemarios fueron muy populares en todo el Río de la Plata y objeto de un buen número de traducciones, entre ellas las de Julio Herrera y Reissig (Rosenbaum 273; Herrera y Reissig 399-412).
- 6 El hecho de que algunos cuentos de Lugones tengan probables precedentes en algunos pasajes de *Le latin* es otra forma de asegurar su intertextualidad con los escritos de Darío. Así, Remy de Gourmont, resumiendo el tratado *De Sodoma*, de Cayo Juvencio (s. IV), señala que “la statue de sel de la femme de Loth se dressait encoré de son temps sur la route de Sodome et, comme preuve de la miraculeuse transformation, il nous apprend qu’elle avait gardé la vérifiable habitude des exonérations mensuelles!” (*Le latin* 32). Por su lado, Lugones, en “La estatua de sal”, escribe: “... la castigada esposa de Lot. La mujer está viva ... y yo la he visto gemir y sudar al sol del mediodía ... Algo más definitivo hay en él todavía; y resulta que la esposa de Lot sigue siendo fisiológicamente mujer” (Lugones 213-14).
- 7 El hecho de que en la edición de 1912 Gourmont retirase la introducción *príncipe* de Huysmans y la sustituyese por una propia, que daba una visión mucho más literaria de su estudio, es a la vez una muestra de los problemas interpretativos que implica la secularización y la confirmación de su pertinencia hermenéutica (Jager ix).
- 8 Como se sabe, estas prosas eran poemas litúrgicos que, primero como adición de las secuencias - otro tipo de poemas - y luego como sustantivo que acabó englobando al conjunto de ambos textos (secuencias y prosas), se recitaban en la misa antes del evangelio, sobre todo en las festividades de los santos (Blume).
- 9 El texto de Gourmont es especialmente elocuente en ese reposicionamiento, como lo muestra la frecuencia de las metáforas espaciales y performativas: “De tous les plaisirs que peut procurer la Littérature le plus délicat est certainement: ‘Ne pas être compris!’ Cela vous *remet à votre place*, dans le *bel isolement* d’où l’inutile activité vous avait fait sortir: réintégrer la Tour et *jouer du violon pour les araignées* qui - elles - sont sensibles à la musique ... ‘Ceux qui ne comprennent pas’, et ils font ma joie. Je les aime: ils m’incitent à *me retirer* dans ma vraie vocation: le Silence” (“Celui”; énfasis agregado).

