LIRICA Y FIN DE SIGLO: RUBÉN DARIO BAJO EL SIGNO DEL CISNE

Iris M. Zavala
Rijksuniversiteit Utrecht

Las más ilustres escopetas dejen en paz a los cisnes.
R.D.

Quien dice lírica y fin de siglo tiende a recordar una lírica del yo, falsamente—creo—interpretada como negación o anulación de lo referencial y de cara vuelta a la historia. Sin duda que algunos espacios internos marcadamente auto-referenciales existen; pero a Darío muy injustamente se le ha acusado de pronunciarse al margen de la historia. Semejante enfoque debilita la función social de la poesía y es un falso error de perspectiva que en nuestra América no debe ni puede repetirse. La realidad (personal y colectiva) no es tan simple; propongo de manera provisoria enfocar la lírica de fin de siglo a partir de dos grandes trazos. Enfocar, que no catalogar, las importantes corrientes líricas finiseculares, que significaron en su momento un rechazo de la literatura institucionalizada y de las convenciones morales y literarias ochocentescas, además de dotar la experiencia lírica de una función social específica dado el horizonte social de expectativas de la colectividad hispánica.

Durante este fin de siglo la poesía lírica opera en un complejo sistema comunicativo con el contexto político, a partir de 1880 poco más o menos (y es obvio que me refiero al núcleo de los «jóvenes»). La función social de la experiencia lírica a que me refiero se expresa a partir de un doble sistema de conexiones, de funcionamiento del texto (textos). A saber:

1.— las estrategias textuales modernistas se insertan en la carnavalización o procesión de máscaras, y sirven de portadoras de una nueva concepción democrática del mundo mediante la

---

© *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*
Folwell 34, 9 Pleasant St. SE., Minneapolis, MN 55455 (USA)
Alvaro de Bazán 16, Valencia 46010 (España)
Volumen 3, número 1, invierno-primavera, 1987, pp. 179-196.

formación de significados nuevos. Entiendo por carnavalización la esencia del género, y no estratificación de cánones.[1]

2.— en cuanto movimiento (s), el modernismo es portador de un determinado proyecto cultural y transmisor de un compromiso con causas políticas y sociales, revelado a través de la emoción inquietante de los espacios internos.[2]

Parto de dos premisas: la literatura hispanoamericana —el modernismo en este caso— es un programa político, social y estético. En cuanto tal, una escritura, un discurso en proceso; y en cuanto programa se adapta y se adopta de diversas maneras en ese mundo de diferencias y asincronías que se llama Ibero-América o Latinoamérica. En segundo lugar, el modernismo es una escritura, un discurso anti-institucional que tiene como cometido institucionar la nueva, moderna literatura. Desde esta perspectiva, el proyecto que propongo parte de estudios de series literarias y, en particular, de una lectura atenta de la genética textual de Rubén Darío (Zavala 1983a, 1983b, 1984).

El doble sistema que sugiero—carnavalización y compromiso—, genera una pareja de conceptos que organiza la estructura espacial (estructura bien vista por Lotman 1977): la tipología del espacio interno se percibe en un adentro y un afuera, a través del poder evocador de códigos y del horizonte social de expectativas colectivas (sobre esto Jauss 1982:268). Ambas combinatorias no son excluyentes; la carnavalización puede expresarse dentro de la vena crítica y radical política, o bien, al anular la referencia externa a través de motivos y léxico sobre-codificados (hadas, princesas, cisnes, fuentes), opera en una suerte de revolución literaria y formal que emplea las tradiciones y convenciones de antaño en nuevos campos semánticos y por tanto en nuevos o distintos universos sociales. El poeta nos invita a trazar líneas de comunicación con el pasado, que le sirve de modelo para desbordar su fantasía. Mezcla la elegante fraseología del pasado con pinceladas de

---

[1] Parto de las pertinentes observaciones de Bajtín/Medvedev/Voloshinov en torno a «enunciados» y adapto, no sin modificaciones, el concepto de carnavalización de Bajtín (1978).

[2] En cuanto proyecto, debe destacar también en modernismo catalán, bien estudiado por Vicente Cacho Viu (1984). Todas mis citas de Darío vienen de Rubén Darío, *Poesía*, pról. Angel Rama, ed. Ernesto Mejía Sánchez. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977. Remito al excelente prólogo de Rama con cuyos planteamientos coincido plenamente.

dialecto y lenguaje conversacional; en cuanto medio peculiar de comunicación, la poesía supone formas de transmitir y conservar información sobre este periodo histórico. Es portadora de determinados procesos de adquisición de la verdad en el interior del individuo.

Para comenzar, unas palabras de cautela; conviene recordar que el fin de siglo es, como tantas formas de periodización y catalogación, un periodo complejo. En algún momento he preferido flexibilizar el concepto para incorporar el anarquismo literario y la bohemia, en páginas que en su día dediqué a Alejandro Sawa (1977). Con los años no me arrepiento de tal rúbrica: fin de siglo, modernismo, 98, bohemia, si bien, como Valéry, no creo en las etiquetas de las botellas ni en la manía clasificatoria del grotesco alemán finisecular, Max Nordau.

