

La conciencia del extrañamiento en tres escritos de Rubén Darío

A. INTRODUCCION GENERAL

Entre los estudios recientes en torno a la obra de Rubén Darío y el modernismo, destacan dos por su novedoso enfoque: *Rubén Darío y el modernismo*, de Angel Rama y *Literatura y sociedad*, de Françoise Perus¹. Ambos trabajos coinciden en apartarse de los acercamientos más frecuentes, para examinar el modernismo —y en particular la obra de Rubén Darío— desde una perspectiva histórica y social.

A partir de varias de sus valiosas conclusiones se desarrollan las presentes páginas, y por ello conviene exponer, en forma brevísima, algunos de sus puntos centrales. Desde el principio de que el modernismo (como cualquier otro hecho cultural y literario) resulta de un conjunto de condiciones histórico-sociales que dan a una práctica literaria, con distinto énfasis los estudios mencionados coinciden en:

1) La sociedad hispanoamericana (no exclusivamente, por supuesto) a finales del siglo XIX y principios del XX se encuentra en un proceso de transformación y modernización bajo el modelo del desarrollo capitalista, con una consecuente orientación hacia el lucro, la utilidad y la productividad.

2) Se extiende una suerte de descrédito de la actividad literaria, que margina al escritor (en cuanto «no productivo»), lo cual a su vez provoca una doble actitud en el poeta: una expresa hostilidad al «materialismo burgués», y una participación (en gran medida involuntaria) de las normas de la ideología liberal. De ahí el afán de los modernistas por la originalidad, la novedad, el individualismo.

3) El escritor modernista —y en general el intelectual hispanoamericano de la época— al tiempo que establece relaciones con la burguesía mercantil, de la que depende, ideológicamente permanece cerca de los valores señoriales de los rezagados sectores aristocráticos de la sociedad.

¹ Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas, 1970); Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (La Habana, 1976). De la primera obra he utilizado la edición de 1985 (Barcelona: Alfadil Ediciones); de la segunda, la reedición de 1980 (México: Siglo XXI editores).

4) Así, el poeta percibe que le resulta imposible insertarse en la estructura económica de la nueva sociedad sin afectar su propia idea de lo que debe ser el escritor.

5) A todo lo dicho, se une un fenómeno social de particular relevancia para la situación del escritor: hay un debilitamiento del sistema de mecenazgos (del que el propio Darío participó en buena medida), al mismo tiempo que en Hispanoamérica aún no estaba en desarrollo un verdadero mercado para los productos literarios.

Tales son, entre muchas y valiosas ampliaciones, algunos alcances de ambos estudios que en el presente estudio me propongo utilizar, aunque para ponerlos en relación con aspectos de diferente índole. Vistas en su conjunto, esas circunstancias enumeradas muestran que el escritor hispanoamericano que vive en sociedades en proceso de transformación a fines del siglo pasado y principios del presente (es decir, durante la vigencia de la estética modernista), establece una compleja relación con su época. Actúa bajo el signo de la ambigüedad en distintos niveles: en cuanto a su actitud social manifiesta al mismo tiempo desprecio y deseo de la riqueza material y el lujo. En cuanto a lo literario establece una clara división entre la escritura poética (la verdadera vocación, la destinada a permanecer) y la periodística (la prosa práctica, para el consumo inmediato de las muchedumbres). Y con respecto a la condición de escritor hace una frecuente división entre el mundo del arte y el de la vida corriente.

Falta examinar la formalización literaria a la que ese conjunto de circunstancias previas han podido conducir. Tal es el propósito central de esta breve investigación. Examinados esos antecedentes que rodean la obra y la realidad social del poeta centroamericano, es posible ver que con Darío se despliega una conciencia del extrañamiento entre su condición social e intelectual (es poeta) y las circunstancias materiales en las que desarrolló su actividad. No se trata de buscar causas directas «reflejadas» en una obra literaria, sino de examinar la realización discursivo-literaria de una percepción del mundo (una ideología, en último término) configurada por una práctica social.

En Darío la conciencia del extrañamiento lleva aparejada —y esta es nuestra hipótesis— una percepción dicotómica del mundo; y así, frente a un mundo de la evidencia concreta (pero no deseada) se opone un mundo de lo ajeno (deseado). Esto lleva a organizar el mundo en las regiones de los valores auténticos (naturalmente asociados al mundo del poeta/enunciante) y la de los inauténticos (en este caso, prosaísmo, ignorancia, vulgaridad, etc.).

