

## *Los juegos terroríficos de Rubén Darío*

CRISTINA BRAVO ROZAS  
Universidad Complutense de Madrid

### **Resumen**

Rubén Darío, al igual que otros autores finiseculares occidentales se siente atraído por lo sobrenatural y el misterio como una forma de acceder al más allá y recuperar la trascendencia. El cuento de miedo se convierte así en una manera de manifestar estos anhelos y huir de la angustia de lo cotidiano.

**Palabras clave:** Cuento / Miedo / Literatura fantástica.

### **Abstract**

Like other *fin de siècle* authors, Rubén Darío was drawn to the world of mystery and the supernatural as a way of entering in contact with the other world. The horror or terror story becomes a way of expressing these desires and fleeing from anguish.

**Keys words:** Short story / Horror, terror / Fantasy Literature.

### **Introducción**

La relación de Rubén Darío con el ámbito del miedo no parte en principio de su imaginación literaria, sino que se fragua en su propia conciencia, a través de sus experiencias personales, sobre todo en su infancia, un tanto solitaria, alejada de sus padres y a merced del cuidado de sus parientes, sin duda, situación familiar similar a la de su admirado Poe. Así en su *Autobiografía* describe su toma de contacto con este sentimiento que le resulta tan cotidiano:

La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos, los dos únicos sirvientes, La Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedo, me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana, por donde, a la Juana Catina, mujer muy pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios... Oía contar la aparición del difunto obispo García, al obispo Viteri... Una noche, el obispo Viteri hizo despertar a sus pajes, se dirigió a la catedral, hizo abrir la sala del capítulo, se encerró en ella, dejó fuera a sus familiares, pero éstos vieron por el ojo de la llave, que su ilustrísima estaba en conversación con su finado antecesor. Cuando salió, «mandó tocar vacante»: todos creían en la ciudad que hubiese fallecido. La sorpresa que hubo al otro día fue que el documento perdido se había encontrado. Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables<sup>1</sup>.

También en estos recuerdos infantiles anida la sombra de la pesadilla que posteriormente fabrica las atmósferas terroríficas de algunos de sus cuentos<sup>2</sup>:

En esta época aparecieron en mí fenómenos posiblemente congestivos. Cuando se me había llevado a la cama, despertaba, y volvía a dormirme. Alrededor del lecho mil círculos coloreados y concéntricos, kaleidoscopios, enlazados y con movimientos centrífugos y centrípetos, como los que forma la linterna mágica, creaban una visión extraña y para mí dolorosa. El central punto rojo se hundía hasta incalculables hípnicas distancias y volvía a acercarse y su ir y venir era para mí como un martirio inexplicable. Hasta que, de repente, desaparecía de la decoración de colores, se hundía el punto rojo y se apagaba, al ruido de una seca y para mí saludable explosión. Sentía una gran calma, un gran alivio; el sueño seguía tranquilo. Por las mañanas mi almohada estaba llena de sangre, de una copiosa hemorragia nasal<sup>3</sup>.

Críticos y biógrafos describen la naturaleza asustadiza de Rubén Darío:

---

<sup>1</sup> Rubén Darío. *La vida de Darío escrita por él mismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, pág. 10.

<sup>2</sup> Recordemos que la larva o «empusa» que aparece en su relato «la larva» ya había sido protagonista de uno de sus espeluznantes sueños.

<sup>3</sup> Rubén Darío. *La vida de Darío...*, *op. cit.*, pág. 11.

[...] se habló de espiritismo, de demonología, de endriagos, de duendes, de aparecidos. Cada uno forzó la nota de lo fantástico [...] y todo con objeto de asustar al Poeta, que pálido, sudoroso, llenos los ojos de un inenarrable horror, se llevaba las manos a los oídos para no escuchar aquellos cuentos de un hoffmanismo superlativo; creía en todo, hasta en las cosas más absurdas; el mundo sobrenatural lo atraía con una fascinación irresistible, como todos los aspectos del misterio<sup>4</sup>.

Incluso Ángel Rama<sup>5</sup> llega a hablar de «su naturaleza neurasténica» que le hizo abandonar sus obsesiones espiritistas y de la verdadera crisis existencial que vive desde su presencia en Europa en 1910.