Y hemos de empezar, naturalmente, con Darío, que incorpora muchas de estas corrientes y cuya obra poética revela la amplia gama y espectro del camino recorrido por la lírica moderna a partir de la década de 1880, a raíz de la fuerza expansionista del gran coloso del Norte hacia la zona estratégica del Caribe (zona geógrafica de la cual él forma parte, así como Martí y José Asunción Silva). Debemos de insistir en una importante premisa: Darío es un anti-imperialista intuitivo y pacifista y se opone a lo que más tarde se llamará militarismo. Acorde a las coordenadas de fin de siglo, incorpora en su lírica horizontes sociales marcadamente anti-imperialistas en cuanto a la agresión norteamericana en el hemisferio americano se refiere. Darío hizo causa común con estos puntos de vista; causa común radical (como Góngora en su momento), desde el interior de sistemas de valores de la hispanidad, en oposición al mundo anglosajón, conducido por criterios culturales y morales anti-positivistas por anti-pragmáticos. Radical, que no revolucionario; en su caso específico el radicalismo tiene como objetivo la crítica al expansionismo norteamericano transmitido mediante la revolución de la forma. Ambos, el radicalismo político y la revolución formal, coexisten en su poesía. O tal vez mejor dicho, vino añejo en odres nuevos formales de los modernos o modernizados, y proclama anti-valores presentando ideales a la inversa. Esta coexistencia se da a nivel de la estructura profunda y la estructura superficial (composición y mensaje o sentido).

A partir de esta premisa que incorpora una vasta red poética, estamos obligados—creo—a proponer aunque sólo sea de manera provisional, un análisis del modernismo tomando en cuenta sus estrategias textuales. Y quien dice textual infiere asimismo contextual. En síntesis, en menor o mayor grados, serían las siguientes: artificio y placer por el derroche; la super-abundancia de lo lúdico y erótico; reforma verbal; revolución lingüística que se regodea en la parodia; el virtuosismo inter-

textual; la riqueza de subtextos sociales (en el sentido de Taranovsky). Todos estos elementos enriquecen el discurso y provocan una nueva actitud ante la realidad. Abundan los experimentos con la estructura y la perspectiva, la decisión de no demarcar el lenguaje en prosa y/o poesía para enmascarar las convenciones del género. Toda esta armazón constructiva hace estallar una pluralidad de estilos y voces (o enunciados) que mezclan lo cómico y lo serio, lo trivial y lo profundo, lo sublime y lo vulgar, el clisé y la novedad, el tópico, dentro de un marco de literatura carnavalizada. Un mundo al revés que se regodea en lo exótico, lo excéntrico, en los desplazamientos de la vida cotidiana. Se exaspera la irrespetuosidad estética, la libertad, la disonancia expresiva, la incorporación de una dicción coloquial, la sinestesia, los oximorones agudos, la interpenetración de disciplinas; en suma, extralimitar la poesía y la prosa y llevar la literatura al terreno de otras artes en relaciones intersemióticas (estrategias que comparten más tarde Lezama Lima y Alejo Carpentier). En mayor o menor grado los poetas de fin de siglo participan de estas cualidades; Valle-Inclán las llevará a sus últimas consecuencias en *La pipa de Kif* (1919), que cabe situar en el conjunto de literatura carnavalizada.

La carnavalización (estilo, forma) se apoya a menudo en un proceso dialogizador interno expresado a través de enunciados o «voces» del yo, individual y/o colectivo. Unas palabras de Martí en prólogo a «El poema del Niágara» de J.A. Pérez Bonalde (1882) pueden servir de punto de apoyo a mi propuesta; Martí define lo que es la poesía nueva:

> Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad los poetas; ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado,—que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo. (en 1976:47)

Estas fieras interiores del ejército en marcha del remolde literario no excluyen el mundo circundante; apuntan más bien a los amores contradictorios e intranquilos de una revuelta e inquieta vida histórica de instituciones nacientes e instituciones moribundas. Cabría preguntarse, dentro del contexto de la teoría y la praxis marxiana donde el individuo es ente histórico-social y «no man is an island», si esta investigación *ad intra* en su función social no se corresponde al conocimiento interno del hombre nuevo americano que comienza a gestarse. Aquel hombre de «nuestra América» que va con Bolívar de un brazo y con Spencer bajo

el otro. Sobretodo si atendemos a la coyuntura histórica de emancipación intelectual y de aspiración (por parte de diversas voces de distintas latitudes) a la libertad política, a romper las últimas cadenas del colonialismo español. Martí finaliza su prólogo con unas palabras que bien merecen reproducirse:

> la vida íntima febril, no bien enquiciada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna (1976:51).

El espacio interno, justo es decir, la reflexión sobre cuanto significa ser americano o ciudadano de «nuestra América», «Madre América» y la naturaleza geográfica, social, política y psíquica del «anárquico idealismo contemporáneo», en frase de Rodó, es el nuevo tema lírico. En este sentido pueden estas palabras considerarse como uno de los primeros «manifiestos» de la literatura americana de formación de significados nuevos.