Para llevar a la comprobación práctica esta primera certidumbre, se examinarán tres textos de diferentes carácter: un relato, un ensayo-manifiesto (el prólogo a un libro) y un poema. Se trata del cuento «La muerte de la emperatriz de la China», de *Azul...*, las «Palabras liminares» a *Prosas profanas* y el primer poema de la serie «Los cisnes» de *Cantos de vida*

y *esperanza*. Tres géneros literarios y tres fechas, pese a su aparente diversidad, portan una sola estructura de sentido que los cohesiona y unifica.

B. ANALISIS DE «LA MUERTE DE LA EMPERATRIZ DE LA CHINA»

El examen de dos aspectos principales de esta narración, incluida en una de las secciones («En Chile») del libro *Azul...*, podría ser suficiente para dar cuenta de su estructura de sentido básica por un lado, la caracterización —necesariamente somera— de la *fábula* (acontecimientos, personajes, espacio), y por otro, los aspectos relacionados con el *narrador*.

Como su propio autor en alguna ocasión lo afirmó, el nudo de *acontecimientos* está organizado en torno a la oposición entre la atracción por los objetos (artísticos) y la orientación a la realidad natural y concreta. La historia del escultor Recaredo, en la que se establece la disyuntiva entre su arrobamiento y admiración por una estatua de porcelana (que representaba a la emperatriz de la China) y su vida marital con Suzette. Esta oposición tiene consecuencias más profundas: se trata de la dualidad entre un arte sublime (representada en este cuadro por la perfección formal del busto de porcelana) y la vida cotidiana (que representa, aunque sólo en un sentido, Suzette). Y una vez más, es una dualidad que se convierte en lucha irremediable y de exclusiones.

Los acontecimientos tienen lugar de una manera lógica y consecuente; en un primer momento, la vida feliz de la pareja de jóvenes enamorados; luego, el comparecimiento en esa vida de la estatua, al que sucede el rompimiento de la armonía amorosa de la pareja; y en último término, la destrucción de aquella pieza de arte resuelve el conflicto afectivo y la concordia doméstica. Vistos en su conjunto, estos acontecimientos son la muestra de una de las preocupaciones centrales del autor: las relaciones entre el mundo histórico y concreto y el arte son básicamente de conflicto y exclusión.

El título mismo del relato, «La muerte de la emperatriz de la China», es a la vez comprensivo y engañoso, toda vez que da cuenta del acontecimiento climático del relato (la destrucción del objeto causante del conflicto), y el mismo tiempo refiere una muerte imposible, la de un objeto inerte. Sin embargo, deja un espacio a la interpretación: ¿es, acaso, la muerte del arte misma? El narrador ni aprueba ni descalifica el arrebato que llevó a Suzette a destruir la estatua de porcelana. El tópico triunfo final del amor (la «ardiente reconciliación») queda matizado por la ambigua felicidad, mitad celebración, mitad burla: «en el saloncito azul, todo lleno de regocijo, el mirlo, en su jaula, se moría de risa».

Los acontecimientos y sus consecuencias giran en torno a dos únicos *personajes*: el escultor Recaredo y su mujer Suzette. Detrás de una aparente armonía, ambos personajes representan mundos y valores bien diferenciados. Él es un escultor, y en su condición de artista es un hombre

que trabaja, esculpe a diario en su taller; su nombre es poco menos que vulgar: «Capricho paternal, él no tenía la culpa de llamarse Recaredo», dice el narrador. Ella es una hermosa mujer, que no tiene otro oficio que disfrutar de la vida (descansa, canta y juega con el mirlo), y además lleva un nombre exótico: Suzette. Ella ama la vida, él ama el arte; para él, su taller es el recinto donde concibe y crea objetos artísticos; para ella es una «casa de brujo». El hilo argumental conduce a una oposición de fondo: Recaredo es creador de esculturas; Suzette es aniquiladora de objetos artísticos. Y en ese mismo orden de cosas, los actos y relaciones de los personajes con el mundo son igualmente divergentes: reconocida la importancia en el discurso modernista de los valores sensibles (en este caso, el sonoro), resulta de particular importancia que mientras el mundo de Recaredo es el ruido seco y elemental de su oficio de escultor («un martilleo vibrante y metálico», «el golpe del cincel»), el mundo de Suzette se asocia con la melodía («una voz que cantaba», «la boca que emergía el cántico»); y además, el contraste se profundiza entre la mujer (viva) que canta y las estatutas (inertes) silenciosas.