- 10 Este paso de lo metafórico-simbólico a lo performativo se explica con más detalle un poco más adelante, al comentar “Sonatina”, un texto que me parece más apropiado para esta tarea.
- 11 Es el caso de “De Santo Spiritu” o “Stabat Mater dolorosa”, también reproducidas por Gourmont (*Le latin* 264-65; 357-58), por lo que cabe pensar también que la métrica de *Prosas* deba a *Le latin* y a la poesía medieval más de lo que hasta ahora se ha dicho.
- 12 Como muestra reproduzco el tercer poema de la serie, cuya combinación de onirismo y alegoría, así como algunas alusiones textuales concretas y el preciosismo delicado de tonos prerrafaelitas, lo situaría muy cerca de “El reino interior”: “J’ai rêvé d’un jardin primitif, où des Âmes / Cueillaient le trèfle d’or en robes de candeur; / Où des souffles d’azur, veloutés de tiédeur, / Berçaient des fleurs d’argent, sveltes comme des femmes. // A l’ombre, au bord des eaux, sous des arbres légers, / Les mystiques Amants rêvaient leur solitude; / Et tout était extase, et joie, et plénitude / Et les agneaux de Dieu paisaient dans les vergers // L’Amour sanctifié, sans hâtes et sans fièvres, / Buvait à l’urne exquise et profonde des lèvres... / O Songe d’un désir parfumé par le ciel! // Et j’étais là, debout parmi les marjolaines, / Virginal, et l’archet des blanches cantilènes / A mes doigts effilés d’ange immatériel” (Samain 125-26).
- 13 Aunque puede argumentarse que ahora estoy proponiendo más coincidencias que deudas textuales efectivas, la para mí obvia cercanía entre algunos poemas de *Au jardin* (“Nocturne”, “Veillée”) y otros de *Prosas* (“Era un aire suave” y “Divagación”) es una razón más para justificar la realidad de esa lectura dariana del libro de Samain. Como muestra copio algunos versos de esos dos poemas de Samain: “Ce soir, fête à Bergame au palais Lanzoli! / Les couples enlacés descendent des gondoles. / Le bal s’ouvre, étoilé de roses girandoles. / Flûte et cordes, l’orchestre est conduit par Lulli // Les madrigaux parmi les robes essaimés / Offrent, la lèvre en coeur, leurs fadeurs sublimées; / Et, sur le glacié d’or des parquets transparents, // Les caillettes Régence, exquisement vieillotes, / Détaillent la langueur savante des gavottes / Au rythme parfumé des éventails mourants” (79-80); “Et comme un Salomon, lourd de magnificences, / Voir dans un faste d’or, de pierres et d’essences, / Venir à soi son oeuvre en reine de Saba” (158).
- 14 Aunque no lo comento aquí, “El canto de la sangre” es otro de los poemas que puede explicarse en parte a partir de *Le latin*, especialmente por su recuperación de los motivos más decadentes de la literatura latino-medieval, entre ellos, como en el poema de Darío, los momentos apocalípticos y la sangre de Cristo o la de los mártires. Así en la traducción del “Carmen apologeticum”, de Commodien de Gaza, se lee: “Alors, il n’y a plus un seul jour de paix, il n’y a plus une seule oblation au Christ. Le sang partout stagne, c’est indescriptible:

les larmes coulent, les mains tombent, les cœurs tremblent à ce spectacle, devant les martyrs subissant de telles angoisses. Sur les mers, sur les terres, jusqu'au fond des îles et des tanières, on les poursuit sans trêve, il faut pour victimes les ennemis mêmes du sang versé..." (24).

- 15 A lo largo del capítulo, Gourmont reproduce diversas oraciones que podrían proponerse al menos como intertextos remotos de "Heraldos" por su formato o por su coincidencia léxica. Un ejemplo sería la viña que simbólicamente se asigna a la Virgen María (157) o a Santa Clara (159), y que también aparece mencionada en "Heraldos" (*Prosas* 84). Otro sería el formato de las invocaciones a algunas santas, o la asociación de estas a algún símbolo específico, como las mujeres de "Heraldos": "C'est sainte Barbara appelée: 'Divine amie du Paraclet'; sainte Geneviève: 'Simulacre de mansuétude, Visible index de la Toute-Puissance'; sainte Claire 'Fille de la lumière éternelle', Vigne à la suave odeur, Planté au très beau feuillage, Violette pénitentielle, Paranymphe du Christ" (Gourmont, *Le Latin* 159).

OBRAS CITADAS

- ACHING, GERARD. *The Politics of Spanish American Modernism. By Exquisite Design*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- BERCEO, GONZALO DE. *Milagros de Nuestra Señora. Vida de santo Domingo de Silos*. Ed. Amancio Bolaño e Isla. México: Porrúa, 1976.
- BLUME, CLEMENS. "Prosa o secuencia". Web. 31 de octubre 2013.
- BOUAT, CHRISTIAN, ET AL. *Remy de Gourmont*. Web. 30 de octubre de 2013.
- CARLSON, MARVIN. *Performance: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 1996.
- CASAL, JULIÁN DEL. *Poesías completas y pequeños poemas en orden cronológico*. Ed. Esperanza Figueroa. Miami: Universal, 1993.
- CAVANAUGH, WILLIAM T. "The City. Beyond Secular Parodies". *Radical Orthodoxy. A New Theology*. Eds. John Milbank et. al. Nueva York: Routledge, 1999. 182-200.
- . *Theological Imagination: Discovering the Liturgy as a Political Act in the Age of Global Consumerism*. Londres: T&T Clark, 2002.
- DARÍO, RUBÉN. *Cuentos*. Ed. José M. Martínez. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Poesías desconocidas completas*. Eds. José Jirón Terán et al. Altea: Aitana, 1994.
- . *Obras completas*. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- . *Prosas profanas y otros poemas. Estudio preliminar de José Enrique Rodó*. París: Vda. de C. Bouret, 1901.
- . "Sonatina". *La Nación* 17 junio 1895: 3.
- . "Divagación". *La Nación* 7 diciembre 1894: 3.
- ELIADE, MIRCEA. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Nueva York: Harvest, 1959.