El programa de Martí de 1882 no cayó en saco roto, si bien se adoptó con variantes y modulaciones entre el Atlántico y el Pacífico. La nueva poesía o la poesía de la «gente nueva» iba enderezada contra la «burguesía literaria» (frase que emplea Darío con frecuencia por entonces), contra la literatura arcaica; poesía ni real ni práctica, ni aquella poesía integradora de los falsos demócratas del arte (al decir de Rodó). A la lírica arcaica le falta cruzamiento (léase mestizaje) y se niega al comercio intelectual, increpa Manuel Gutiérrez Nájera en 1894 empleando con seguro tino un lenguaje comercial (1976:59). En los albores de la nueva aurora se canta a la «Psiquis eterna, en este fin angustioso» escribe Silva (1895 en 1976:60). Podríamos multiplicar los testimonios que revelan las coincidencias de uno a otro extremo de América (cf. Litvak 1975; es útil la gama temática propuesta por R. Gullón 1980). Repasaremos ahora algunas transgresiones de carnavalización en sus variantes y varios significados.

La vida como carnaval: la máscara como naturaleza

Una olvidada crónica del mexicano Luis G. Urbina «Máscaras y disfraces» (1905) abre una nueva vía para perseguir los complicados signos de este fin de siglo. Urbina enlaza el disfraz, la máscara, el

carnaval con la mudanza, la transformación y renovación ineludibles ante la incontrastable fuerza del progreso.[3] La mascarada—ponerse el gorro de bufón, o el gorro frigio del *sansculotte*, o el puntiagudo de nigromante—no es juego, según Urbina, sino necesidad de la *naturaleza* (la polisemia de este vocablo brota de texto en texto y es preciso recordarlo). Frívolos o enamorados, reflexivos, pesimistas o infortunados, grotescos arreos o pomposos atavíos, el hombre debe reconocer que el mundo es comedia y la existencia disfraz (en 1976:86-87). Comenzaremos por destacar que la metamorfosis de que alude Urbina es muy distinta al tipo de *Lorenzaccio,* de A. de Musset y se distingue de las «máscaras» gratas al Romanticismo. La diferencia se aclara con unas breves frases de Amado Nervo (1970); según él los que van hacia *adentro* y auscultan los latidos íntimos del universo necesitan nuevas palabras. Reformarse, transformarse, modificarse, dejarse llevar por el movimiento espiritual y profundo de los tiempos que ya no cree en el naturalismo ilusorio ni en el cientificismo dogmático, pero sí en la emancipación e independencia de las nuevas normas. A través de estas, matiza Rufino Blanco Fombona años después (1929), se podrá saltar al «corazón de nuestra América» (en 1976:99). En Suma: el interior y el disfraz o máscara como complementarios; la búsqueda del «enigma» que adopta máscaras. Ya para Martí el mundo era una «vasta morada de enmascarados» y el poeta tenía la función de «devolver los hombres a sí mismos». Este es el programa.

Comencemos por decir que política y máscara se unen; estilo o forma, el modernismo en América significa una vertiente de las guerras de emancipación; la nueva aurora cobra la vestimenta de una estética acrática a veces, pero también de carnavalización, entendida como búsqueda del enigma, del misterio, del ideal, a través de una reforma verbal. La carnavalización tiene proyecciones y modulaciones internas: el compromiso, directo o indirecto con las fuerzas de la historia en el horizonte social de este fin de siglo. Este compromiso puede ser con frecuencia una actitud individual ante los hechos históricos; el análisis es político y la crítica es moral.

Al principio por el principio: Darío. Justo es reconocer que desde sus inicios está preocupado por el mundo exterior y el interior; la naturaleza y la selva de signos. Así llega a definirse como «pobre pintor

---

[3] No es ocioso recordar que la esencia de lo mexicano se concibe a menudo como máscara, cf. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1959). En *Signos en rotación* (1971) escribe: «No sabemos si los dioses de México ríen o sonríen: están cubiertos por una máscara» (p. 25).

de la Naturaleza y de Psiquis» recogiendo y ampliando las dos vertientes que Martí había trazado como programa de la lírica en América. Me dentendré en algunas formas de presentar ambas fuerzas, no tan antagónicas, y que permiten una lectura de ciertos elementos de carnavalización en Darío dentro de un marco político. La «vasta morada de enmascarados» del mundo se pasea en las páginas darianas a través de disfraces de la tradición clásica.

Si tomamos en cuenta los elementos de la literatura carnavalizada (serie erótica, serie de la muerte sobre todo), cabría emprender una nueva lectura sobre los Pierrots, payasos, polichinelas, arlequines, princesas, hadas, marquesas, legendarios representantes de las máscaras de carnaval. Un poema dariano primerizo ofrece una suerte de clave: «Canción de Carnaval» (1896), incorporado a *Prosas Profanas* (1901). Darío parte del sobrecodificado lugar común que los carnavales inspiran versos locos y joviales, alegres liras, gritos y canciones; vinos, voluptuosidades y transgresiones:

> y lleve la rauda brisa,
> sonora, argentina, franca,
> la victoria de tu risa
> funambulesca.
>
> (Poesía, ed. E. Mejía Sánchez.Ayacucho: Venezuela. 1977:191-2)

Lo funambulesco, la mascarada (tópicos que retomará Valle Inclán) dan la tónica de *Prosas Profanas*, libro poblado por los representantes de las máscaras, orquestado mediante un código de ritos lascivos, copulaciones, erotismos, libaciones, elementos todos de un amplio universo desmitificador. Las profanaciones le permiten al lector deconstruir los tópicos mismos dentro de nuevos cánones, porque la princesa está triste, o bien porque la divina Eulalia es una máscara que ríe con una psiquis enigmática: nuestra Eulalia tiene un espacio interior, que se articula en un adentro y un afuera, contrario a los cuentos de hadas o a la literatura rosa y al folletín.