Pese a que el espacio cualitativamente dominante de este relato es el mundo cerrado de «la pequeña casa» de Recaredo y Suzette (con sus saloncitos, su alcoba, su taller, etc.), la percepción de la «geografía» de los acontecimientos también se organiza en dicotomías. Así, temáticamente la temprana oposición campo/ciudad (el primero: bucólico, idealizado, donde el amor juvenil de los recién casados tiene lugar; la segunda: donde el escultor trabaja) prefigura también la articulación del mundo entre la vitalidad hedonista de un personaje frente a la laboriosidad artística del otro. También es significativo el hecho de que mientras el espacio existencial de Recaredo es el taller (con sus correspondientes connotaciones de trabajo, urgencia, dificultades, provisionalidad, proyectos inconclusos, desorden («su templo de raras chucherías», o su «casa de brujo», en último término, en palabras de Suzette), el espacio vital de la mujer es el «saloncito con los tapices de color azul», la estancia lujosa y apacible, cuyo silencio sólo lo interrumpe el canto del mirlo o la propia voz de Suzette.

En cualquier caso, el espacio físico, tal como se presenta en este relato, establece relaciones esencialmente diferentes entre cada personaje y el mundo: lugar de acción y de trabajo (Recaredo), lugar de placer y descanso (Suzette).

El discurso del *narrador* desarrolla y profundiza lo que al principio se ha denominado aquí la estructura dicotómica en la cosmovisión que sustenta el relato. Lo primero que se destaca es la distancia ontológica que subyace a la percepción que el narrador tiene entre el mundo real y natural y el mundo de los artificios, aunque el mecanismo del narrador consiste en vincular uno y otro. El procedimiento global es el de la cosificación; esto es: la valoración del mundo a partir de los objetos materiales más que de las relaciones morales entre los personajes. La atracción por los

objetos de lujo y riqueza —tan profundamente comentados a propósito del lenguaje 'modernista'— lo asumen tanto los personajes como el propio narrador. La desmesurada obsesión por los objetos (en este caso artísticos) es el gran tema del relato: los tapices, las estatuas, gárgolas, pipas, máscaras, diminutos soldados, y sobre todo la estatua de porcelana china y su lujoso gabinete.

Pero además de ello, el mundo está percibido —y en consecuencia valorado— desde la óptica de la objetual y de lo artístico. Ello explica que el narrador designe a Suzette, apenas iniciado el relato, como «delicada y fina como una joya humana», y que su casa «era un estuche», y que circunstancias y figuras se asemejen más a escenas pictóricas que a realidades concretas. Cuando Suzette duerme, su amante compañero se acerca «donde ella duerme en su *chaise longue*, los piecitos calzados y con medias negras, uno sobre otro, el libro abierto sobre el regazo, medio dormido». Más adelante, «cuando ella estaba pensativa y quieta, era comparable al perfil hierático de la medalla de una emperatriz bizantina». La descripción y valoración del mundo en cuanto perteneciente al arte, o extraído del arte, es también otro recurso literario fundamental; por ello personajes de la tradición literaria entran a formar parte de la escala de valores para la apreciación y disfrute del mundo: «Él la miraba como a una Elsa y ella le miraba como un Lohengrin», «veía en la amada mujer algo supremo y extrahumano como la Ayesha de Rider Haggard», «¿Era la Bella durmiente del bosque?», «era como una deliciosa figura de los amables cuentos», «Sabes cuánto te adoro, mi Elsa, mi Julieta», y la misma estatua de porcelana china había de reinar en su gabinete «como en el Louvre la Venus de Milo». Si en el plano de los acontecimientos resulta significativo el esmero que Recaredo le dedica a la construcción del recargado gabinete para la estatuilla china (requiere unas veinte líneas del relato), en el plano del discurso del narrador tiene su correspondiente con la dilatada descripción de aquel objeto (algo más de quince líneas). En otros términos: el lenguaje del narrador se corresponde con una percepción del mundo que abarca tanto a los acontecimientos como a los propios personajes involucrados en ellos.