Estos temores y esta tendencia hacia el misterio y lo sobrenatural suponen tan sólo el caldo de cultivo de una relación literaria más intensa con el miedo que se consolida a través de distintos cauces: la lectura de novelas terroríficas como *La caverna de Strozzi*, su carácter triste y meditabundo, fácilmente impresionable por algunas escenas horribles de lo cotidiano, que presencia en su infancia, como la pelea a machete entre dos carreteros que termina con el vuelo de la mano de uno de ellos, así como la religiosidad que le infunde su tía Rita, que termina en superstición.

Su llegada a Buenos Aires en 1890 va a potenciar aún más su trayectoria hacia lo imposible. Allí escribe sus textos más relevantes en cuanto a la emoción del miedo: en 1893, «El coloquio de los centauros», «Thanatopía», en 1894, *Los raros* y en 1910 «La larva». En esta época sus lecturas y sus contactos con las corrientes ocultistas y espiritistas se hacen más intensos y dejarán huella en su poesía y por supuesto en sus cuentos y críticas literarias. Ya en 1889 había leído la obra de Edouard Schuré *Les grands initiés* y había tomado contacto con sus amigos «los iniciados» Leopoldo Lugones y Patricio Piñeiro Sorondo. Su elocuente testimonio aparece en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*:

Como dejo escrito, con Lugones y Piñeiro Sorondo hablaba mucho sobre ciencias ocultas. Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos. Yo había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas que aún no han llegado al conocimiento y dominio

<sup>4</sup> Óscar Hahn. «Rubén Darío y la evocación de las fuerzas extrañas». En Óscar Hahn. *El cuento fantástico en el siglo XIX*. Buenos Aires: Premiá, 1978, pág. 70.

<sup>5</sup> En el trabajo «sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa» que prologa *El mundo de los sueños* hay un estudio sobre la preocupación trascendental de Darío y sus perturbaciones neuróticas.

de la ciencia oficial [...] También en *La Nación* de Buenos Aires, he contado como en la ciudad de Guatemala tuve el anuncio psicofísico del fallecimiento de mi amigo el diplomático costarricense José Castro Fernández, en los mismos momentos en los que él moría en la ciudad de Panamá; y la pavorosa visión nocturna que tuvimos en San Salvador el escritor político Tranquilino Chacón, incrédulo y ateo; visión que nos llenó más que de asombro, de espanto [...] En París con Leopoldo Lugones, hemos observado en el doctor Encausse, esto es, el célebre *Papus*, cosas interesantísimas, pero según lo dejo expresado, no he seguido en esta clase de investigaciones por temor justo a alguna perturbación cerebral<sup>6</sup>.

En 1890 leyó a Madame Blavatsky, la gran maestra del esoterismo en el XIX y bajo la influencia de Jorge Castro se empezó a considerar un teósofo. Rubén Darío se imbuje de creencias alternativas a las tradicionales, pitagorismo esotérico, ocultismo, transmigración del alma, dentro de la búsqueda espiritual y mística del modernismo. Búsqueda que por otra parte intenta responder ideológicamente a la crisis finisecular. Cathy Login Jade<sup>7</sup> en su *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la Unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica* explica pormenorizadamente como Darío se encuentra impregnado de ese tono decadentista que surge de su insatisfacción ante el destino humano. La unidad de todas las religiones que propugnan las creencias ocultistas y sobre todo la recuperación de la unidad, de la armonía, la analogía, que nace del pitagorismo esotérico parecen descubrir para Darío el orden oculto de ese cosmos ahora resquebrajado. Pero sobre todo se aprecia en él un intenso miedo a la muerte, al final de la vida, al más allá y esto quizás le hace abrazar teorías como la transmigración de las almas, en la que el alma conquista definitivamente a la materia y la muerte se ve como un «delicioso desmayo», un nuevo sueño, en el que se resuelve el misterio de la existencia, o bien, la reencarnación, la presencia de la vida incluso en la materia inerte. En realidad se puede decir que Darío entra en contacto con la emoción del miedo a través de la muerte y todo lo que ella supone: la descomposición, la falta de armonía, la aparición del monstruo, del aparecido que muestra elocuentemente la imagen encarnada de la muerte —el cadáver putrefacto—. Pero también la culpa le hace temer aún más la posibilidad del más allá después de la vida y por último, el sueño como hermano de la muerte, como puerta abierta a la pesadilla y a la visión cercana de la finitud.