No es casual el hecho de que estas manifestaciones se encuentren también en la *commedia dell'arte*, con sus máscaras estables, cuya naturaleza el espectador reconoce, porque están asentadas en un canon de actos y acciones. Estas máscaras-clichés permiten a su vez improvisasiones y libertades. Darío combina en las suyas la identidad estable de la máscara y la infracción de la norma. Es un sistema complejo de relaciones extratextuales, de recepción del pasado, que funciona en varios niveles. Los códigos conocidos reciben en la nueva

correlación nuevos significados. Este universo de máscara y carnaval (de lejano origen) se enriquece con el movimiento de las artes europeas (pintura, música, poesía, artes decorativas) que continúan y quiebran simultáneamente las máscaras del teatro de la Restauración en Inglaterra (1660-1700). El tiempo histórico opera en un doble movimiento: hacia atrás (memoria genérica) y hacia adelante. Este mirar al pasado significa una recepción particular de la ópera y el carnaval románticos, cuyas máscaras encubren clases sociales, y en el futuro culmina en el expresionismo de Schoenberg con su «Pierrot Lunaire» (1912), ciclo de canciones que se inspira en poemas de Stefan George, por no hablar de Picasso.

Dentro de la lectura que propongo, estos poemas darianos (si bien no es el único) podrían entenderse como parodias humorísticas y risueñas (*tongue in cheek*) de un código conocido, cuyo propósito es incitar a deconstruir un mundo estratificado y normativo, según lo captan por entonces los modernistas americanos. Los contrastes crecen, son arquitectura conscientemente cultivados. Cabe proponer que el modernismo hereda del Romanticismo, de las *Bodas de Fígaro*, por ejemplo, la estética de la revolución política. Detrás de la máscara puede haber un rico o un pobre; esta encubre la decantada igualdad social, soporte de la Revolución francesa. Insisto en las semejanzas con el teatro de la Restauración, licencioso, carnavalizado que se apoya en la farsa francesa (porque a Francia fueron los exilados); teatro que se rebela contra el puritanismo inglés. La carnavalización modernista tiene una importante tradición; el poeta toma con frecuencia la vestimenta de la nobleza (polichinelas, pierrots, marquesas, princesas) como forma de subvertir el mundo de clases, con la intención de democratizarlo. En definitiva, el arquetipo "yo pobre pintor de la naturalera" dariano, que adopta máscaras aristocráticas en meditación sobre la belleza frente a un mundo metalizado. Juego de identidad textual, intercambio de personas, de identidades, de personajes, que culmina en el intercambio entre el escritor y el personajes en el siglo XX: Pirandello, Unamuno.

Todas las situaciones descritas representan casos extremos y se perciben como violencia ejercida sobre una norma; el tradicional código cultural se subvierte, las princesas están/son tristes y las marquesas llevan una máscara que encubre un mundo interior. Modernizar o modernización significa, en este campo semántico social, democratizar volver el mundo al revés, y que los metecos tengan manos de marqués. Se establece un juego en un doble plano de conducta, en guerra sin cuartel al puritanismo social:

La edad presente es de lucha:

es preciso, pues, luchar;
no se puede descansar entre el ruido que se escucha;
la vacilación es mucha;
ya está muy crecido el mal;
se consume el ideal;
se va Dios: ¡esto es horrible!
contener es imposible esa gangrena moral.

(*Epístolas y poemas* (1885): 6)

En un mismo punto itertextualidad de apoyo (tono martiano de *Versos sencillos*), y la referencia polémica contra Nietszche.

Dentro del conjunto de interpretaciones admisibles, aquí solo esbozado, propongo que el mundo versallesco, decameroniano, de máscaras y licencias, de la Bella-durmiente, revela un desplazamiento de la vida habitual estratificada, arcaica, falsamente democratizada. Su eje está construido según la literatura carnavalizada de antigua estirpe, códigos o grupos de códigos que existen en la conciencia del receptor. De la variedad de expresiones en este mundo de licencias y deconstrucciones, el receptor recibe signos estructurales en la poesía modernista, cuya reiteración y sistematicidad le permiten construir sobre la serie erótica de fiestas galantes y voluptuosidades, la serie de la comida y la bebida (epicureísta y dionisíaca) y la serie de la muerte. Este puede ser «ella», el enigma, el misterio en el caso de Darío, o bien las desacralizaciones de Silva, que tienen más de un punto de intersección con los sacrílegos enlaces irónicos y satíricos de Valle Inclán.

Reparemos además que estas series principales de carnavalización están arquitecturadas en un complejo nudo de estrategias textuales: artificio, léxico sobrecodificado, colección de clisés, dentro de una colisión entre el sistema del código del Romanticismo y una reforma verbal y revolución lingüística, que se complementa con un vasto mundo intertextual de experimentación con las convenciones del género. A saber: la mezcla de poesía y prosa y el léxico de otras disciplinas. Un examen atento revela que la decisión o la consigna parece ser no demarcar las convenciones y enmascararlas en un virtuoso juego entre la aceptación y la polémica con las normas y tradiciones del pasado. De este modo, sobre el eje del *adentro* y el *afuera* que ocupa a los modernistas (o dicho de otro modo: el hombre interior y la naturaleza), se persigue una identificación entre dos realidades que hasta entonces habían vivido una realidad independiente: América y el arte. La construcción poética reúne a los nuevos ácratas del ideal que elevaron este arte emancipado, no ortodoxo, a un dogma universalista. La sociedad americana (en plural) dista de concebirse como un conjunto de