En resumen: esta preferencia por el mundo de los objetos no hace sino reforzar la oposición básica entre el mundo del arte y la realidad natural. El punto de vista global del relato —aunque en el plano de los acontecimientos no parece favorecer el triunfo del arte sobre la vida— marca una línea divisoria que separa con claridad los dos ámbitos. Hay que tener en cuenta que el triunfo de los «valores auténticos» correspondientes a la perspectiva vitalista o natural (la mujer, Suzette) sobre los «valores (también) auténticos» correspondientes a la perspectiva artística (el escultor) puede entenderse en dos sentidos. Primero: el más evidente, que apunta a la defensa de los valores de la vida sobre la cosificación y el artificio. Segundo: sólo en apariencia excluyente —como se verá más adelante— hay otra interpretación que se desprende del relato, y que señala las limi-

taciones reales que padece la actividad artística frente al mundo concreto; así, no se trataría de un «triumfo del amor», sino más bien la admisión de que el arte se encuentra en un universo de acción muy cerrado. Y esto último le otorga congruencia significativa con relación a la historia contemporánea de Darío.

Del caso de este primer texto analizado se puede extraer una preliminar conclusión: en «La muerte de la emperatriz de la China» se organiza una primera conciencia del extrañamiento del artista, y que se manifiesta con la oposición, no resuelta de modo completo, entre la inclinación por los valores vitales o la preferencia por la realidad estética como alternativa a aquella.

C. ANALISIS DE «PALABRAS LIMINARES»

Lo primero que destaca de este breve escrito que sirve de pórtico a *Prosas profanas* es su apariencia fragmentaria y asistemática. No pretende ser —lo aclara su autor— un manifiesto literario, aunque no deja de serlo. Tampoco es un ensayo sistemático y elaborado. Es, efectivamente, una serie de siete apartados de desigual extensión que tiene como fin principal dar cuenta de la atmósfera ética y artística de lo que Darío entendía como la nueva estética.

Evidentemente, el carácter fragmentario de «Palabras liminares» está en correspondencia con el proyecto inicial de su autor: no ser doctrinal («la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción»), y en consecuencia el discurso no está organizado en términos de la argumentación lógica ni del razonamiento persuasivo. Independientemente de sus resultados históricos, Darío defiende un principio de gran vigencia en la época: la libertad individual, y con ella la libertad artística («proclamo una estética acrática», dice el poeta).

Las dos preocupaciones fundamentales reunidas en este escrito son: a) la constitución de una nueva estética y b) la ubicación (o quizá justificación) de ese proyecto artístico en la realidad histórica del poeta.

Los criterios para la constitución de esa nueva estética están basados en los aspectos propiamente retóricos, ya extensamente reconocidos como propios del discurso modernista, y en su necesaria separación de la tradición literaria hispánica. Su conciencia de estar en posesión de una retórica particular lo separa, en muchos sentidos, de sus contemporáneos, y tal separación no sólo proviene de la propia actividad artística, sino también de la preeminencia intelectual que, según Darío, el poeta tiene o ha de tener en el conglomerado social. Además, la «estética acrática» tiene su fundamento en la misma idea que lo lleva a afirmar que el oficio literario es una actividad estrictamente individual, libre y testificadora de una voluntad y una imagen personales («la literatura es mía en mí»), lo cual conduce a una ideología típicamente liberal de defensa y casi iconoclasia del individuo creador; esto es, el poeta, el vate, el dotado de poderes poco

menos que sobrehumanos: «La gritería de trescientasocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior». Y unas líneas más adelante: «Y la primera ley del creado: crear».

La serie de distinciones que Darío establece entre lenguaje creador/lenguaje imitativo; conciencia artística/desconocimiento del arte; libertad artística/modelo estético; poeta/vulgo, etc., tienen también que ver con la circunstancia histórica y el entorno ideológico que envuelven el discurso literario (y el proyecto estético) de Darío. Del examen de su propia condición socio-cultural, el poeta toma conciencia de la esencial contradicción entre su historia concreta (incluida la personal) y sus aspiraciones cosmopolitas: «¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países *lejanos o imposibles*» (Subrayado mío). Al mundo histórico, concreto y conocido, Darío opone el «imposible», o en todo caso el «lejano», con en el caso de la mitificación de la historia precolombina (Palenke, Uatatlán, «el inca sensual y fino... de la silla de oro»); y al mundo demócrata y modernizador del presente opone la nostalgia por una aristocracia cosmopolita (que ya pertenece, en muchos sentidos, al pasado).