- FÉRAL, JOSETTE. "La theatricalité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral". *Poétique* 19.75 (1988): 347-61.
- FOFFANI, ENRIQUE. "La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana". *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Ed. Enrique Foffani. Buenos Aires: Katatay, 2010. 241-262.
- GENETTE, GERARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOURMONT, REMY DE. "Celui qui ne comprend pas". Web. 20 de octubre de 2013.
 —. *Le livre des masques. Portraits Symbolistes*. Web. 18 de octubre de 2013.
 —. *Les saintes du paradis* (L'Ymagier 3). Web. 15 de noviembre de 2013.
 —. *Les saintes du paradis* (1). Web. 13 de noviembre de 2013.
 —. *Le Latin Mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Age*. Introd. J. K. Huysmans. París: Leon Varnier, 1892.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL. *Modernismo. Supuestos teóricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Narrativa. Relatos*. Eds. Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. México. UNAM, 2001.
- HABERMAS, JÜRGEN. "Notes on Post-Secular Society". *New Perspectives Quarterly* 25 (2008): 17-29.
- HERRERA Y REISSIG, JULIO. *Poesía completa y prosas*. Ed. Ángeles Estévez. París: Colección Archivos, 1988.
- JAGER, COLIN. *The Book of God. Secularization and Design in the Romantic Era*. Philadelphia: U Pennsylvania P, 2007.
- LEEuw, G.VAN DER. *Sacred and Profane Beauty: the Holy in the Art*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- LUGONES, LEOPOLDO. *Las fuerzas extrañas*. Ed. Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996.
- MARASSO, ARTURO. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Imprenta López, 1934.
- MARINI-PALMIERI, ENRIQUE. *El Modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1989.
- MARTÍ, JOSÉ. *Ensayos y crónicas*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Anaya, 1995.
- MOLLOY, SYLVIA. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- MONTALDO, GRACIELA. "El terror letrado (sobre el modernismo latinoamericano)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20. 40 (1994): 281-91.
- OTTO, RUDOLF. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2012.

- RAMA, ÁNGEL. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- ROACH, JOSEPH. *It*. Ann Arbor: U Michigan P, 2007.
- ROSENBAUM, SIDONIA C. "Delmira Agustini y Abert Samain". *Revista Iberoamericana* 11.22 (1946): 273-78.
- SALGADO, MARÍA A. "Félix Rubén García Sarmiento, Rubén Darío y otros entes de ficción". *Revista Iberoamericana* 55.146-147 (1989): 339-62.
- SAMAIN, ALBERT. *Au jardin de l'infante*. París: Mercure de France, 1918.
- SHLOMO, DESHEN. "The Varieties of Abandonment of Religious Symbols". *Journal for Scientific Study of Religion* 11.1 (1972): 33-41.
- SUDLOW, BRIAN. *Catholic Literature and Secularisation in France and England, 1880-1914*. Manchester: Manchester UP, 2011.
- TAYLOR, CHARLES. *A Secular Age*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 2007.
- VALERA, JUAN. "Nuevas cartas americanas". *Obras completas*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid: Aguilar, 1958. Vol. III. 313-590.
- ZUMTHOR, PAUL. *Performance, Reception, Lecture*. Quebec: Prémambule, 1990.