pueblos individuales, y se percibe como una asociación de pueblos movidos por intereses comunes. Aplicado al ejemplo que nos interesa, esta «Madre América» no solo se distingue por su actitud ante el futuro, sino en oposición al pasado; se vive entre la creación y la negación para construir una sociedad distinta. Son tipos iniciales de construcciones artísticas fijados sobre los restos de un vasto territorio sometido a la corona española, que aspira a levantar otro mundo, que no se parece ni al nuevo mundo precolombino ni al actual. Dentro de los límites de la codificación primitiva, procuraron hacer suyas las ideas de la modernidad naciente—la filosofía política de los franceses, de los ingleses y de los norteamericanos para marcar la separación colonial de España. Adoptar y adaptar la modernidad de Norte a Sur, de Atlántico a Pacífico.

Prosa y poesía de una manera natural aceptan e incorporan y transplantan estas tendencias; la orientación de la estético-política misma lo exigía. En *Cantos de vida* Darío conecta y enlaza las varias ondulaciones; une lo sagrado y la profanación y la transgresión en violento oximoron con la muerte, en danza de conceptos y prodigioso repertorio de ritmos y formas poéticas. En este poesía que he llamado carnavalizada, giran muchos personajes, ideas y licencias movidos por una fuerza motriz: la vida y la muerte, la virtud y el pecado, el afuera y el adentro, el hombre interior y la naturaleza. La lírica reproduce la doble verdad del hombre y la sociedad en el triunfo de la forma. Léase a esta luz «El reino interior» (1896), donde Darío registra puntualmente la lucha interna, las substituciones, los elementos que se disputan. Pero el ritmo y la música convierten la querella en armonía. Las oposiciones internas se ordenan conforme a esta doble disposición en el poema «palabras de la satiresa» (1899). La música une los contrarios:

> está el secreto de todo ritmo y pauta
> en unir carne y alma a la 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. (236)

Desde el barroco novohispano no se daba en tierra firme de América tal modelo de transgresiones.

Preciso es señalar que Valle Inclán retoma esta lírica bufonesca, poblada de los arcaicos representantes del carnaval en *La Pipa de Kif* (1919). El modernista gallego incorpora en este libro composiciones muy anteriores. Los poemas revelan, sin lugar a dudas, un altísimo grado de carnavalización, a un mayor grado irónico y distanciado que la carnavalización dariana que propongo. No es necesario—creo—insistir

en lo obvio: las diferencias de perspectiva crítica/revolucionaria que separan a Valle Inclán de Darío. El primero se regodea en la cultura de la risa y en los elementos sociales no académicos o institucionalizados, también en un proceso intersemiótico. Como diferencia ideológica, entre otras muchas, basta señalar que Valle invoca las lenguas sociales popular y culta en hiperbólicas y exageradas desmembraciones del cuerpo, de lo bajo corpóreo, y recrea personajes que viven en al arroyo y el lodazal. Este campo semántico no es muy frecuente en el primer modernismo, pero sí en ciertas expresiones de la bohemia; Vargas Vila prosista es caso ejemplar.

Dentro de mi propuesta, la carnavalización dariana (y del primer modernismo), debe situarse en el contexto de una des-ritualización y desacralización de los lenguajes de la lírica burguesa o aburguesada de los «viejos». En el seno de esta poética, es de observar que la naturaleza, interior y exterior, reúne temas aparentemente diversos, pero sí complementarios. Esta puede ser tanto crítica a los sistemas gubernamentales y sociales, cuanto una exaltación de la vida y de los sentidos. Una actitud vitalista que se oponía a las restricciones impuestas por el Estado y la Iglesia. Vitalismo equivale, a menudo a una reivindicación de la sexualidad, campo de trasiego también de la musa libertaria (Litvak 1981 ofrece oportunas precisiones).

En todo caso, la máscara como naturaleza, ahora apenas esbozada, asume el «enmascaramiento» en su proyecto colectivo/individual. Detrás de la máscara y el redoble de carnaval se buscaba lo que se podía ser, el proyecto de existencia, en esa América que va cobrando conciencia de su dependencia; importa retóricas y objetos y exporta materias primas. La carnavalización a que he aludido revela el matiz irónico que se adopta frente a la mimesis de lo «moderno». Conlleva, pues la máscara, un doble potencial, un doble reactivo para recuperar aquel estado de cultura (naturaleza) anterior a las «máscaras» que impone el andamiaje moderno occidental. La máscara cumple una doble función: esconde y revela. Pero también equivale a la letra escrita, a las prescripciones y normas frente al signo interrogante de la página en blanco. En cuanto naturaleza americana, la máscara equivale a la pregunta del cisne sobre ese proyecto colectivo. Si el modernismo se combina con la modernidad, también asume un «yo»; se aspira a comprender la doble vertiente de la naturaleza desde un *yo*, un espacio concreto en el centro del discurso, desde el cual se problematiza el mundo.