<sup>6</sup> Rubén Darío, *op. cit.*, pág. 96.

<sup>7</sup> Libro publicado en el Fondo de Cultura Económica en 1986.

En definitiva el universo de los sueños le embuye de elementos atemorizantes y le muestra el camino de los llamados poetas visionarios. Sus propias pesadillas en las que vislumbra espectros que se convierten probablemente en personajes ficcionales como «la larva» y sus contactos con literatos como Francisco Gavidia en los que también «vibra en su cerebro la facultad del ensueño» le conducen a los senderos del miedo.

Sus relaciones con el ocultismo y el pitagorismo le llevan a profundizar en su conocimiento del mundo de los sueños, como podemos observar en su ensayo que lleva el mismo título. En alguno de los artículos que contiene como «Observaciones de un inglés» alude a las pesadillas como una parte muy importante de su experiencia vital, que le preocupa y en la que parece haber sentido realmente la leve caricia del miedo:

[...] todos sabemos lo que son esos espantosos esfuerzos, esas luchas desmadejadas, ese querer y no poder, que llega hasta la proximidad y el terror del anonadamiento que caracterizan ciertas pesadillas<sup>8</sup>.

El sueño se transforma en un puente hacia el más allá y por lo tanto parafraseando al mismo Darío, «el sueño es de la muerte inseparable hermano»:

Diríase que el sueño o la pesadilla, aún causados por motivos fisiológicos, pertenecen a un estado singular en que nuestro doble o astral como dicen los especialistas, encuentra la libertad relativa en su medio. Así en las situaciones onéicas comenzaríamos nuestros ensayos del más allá<sup>9</sup>.

En su artículo «Edgar Allan Poe y los sueños» Darío perfila y da repaso a la obra tanto poética como cuentística de «ese cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte» y logra definir la verdadera naturaleza de esa simbiosis sueño-muerte y le muestra definitivamente el camino hacia la trascendencia y el más allá:

Y es que el terror de Poe es el indecible terror lívido de los sueños, terror de muerte, de juicio final, meteórico, inexplicable<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> «Observaciones de un inglés». En Rubén Darío. *El mundo de los sueños*. Prosas póstumas. Madrid: Librería de la viuda de Pueyo, 1917, pág. 35.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>10</sup> «Edgar Poe y los sueños». En Rubén Darío. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza, 1979, pág. 108.

Poe se convierte en el primer poeta «visionario» al que reivindica, pues piensa que a través de ese mundo de sueños que transmite, muestra el misterio de las cosas.

La figura del poeta mago capaz de vislumbrar la realidad se personaliza en la figura de su admirado Poe. Muchos otros aspectos le identifican con el genio, el consumo de opiáceos y de alcohol que generan sus embriagadores sueños y la presencia constante de la mujer-divina, mensajera de la entelequia superior encarnada en los personajes de Berenice o Ligeia. Poe, emblema de «sus raros», así como otros autores que presenta en su ensayo, no son meros retratos de escritores excéntricos o anormales, representan una nueva forma de ver la realidad, poetas simbolistas en gran parte, cautivados por la enfermedad del ensueño, leconte de Lisle, Verlaine o Lautréamont son visionarios de lo «extranatural» a través de su mundo de sueños en los que atrapan la locura y la muerte. Representan la lucha contra el materialismo exacerbado, ante la irracionalidad de la cordura, aunque algunos críticos como Teodosio Fernández<sup>11</sup> piensen con gran acierto que Darío defendía a los decadentes sin identificarse con ellos, ya que en «Los colores del estandarte» los califica de:

representaciones de distintos tipos, inconfundibles, anormales; un hie-refonte olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D'Esparbès, da una nota sobresaliente y original<sup>12</sup>.