Ante la ausencia en el mundo cotidiano (esto es, en su entorno histórico inmediato) de motivaciones profundas y edificantes, el poeta acude a la ideología del ensueño. El desprecio por su origen y su circunstancia concretos («detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer») y la conciencia del desarraigo cultural que ello trae consigo («mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París») explica el fetichismo retórico que caracteriza la obra del poeta centroamericano (armonía verbal, palabra musical, luminosidad, riqueza, artificio, brillos, fiestas, perfumes: todos ellos son términos frecuentísimos y recurrentes en el discurso de Darío, visibles además en «Palabras liminares»), y luce como un intento de separar un nuevo lenguaje —y por lo tanto, una condición literaria diferente— distante de la tradición, el anquilosamiento y la vulgaridad. Desde el punto de vista estrictamente literario, esto encuentra clara correspondencia con la oposición que el poeta ve entre la «estética acrática» que propugna y la imposición de modelos y códigos inflexibles y además caducos. Desde la óptica de los fundamentos ideológicos que subyacen a las reflexiones de «Palabras liminares», hay un aspecto que conviene destacar: mientras fomenta la constitución de un nuevo lenguaje que suplanta la vieja retórica, su práctica social lo lleva, por el contrario, a defender los principios y posiciones de una aristocracia rezagada frente a la modernización de los nuevos sectores sociales (en este caso, la pujante burguesía agro-exportadora) emergentes. Aunque —como bien lo han analizado Rama y Perus— en modo alguno Darío dejó de participar de este proceso de

modernización, su actitud frente al mundo respondía a los valores retrógrados, que evocaba con nostalgia, y miraba con recelo el creciente mercantilismo de la época, que alcanzaba incluso la actividad literaria. Con toda razón Jaime Concha afirma que «la contradicción más marcada del Modernismo es... la peculiar combinación que en él se establece de elementos de decadencia con factores de progreso; o, en otra forma, su mezcla de arcaísmo y modernidad»².

«Palabras liminares» pertenece a un momento ideológico en el que las oposiciones no evocan lo vital frente a lo estético, como ocurre en «La muerte de la emperatriz de la China», sino entre una estética y una condición social. Así, la conciencia del extrañamiento toma forma, en este caso, en la manifiesta disparidad entre el mundo de lo deseado y el mundo de la concreta actualidad. Por ello se impulsa la constitución de un nuevo lenguaje y se defiende la imagen del vate (esto es, el poeta selecto y superior) frente a un mundo prosaico cuyo pragmatismo no da cabida a la ensoñación. El único bien que le queda al poeta es el lenguaje, su lenguaje. Así, la afirmación de una nueva estética y la conciencia de su futilidad (según la axiología burguesa) son los dos polos de atracción que organizan ese (no intentado) manifiesto con que se abre *Prosas profanas*.

D. ANALISIS DE «LOS CISNES» (I)

Según lo consabido, la representación del cisne tiene, para Darío, un rico significado: connota belleza, nobleza, misterio, y su decantada separación de las demás aves lo lleva a asociarlo a su propia idea de la actividad poética. Este principio, sin embargo, resulta bastante diluido en el poema «Los cisnes» (I), en vista de que a él concurre una red temática más compleja y, si se quiere, más matizada por el dinamismo de la propia historia del poeta. En el texto (cuarenta y cuatro versos alejandrinos, rimados y distribuidos en once estrofas de idéntica factura) coexisten dos ámbitos temáticos fundamentales: uno referido a la condición (actual) del poeta y la poesía; otro, a la conciencia de una realidad histórica inmediata.

La relación entre uno y otro tiene que ver con cierto viraje en el plano ideológico del que el propio Darío da cuenta en el «Prefacio» a *Cantos de vida y esperanza*, al que pertenece el poema. Independientemente de la intencionalidad (en todo caso, a posteriori, puesto que el prefacio fue escrito después), este poema se organiza en torno a un motivo central: la conciencia de que la palabra poética es capaz de acceder al mundo de la realidad inmediata, con lo cual —sólo en apariencia— se abandona la postura universalista de momentos anteriores.