Compromiso directo con las fuerzas de la historia: el signo del cisne

A partir de 1898 desaparecen en Darío, sino totalmente, las series externamente carnavalizadas mediante las cuales el hombre interior se oculta y se revela en disfraces y mascaradas. En rigor, en variante con el sistema de relaciones, transforma las estrategias textuales. Darío mantiene la rica gama intertextual (convergente y divergente) métrica, rítmica, temática con las tradiciones española, francesa, norteamericana (Poe); con los mitos clásicos, con las mitologías orientales que al reflejarlos se transfiguran. En movimiento de despliegue de erudición y fantasía, el poeta (a Darío me refiero), enriquece su radicalismo con una sólida construcción contextual de índole histórico-social. Afirma su tendencia anti-imperialista, anti-militarista y pacifista y la interioriza. Uno detrás de otro, Darío alterna los subtextos sociales con personajes históricos reales, con fechas, hechos; incluso actualiza los antiguos mitos en relación de alteridad y conjunción para descubrir la ley del movimiento. El cisne clásico se convierte en las fuerzas de la historia (Zavala 1983[a], 1983[b], 1984, 1985). Este es el real instrumento sólido; el cisne cambia de significados a medida que cambian las fuerzas históricas. El interés de los textos reunidos en *Cantos* es estético y de documento político, en evolución constante, como mecanismo de transformación. Deben estudiarse dentro del sistema social finisecular y no al margen de ellos. No son puros signos metafóricos; si la carnavalización le había servido antes para mostrar que el siglo burgués era pudibundo hasta la gazmoñería, por una conjunción de circunstancias externas, obedece ahora al orden social. Darío recoge lo disperso y funda entonces su poética en la identidad entre la aristocracia del ideal y la hispanidad, por oposición al grosero mundo burgués de intereses pragmáticos (léase económicos) del coloso del Norte. El signo cambia de significados, la forma que se busca en este gran momento se convierte en el gran centro de la civilización latina ante los agentes de la barbarie, núcleo de las preocupaciones contemporáneas. El cisne/signo le sirve para proclamar su particularismo y justificar su derecho a la universalidad hispánica.

Justo es señalar que el «prefacio» a Cantos mantiene la identidad entre carnavalización y reforma verbal en la nueva coyuntura histórica, al destacar como innovadores de la lírica y libertadores del ritmo a los poetas del *Madrid Cómico* y a los libretistas del género chico, cuyas coincidencias con las estrategias de Valle Inclán son bien conocidas. Injerta también el nuevo contexto social y por la poesía y la política rehace los antiguos mitos en sentido inverso; el mundo clásico se

resemantiza. Y declara su decisión en términos encendidos:

> Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter. (244)

Al expresar su sentimiento, los justifica con la coyuntura histórica. En versos modernos y apasionados, con líneas y versos de atrevida hermosura, en arrebatos de entusiasmo, revitaliza sobrecodificados lugares comunes que adquieren nuevo vigor en sus desviaciones y transgresiones de la norma. Los enunciados están cargados de la violenta crisis histórica; los mejores poemas del libro no son sólo notables por su valor poético sino por su tono directo y efusivo. La precisión histórica se alía a la justeza de la expresión; la selección y distribución de deícticos y de *qualifiers* (calificadores) obliga al lector a reordenar los códigos en una nueva selección léxica, que produce un cambio de interpretación y sentido, siempre sensible a la belleza verbal, la sintaxis, el vocabulario y las alusiones cultas. Me limitaré a dos de los símbolos: el cisne y Psiquis, ambos son signos y como tal intermediarios, la finalidad de su actividad semiótica es tranmitir un determinado contenido.

Es sobradamente conocido que el cisne es un símbolo polivalente en Darío; significa la elegancia, la voluptuosidad, un oráculo, el futuro hasta que, mediante una nueva cadena de correlaciones, la aristocrática ave se transforma en el nexo/nudo entre creador/receptor. La polisemia se manifiesta mediante la organización interna del signo lingüístico en el primero de los poemas del ciclo «Los Cisnes». Así pues, el pájaro mitológico, mediante una cadena de correspondencias y asociaciones se convierte en la voz poética, la inspiración, la fuerza de la historia y en la alegoría de la escritura. Tres de los poemas del ciclo (I, III y IV), en particular el I° de la serie, revelan la función social de la experiencia lírica, al poner de relieve la vida social de 1898. El símbolo tiene por complemento e inscripción el desastre. El cisne/signo («¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello?») en su dialéctica interna refracta el signo ideológico de crisis en la vida social. En cadena de metamorfosis, el sujeto de la experiencia poética es cisne/signo/historia. Fuera de esta situación social, el cisne/signo altera su naturaleza semiológica (Zavala 1985).

Conviene recordar el cierre poético de este inquietante poema: el cisne se transforma en dos, uno blanco y uno negro. Esta metamor-

fosis, a mi juicio (y como he señalado en otras páginas 1983), reproducen el sistema comunicativo—emisor/receptor—y como tal, ambos son alegorías, sospecho, del discurso interior de la conciencia. Este cisne materializa, por así decirlo, la exterioridad, el mundo de afuera que se interioriza y se repliega. El cisne representa la doble voz o el enunciado de otro, dicho de otra forma, la naturaleza dialógica del discurso interior desdoblado en un adentro y un afuera, la verdad y el enigma, la colectividad y el individuo, que asume en este poema la forma de diálogo. Psiquis («dulce mariposa invisible»: 277) también se despliga en una concatenación de signos de oposiciones internas: lujuria y virtud, esperanza y desesperanza. En cuanto signo es carne de mujer, Eva y Cipris, vida y esperanza. Psiquis cumple la misma función social que el cisne; es una alegoría del misterio, del enigma; como el ave olímpica es distinta de sí misma y se funde con el movimiento anímico y sus vaivenes. A través de ambos signos, el alma, dividida entre lo alto y lo bajo, expresa los motivos tradicionales de la lucha interior; emisor y receptor a un tiempo, testigo y actor de la historia. Esta dualidad interna, este doble ritmo, esta interiorización que rige su vida y su obra, son emociones y sentimientos ajenos al insensible mundo agresivo de los defensores del progreso; que desatienden a Psiquis [Mujer] ella:

> Inútil es el grito de la legión cobarde
> del interés, inútil el progreso
> *yanhuse,* si te desdeña.
> Si el progreso es de fuego, por ti arde.
> ¡Toda lucha del hombre va a tu beso,
> por ti se combate o se sueña! (280)

Psiquis con melancolía, la forma virginal o perversa de la «esfinge interior», del signo interno o discurso interior escindido, máscaras para ocultar la conciencia desesperada. El modernismo retoma su vertiente trágica: detrás de la superficie sólo existe el vacío. Cisnes, Psiquis sintomatizan esta profunda realidad; los «Nocturnos» revelan este aterrador descentramiento. El más allá erótico lleva al misterio.

Al choque con las determinantes políticas e históricas, Darío prolonga su creciente complejidad estética en *El canto* errante. Este debate se presentó en una variedad de argumentos y temas; el espectáculo multiforme de la naturaleza, el heroismo, el pasado glorioso, las conquistas humanas, los poetas, los ensueños, las esperanzas, la esfinge. Organo de los instantes vario y variable, Darío prosigue sin rupturas los oleajes exteriores e interiores y perfila su visión de España, de lo hispánico en una síntesis que abarca la propia

historia de Hispanoamérica en su colonización e independencia. En este libro incluye composiciones desde 1890 a Cristóbal Colón, a Francia; habla con el mismo entusiasmo de América y de Europa. En suma: «vive de amor de América y de pasión de España» («Preludio» 341). La coyuntura histórica cambia su visión de mundo; el 98, la Iª Guerra Mundial se inscriben en sus poemas como incisiones a la pregunta del cisne. El optimismo se evapora ante la presencia abrumadora de la evidencia. En su gira pacifista por Norteamérica capta en 1914 «la gran cosmópolis» como desgarradura y desaparece aquella «cosmópolis» sin espacio—París, Buenos Aires—, difícilmente disociable del arte nuevo. El paisaje urbano no se percibe ya de forma estética, sino objetivamente, como corresponde al ahora. Todas las tentativas de Darío se dirigen ahora a tocar esa zona, la gran urbe neoyorquina en su faz oscura; los significados desaparecen devorados por la evidencia social. En un larga expedición, las imágenes se abren paso al servicio de la comunicación. En esta empresa, explora el racismo, la riqueza de los pocos y la pobreza de los muchos, el ambiente opresor de conquistas y luchas. El poeta ve cómo el espacio de fuera amenaza al interior bajo la mirada indistinguible del Tío Samuel. El poema dariano anticipa una temática y despliega una realidad que han de hacer suyas años después otros poetas hispánicos que visitan la gran ciudad–Lorca y Rafael Alberti, si bien algo se encuentra también en el Juan Ramón de *Diario de un poeta recién casado* (1917). Este espacio repleto de significantes se manifiesta en Darío en inconfundibles oposiciones sociales:

> y tras la Quinta Avenida
> la Miseria está vestida
> con ¡dolor, dolor, dolor...! (469)

En este primer encuentro de 1914 lleva también versos de paz en la guerra, sobrecogido por los horrores y el descubrimiento de esta experiencia bélica mundial y canta una América unica—Norte y Sur—: «¡Paz a la inmensa América! ¡Paz en nombre de Dios!» (478). Ante el total desamparo, se inclina por la fusión de ambos mundos, de una manera muy distinta a la «Salutación del águila» (1906), donde celebra la posible colaboración entre las dos Américas. El llamado es a evadir la mediocre condición humana que en Europa se apresta a la guerra; la zona de encuentro de ambas Américas es punto de intersección de otras fuerzas ante la visión del caos.

La tensión extraordinaria de la poesía de Darío está en su compromiso americano, en razonamientos y argumentos, incluso con oscilaciones en las sacudidas de su mundo interior. Exploración por la

palabra de las circunstancias del momento; el encuentro y las coincidencias entre la colectividad y el individuo en tales coyunturas a veces eran casi perfectas.

He recorrido, por el momento, las coordenadas sociales que nutren a Darío, representante e iniciador del modernismo hispanoamericano. Este movimiento tiene causa común con la bohemia, el «proletariado intelectual» y anarquismo literario. Si bien se inicia con voces aisladas a partir de 1880, poco a poco reúne e integra componentes diversos aquende y allende el mar. Esta nueva percepción del mundo provocó réplicas y comentarios, aceptaciones y polémicas desde sus comienzos. Muchas y muy diversas voces y grupos sociales tuvieron su haber en el tumulto de fin de siglo y combatieron la arterosclorosis moral y la arcaica y anquilosada literatura retórica y burguesa ochocentista en sus peores manifestaciones. El modernismo, aún en sus contradicciones, es una poética de rechazo y deconstrucción del mundo externo, y tiene precursores también en suelo español (Rosalía de Castro, por ejemplo). Todas las tentativas se dirigen hacia la comprensión de la realidad en su compromiso, en una expedición hacia el mundo interior, de acuerdo a un juego recíproco entre el presente/pasado, colectividad/individuo, adentro/afuera, naturaleza/máscara en combinatorias distintas.