Al igual que Poe, la preocupación esencial de Darío es penetrar en la desconocida sombra de la muerte, que es la que en definitiva le provoca el miedo. A veces también el sueño se une a la muerte y pasa a ser uno de los motivos más recurrentes en su obra. Él mismo define su poema «La página blanca», perteneciente a *Prosas profanas*, como:

un sueño cuyas visiones simbolizarán las bregas, las angustias, las penalidades de su existir, la fatalidad genial, las esperanzas y los desengaños, y el irremisible epílogo de la sombra eterna, del desconocido más allá. ¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Teodosio Fernández. «Los raros frente al decadentismo». En Alfonso García Morales. *Estudios en el centenario de los Raros y Prosas Profanas*, Universidad de Sevilla, 1998, pág. 59.

<sup>12</sup> En *Escritos inéditos de Rubén Darío*. New York: Instituto de las Españas, 1938, págs. 120-123.

<sup>13</sup> *La vida de Rubén Darío*., op. cit., pág. 147.

En «El coloquio de los centauros» la presencia de la muerte tiene tintes esotéricos, envuelta en misterio y traída por fantasmas:

Yo he visto a los lemures flotar, en los nocturnos  
instantes, cuando escuchan los bosques taciturnos  
el loco grito de Atis que su dolor revela  
o la maravillosa canción de Filomela.  
El galope apresuro, si en el bosque miro  
manes que pasan y oigo su fúnebre suspiro.  
Pues de la Muerte el hondo, desconocido imperio,  
guarda el pavor sagrado de su fatal misterio<sup>14</sup>.

En *Cantos de Vida y Esperanza* Darío continúa perfilando el mapa de este íntimo terror generado por lo desconocido. En su poema «lo fatal» el citado miedo se revela como el más terrible de todos los que existen:

ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por lo que no conocemos  
y apenas sospechamos [...] <sup>15</sup>.

A pesar de que los fantasmas del miedo merodean por distintas etapas de su existencia, apenas se manifiestan en sus cuentos. Tan sólo he encontrado cinco en los que se vislumbra la presencia de «ese escalofrío que parece mensajero de la muerte». Sus relatos a los que califico de cuentos de terror y cuentos de horror son tan sólo un juego liviano con el miedo. Esta terminología aparece ampliamente explicada en mi tesis doctoral: *La cotidianidad de lo perverso. El cuento de miedo en Puerto Rico*. En breves líneas hay que especificar que ambos tipos de relatos tienen como objetivo prioritario suscitar en el lector la emoción del miedo, pero mientras que en el de terror, el miedo es psicológico, en el de horror hay un componente imprescindible que es la presencia del monstruo y una cierta sensación de repugnancia unida al miedo.

La pesadilla invade la temática y el misterio al estilo «Poe» y se esboza en unas historias que no logran suscitar un terror demasiado impactante para el lector actual. Los cuentos seleccionados son: «Thanatopia», «La pesadilla de Hono-

<sup>14</sup> En *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1985, págs. 196-197.

<sup>15</sup> «Lo fatal». En Rubén Darío, *Páginas Escogidas*, Madrid: Cátedra, 1988, pág. 121.

rio», «Cuento de Pascuas», «La Larva» y «Huitzilopochtli». En esta lista llama la atención la ausencia de «El caso de la srta. Amelia» o «Verónica», pero en ambos textos si bien lo fantástico domina la acción, no así el sentimiento del miedo, por lo que no los he incluido en mi estudio. He realizado un rápido recorrido por su mecánica de terror para descubrir el mágico juego del miedo modernista.

## Thanatopia

Este cuento se publicó en Buenos Aires en 1893. Es uno de los más representativos dentro del ámbito del horror, ya que recoge todos los patrones del cuento de miedo de atmósfera gótica, siguiendo las directrices de Poe aunque sin lograr la intensidad de «Ligeia» o «Berenice». En principio sería interesante señalar su fiel adhesión al concepto cuentístico ideal de su autor: una narración breve, con una tensión en el desarrollo argumental que le da cohesión y que presenta un final sorpresivo y además la patente presencia del monstruo. Pero sobre todo sería necesario explicitar la forma en que Darío va articulando este relato de horror fantástico.