Con respecto a la condición del poeta, en el momento histórico que vive, la perspectiva de Darío es desencantada. Los poetas son «tristes y

² Jaime Concha, *Rubén Darío*. 2.^a ed. (Madrid: Ediciones Júcar, 1984), p.59.

errantes soñadores» (v. 2), «faltos de alientos» (v. 25), «casi no hay ilusiones para nuestras cabezas» (v. 19), «somos los mendigos» (v. 20), etc. En suma: derrotismo y desarraigo. El efecto desentido de esta visión desencantada no cubre únicamente el ámbito de la poesía y del poeta, sino de manera principal las *causas* de ese desencanto. Con ello «Los cisnes» constituye un salto cualitativo importante con respecto a la poética de libros precedentes (en particular *Azul...* y *Prosas profanas*): el reconocimiento de que el desconsuelo, la desilusión y el abandono que afectan al poeta tienen sus raíces en factores históricos concretos e inmediatos.

Una vez más, sin embargo, en su interpretación de la historia se acude al tópico del pasado ejemplar frente a un presente de desasosiego y a un futuro incierto. El pasado es la lejana edad heroica («no brillan las glorias de las antiguas hoces, ni hay Rodrigos ni Jaimes, no hay Alfonsos ni Nuños»), de cuyo brillo y seguridad carece el presente («Brumas septentrionales nos llenan de tristezas, / se mueren nuestras rosas, se agostan nuestras palmas», «Nos predicán la guerra con águilas feroces», «¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros? / ¿Callaremos ahora para llorar después?»). Y además, pese a todo, la poesía se salva por su vocación universalista, tanto en lo temporal como en lo espacial. Así, el poeta está en condiciones de dirigirse al cisne en un lenguaje que pertenece al mundo de lo arcano, con lo cual se inscribe en una suerte de círculo de comunicación universal: «yo te saludo *ahora* como en versos latinos / te saludara *antaño* Publio Ovidio Nasón. / Los mismos ruiseñores cantan, los mismos trinos, / y en diferentes lenguas es la misma canción». Desde este punto de vista, más que un expreso reconocimiento a la tradición hispánica (que la hay), las referencias a Garcilaso, Quevedo o el Cid son el modo de establecer vínculos entre su presente («te saludo ahora como...») y un pasado glorioso.

Lo que en las primeras tres estrofas (vv. 1-12) es un himno a la poesía (a partir de la alegoría del cisne), en el resto del poema se transforma en un canto a la historia presente. Su referente es bien visible: la usurpación y la suplantación política y cultura de parte de unas fuerzas imperiales nuevas sobre lo que Darío llama la América española. Las bien conocidas causas históricas (expansión geopolítica de Estados Unidos de América sobre las islas Filipinas, Cuba, Puerto Rico, el canal de Panamá, etc.) llevan a Darío a una postura política que se inclina por la vieja herencia cultural hispánica. No debe olvidarse que en *Cantos de vida y esperanza* se hallan los ejemplos más conocidos tanto de esta posición antiimperialista como de su hispanismo. Baste recordar «Salutación del optimista», «Cyrano en España», «A Roosevelt», «Letanía de nuestro señor don Quijote».

Es a partir de esta doble articulación temática que el poema exhibe su coherencia global, tanto en su entramado textual como en su configuración ideológica; y una de sus claves se aloja en esta pregunta retórica: «¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?». Por otra parte, la

conciencia del lenguaje se convierte en «Los cisnes» en un auténtico tema. Muchos términos con un sema común (el lenguaje mismo) esparcidos por todo el texto dan fe de ello: «saludo», «cantan», «versos», «trinos», «lenguas», «canción», «mil engua», «hablaros», «predican», «interrogo», «hablaremos», «callaremos», «grito», «dijo». Por otra parte —y ya vista su conciencia del desarraigo y el desencanto en su condición de poeta en el mundo contemporáneo— el tema de la usurpación política y cultural reafirma el tema de fondo de «Los cisnes»: la pérdida (o cuando menos la crisis) de identidad. Dicho de otra manera: el tema de la condición del poeta deriva hacia el de la pérdida de identidad individual; el tema de la circunstancias histórico conduce al tema de la pérdida de identidad colectiva. Así, el vínculo poesía/política (preconizado, por lo demás, en el «Prefacio» de *Cantos de vida y esperanza*) tiene su formalización literaria en «Los cisnes».