El fin de siglo hispánico adoptó este doble sistema que organiza la estructura espacial en esta topología de la naturaleza en un mundo exterior e interior que se entrelazan en un todo difícilmente disociable. En América apenas si es necesario señalar las semejanzas con el *adentro* martiano en su *afuera* histórico. No se trata solo de metáforas poéticas. Ambos espacios están repletos de significancias, expuestos a descargas históricas continuas y a tensiones internas implacables. El modernista ve su espacio interior en el espacio de afuera, con mayor o menor virtuosismo, a través de hechos históricos específicos: 1898, el imperialismo norteamericano, la Iª Guerra Mundial. La exploración de estos potenciales históricos los conduce en tránsito del *adentro* al *afuera;* un afuera que es la interioridad misma en actividad, frontera de problemas asentados geográficamente—Europa/América. En el interior de este sistema se inscribe la actividad histórica en una estructura dialógica que opone un yo/nosotros precisos a un vosotros/ellos (ustedes/ellos en americano) que son, al mismo tiempo, emisor/receptor. Esta estructura revela la óptica desde la cual se plantean las preguntas.

Esta exploración del «yo» dialogizado dista mucho de la lírica romántica con su estructura mono-estilística. Y quiero subrayar esta diferencia que aleja a Darío (y otros modernistas) del Romanticismo. En este fin de siglo existen correlaciones entre el mundo del autor, el mundo real y el mundo de cualquier otro individuo; no irradian solo del

«yo» para el «yo». El «yo» es signo y significación de una tensión entre el poeta y el mundo; voluntad lanzada al encuentro del exterior, la historia. (Paz 1965, lo define como Romántico)

Los poemas darianos del ciclo del cisne—y otros del mismo libro y posteriores—apuntan señales de un sistema semántico ajeno al romanticismo. El «yo» está intensamente orientado hacia el objeto, no hacia sí mismo. No se excluye la posibilidad de equivalencia entre el mundo poético y la realidad o el mundo observado por otras personas: los pronombres son deícticos cargados de estas mutuas relaciones. En un sistema que se basa en semejantes principios, la pregunta «¿y tantos millones de hombres hablaremos inglés?» revela el trágico desgarramiento del hombre que interroga el signo de cisne. La superación por parte del escritor de los límites de la conciencia monoestilística determinó un enfoque nuevo del problema de los pronombres (nuestra América, nosotros) y de los significados. Ello lleva a la creación de obras en las que un mismo contenido (los hechos históricos, la causa común con la hispanidad) se expresa en diferentes claves semánticas y en distintas tonalidades estilísticas: modernismo, 98, bohemia.

Semejante construcción reflejaba la compleja imagen de la realidad, comprendida como intersección entre los dos espacios. Los movimientos internos se manifiestan en una gran orquestación de variantes de la cual el adentro/afuera es la oposición preferida cuando se aspira a transcribir la emoción inquietante de los movimientos internos de la modernidad naciente. Adentro y afuera parecen ser movimientos opuestos pero, tal vez, en esa coyuntura precisa de fin de siglo, fueran coincidentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Cacho Viu, Vicente 1984. *Els modernistes i el nacionalisme cultura. Antologia*. Barcelona: Edicions de la Magrana.

Darío, Rubén;. 1977. *Poesía*, prol. A. Rama, ed. Ernesto Mejía Sanchéz. Venezuela: Editorial Ayacucho.

Gullón, Ricardo 1980. ed. *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona: Guadarrama.

Jauss, Hans Robert 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. tr. M. Shaw, intro. Wlad Godzich, Minneapolis: Univ. of Minn. Press.

Jiménez, José Olivio y A.R. de la Campa 1976. eds. *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York: Torres.

Litvak, Lily 1975. ed. *El modernismo*. Madrid: Taurus.

_____ 1981. *Musa libertaria*. Barcelona: Antoni Bosch.

Lotman, Jurij 1977. *The Structure of the Artistic Text*. trans. Ronard Vroon. Ann Arbord: Univ. of Michigan.

Paz, Octavio 1959. *El laberinto de la soledad*. México: FCE

_____ 1965. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.

_____ 1971. *Signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza.

Zavala, Iris M. 1977. ed. intr. Alejandro Sawa. *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alhambra.

_____ 1983[a]. "El movimiento del texto: genética de «Los Cisnes I» de Rubén Darío. *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra: 615-632.

_____ 1983[b]. «Genética de «Los Cisnes IV» de Rubén Darío: Alegoría de la escritura». *NRFH* xxxii 2:472-492.

_____ 1984. «Refugio de la pesadilla de la historia: genética del III de 'Los Cisnes' de Rubén Darío». *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia: 569-578.

_____ en prensa. *The Poetics of the Lyric*. «Notes on the Omniscient Reader», en. I. M. Zavala, T. van Dijk, ~~H. Sonne, eds~~. *Language, Literature and Discourse*. Amsterdam: John Benjamins.