El miedo se va filtrando a través de la estructura narrativa, el marco de la narración en el que se sitúa la acción, va creando indicios que conducen poco a poco hacia el final sorpresivo: un narrador-protagonista cuenta su historia, pero antes comenta el lamentable estado en que se encuentra tras la horrible experiencia sufrida:

[...] sí, os repito: no puedo dormir sin luz, no puedo soportar la soledad de una casa abandonada, tiemblo al ruido misterioso en que en horas crepusculares brota de los boscajes en un camino; no me agrada ver revolotar un mochuelo o un murciélago; no visito en ninguna ciudad adonde llego, los cementerios; me martirizan las conversaciones sobre asuntos macabros, y cuando las tengo, mis ojos aguardan para cerrarse, al amor del sueño, que la luz aparezca.

Tengo el horror de la que ¡Oh Dios! tendré que nombrar: de la muerte. Jamás me harían permanecer en una casa donde hubiese un cadáver, así fuese el de mi más amado amigo<sup>16</sup>.

Nuestro narrador y a la vez protagonista de la historia hace constar al «destinatario» de la misma que no es un borracho, ni un loco, que lo que va a narrar a continuación es real. En el más característico estilo gótico la verosimilitud de

<sup>16</sup> Rubén Darío. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza, 1979, pag. 32.



la historia queda salvaguardada y el interés del lector se intensifica. Pero además un narrador omnisciente que se encuentra fuera de la historia vuelve a recalcar la condición de hombre de bien de nuestro protagonista para que toda sospecha sobre la autenticidad o no de la historia quede disipada. En este intento por clarificar la condición de James Leen, el narrador deja entrever un amago de duda, un poso de ambigüedad que permite al lector opinar sobre el carácter fantástico o no de la narración:

[...] Así prosiguió esa noche su extraña narración, que no nos atrevimos a calificar de fumisterie, dado el carácter de nuestro amigo. Dejamos al lector la apreciación de los hechos<sup>17</sup>.

La tensión que se va generando en el transcurso de la acción está articulada a través de dos focos fundamentales:

- La creación de una atmósfera terrorífica mediante la descripción de espacios siniestros.
- La presentación gradual de personajes también siniestros.

Estos dos puntos se van desarrollando gracias a la utilización de un lenguaje impresionista, donde lo que prima es la descripción de la sensación. El efecto mágico del uso de un determinado adjetivo aumenta de tal forma la expresividad del enunciado, que permite desencadenar ese sentimiento de miedo y sobrecogimiento inusitado. Así cuando James es conducido a su nuevo hogar ve que los muebles de antes estaban sustituidos por otros de gusto *seco y frío*. Con estos dos adjetivos parece definirse el resto de la escena, el ambiente produce una sensación de escalofrío.

Volviendo de nuevo a la concepción de la atmósfera terrorífica, el primer espacio que aparece es el Colegio de Oxford. Éste es un lugar inhóspito, donde anida la predisposición a lo oculto y desagradable y que además transmite esas sensaciones negativas a nuestro protagonista:

[...] Allí aprendí a ser triste... Digo, pues, que vivía yo solitario en mi espíritu, aprendiendo tristeza en aquel colegio de muros negros que veo aún en mi imaginación en noche de luna. Oh como aprendí entonces a ser triste!. Veo aún, por una ventana de mi cuarto, bañados de una *pálida y maléfica* luz lunar, los álamos, los cipreses [...]<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 32.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 33.

La negrura de los muros, la palidez maléfica de los rayos lunares parecen haber convertido a James en un personaje triste y fantasmal. Todas las sensaciones descritas rezuman un carácter fantasmagórico y romántico. Los sonidos que se escuchan nos podrían recordar el ambiente tétrico de un panteón: cruji-dos, voces sobrenaturales que le llaman incesantemente y que preludian sucesos desconcertantes. El cambio de espacio se produce cuando su padre va a recogerle para llevarle a su nuevo hogar, pero en su casa sólo lo siniestro tiene cabida. Nada más llegar ve que lo que antes era familiar y conocido se ha convertido en un lugar extraño y adverso:

[...] penetramos en el gran salón. Todo estaba cambiado: los muebles de antes estaban sustituidos por otros de un gusto seco y frío<sup>19</sup>.