Si consideramos sendas conclusiones preliminares propuestas en los análisis de «La muerte de la emperatriz de la China» y «Palabras liminares», se podría decir que con «Los cisnes» se alcanza un estrato más profundo en la configuración de la estructura de sentido en el discurso de Darío: en el primer caso (el cuento) se establece una oposición entre una realidad estética y los valores vitales; en el segundo (el breve ensayo-manifiesto) la oposición se da entre una nueva estética y la certidumbre de su vanidad en el mundo del mercantilismo pragmático. En el tercer texto se materializa la causa final de esa percepción del mundo: la conciencia de una pérdida de identidad, que puede apuntar a la personal, a la social y a la cultural y política. Conviene notar que aún la referencia final del poema («Oh tierras de sol y de armonía, / aún guarda la Esperanza la caja de Pandora») constituye eso: una esperanza, no una realidad, con lo que se reafirma la ambivalencia en medio de la cual se mueve la postura poética de Darío.

En resumen, la conciencia del extrañamiento como estructura global de sentido se manifiesta en «Los cisnes» por medio de una variante ideológicamente cercana: la usurpación de una identidad.

E. CONCLUSIONES

Hechas todas las consideraciones anteriores, cabe llegar a dos clases de conclusiones; unas que apuntan a aspectos generales y otras de carácter más específico y local.

Las de carácter más general:

1) Es posible establecer relaciones significativas entre una determinada conciencia de la realidad de parte de un escritor y su práctica discursivo-literaria, práctica que de ningún modo es invariable y permanente, sino organizada a partir de situaciones específicas. Esto es: si tales situaciones varían con el tiempo, pueden también alterar el discurso artístico

del escritor (es por ello que estas páginas se limitan a un período relativamente restringido en la obra de Darío, que va de 1888 a 1905).

2) Estas relaciones significativas no se establecen necesariamente en términos de contenidos (tanto los procedentes de la historia como los de la ficción literaria), sino con respecto a un determinado conjunto de circunstancias históricas del que resulta una cierta percepción del mundo (por parte de individuos y colectividades) que puede dar lugar, en el plano artístico, a una formalización determinada (cierta modalidad discursiva, en el caso de la literatura).

3) Las relaciones entre una determinada circunstancia social y un hecho o conjunto de hechos literarios (en este caso el modernismo, y dentro de él la obra particular de Rubén Darío) pueden analizarse en tanto estos últimos son un resultado y una respuesta (de ahí el carácter fundamentalmente semiótico de la literatura) a la primera. Así, la obra de Darío es más que un estilo y una moda estética, puesto que estos son «procedimientos de trabajo» que configuran (es decir: quedan forma a) una ideología particular.

Las de carácter específico:

4) Las relaciones fundamentalmente (aunque no exclusivamente) sociales que Rubén Darío hubo de establecer en diversos momentos de su actividad artística lo llevaron a una conciencia de la esencial marginalidad y decadencia de la condición del artista en las sociedades modernas de Hispanoamérica. Esto configura lo que hemos denominado aquí una «conciencia del extramamiento».

5) Esta «conciencia del extrañamiento» adquiere formalización artística, que alcanza distintos tipos discursivos (géneros), lo que demuestra que cierta percepción del mundo, si es unitaria y coherente, puede dar lugar a diversidad de modalidades literarias, sin perder por ello el núcleo generador principal. En el caso concreto que nos ha ocupado aquí, se ha visto que la «conciencia del extrañamiento» se ha manifestado en una oposición entre el mundo del arte y la vida cotidiana; entre un proyecto estético y una realidad social; entre una identidad evocada y la usurpación de esa identidad.

6) En los textos examinados subyace una estructura de sentido global que supone un universo vital organizado en forma dicotómica, esto es: la conciencia de un mundo que no es el propio (pero del que se apropia idealmente) y el reconocimiento de un mundo que sí se percibe como propio (pero del que se reniega por indeseable).

Carlos Francisco Monge
Universidad Nacional-Heredia
(Costa Rica)