Los personajes de esta historia también recuerdan a la perfección la imaginaria gótica: James es un ser desolado, triste, huérfano de madre y con un padre adusto y por el que siente repulsión. Su carácter enfermizo y sensible (muy en la línea del héroe romántico) le hace percibir rápidamente el secreto de su familia vampírica gracias a su percepción sensorial de todo cuanto le rodea (esta táctica estaría en consonancia con el espíritu modernista del autor, en el que la percepción sensitiva a través del lenguaje suponía todo un estilo personal). La mirada es uno de sus recursos preferidos a la hora de describir las personalidades siniestras de sus padres. Recordemos que este elemento recurrente es fundamental en toda historia de miedo (veamos como ejemplo la presencia de la mirada en Hoffmann o en *Drácula* de Bram Stoker). Así los ojos de su padre indescritibles clavan su mirada en él y le hacen temblar:

Por primera vez, ¡ por primera vez!, vi sus ojos clavados en los míos. Unos indescritibles ojos, os lo aseguro; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás: unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo; unos ojos que os harían temblar por la manera especial con que miraban<sup>20</sup>.

Su madrastra es también un ser siniestro, una verdadera muerta en vida que describe a través de todos los sentidos:

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 34.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 35.

- Tacto: sus manos están frías.
- Vista: sus ojos no tienen brillo, su aspecto es pálido.
- Olfato: y ese olor extraño...
- Oído: y esa voz subterránea...

Los indicios nos llevan a un desenlace aparentemente sorprendente, pero que en realidad es fácilmente imaginable: su padre y su madrastra son vampiros.

Todo el ritual terrorífico se cumple con exactitud en este relato: atmósfera inquietante, personajes siniestros, fantasmas buenos que intentan prevenir al protagonista (madre de James), verosimilitud del narrador (narrador-protagonista que cuenta la historia en 1.<sup>a</sup> persona) y a la vez la ambigüedad creada por el segundo narrador omnisciente que hace vacilar al lector sobre el carácter alucinatorio o no de la historia (nos internaría en la categoría fantástica), temática de horror (el vampirismo).

Sin embargo, este relato carece, en mi opinión, de fuerza expresiva. El final de la historia es demasiado parco y simplista. La acción es prácticamente inexistente, la sensación, el lirismo recorren sus páginas, construyendo un escenario de terror acartonado y sin función alguna. El resultado es un cuento de estética horrorífica, pero no un verdadero relato escalofriante.

## La pesadilla de Honorio

Se publicó en *Mensaje de la Tribuna* (Buenos Aires) en 1894.

A este relato, en mi opinión, se le tendría que denominar relato de terror grotesco, ya que deforma la realidad, se aleja de lo real, resalta lo monstruoso y provoca efectos de sorpresa y horror, que son las características esenciales de todo aquello que se quiera clasificar en el ámbito de lo grotesco, según el estudio de Kayser<sup>21</sup>.

El terror grotesco de este relato emana del sentimiento de extrañeza que se filtra a través de sus mecanismos de construcción. Así la estructura del texto está dislocada, no hay un eje argumental preciso, se suceden imágenes oníricas, pesadillescas, sin orden ni concierto (desfile de gestos, máscaras, personajes del teatro, literarios, ojos, narices...). Una auténtica procesión carnavalesca en la que intervienen los tipos más diversos, todos ellos bajo el prisma de la deformación

---

<sup>21</sup> Wolfgang Kayser. *The grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1983.

y desintegración. La utilización prolífica del adjetivo adecuado potencia al máximo el discurso lírico, en aras de una acción prácticamente inexistente. Las visiones que se nos describen son atormentadas e hiperbólicas (largas narices, potentes mandíbulas, rostros enormes...). Una personalidad se divide en sus múltiples «yoes»:

Una máscara blanca se multiplicaba en todas las expresiones: Pierrot. Pierrot indiferente, Pierrot amoroso, Pierrot abobado, Pierrot terrible... doloroso, pícaro, inocente, vanidoso, cruel, dulce, criminal [...] <sup>22</sup>.

Los tipos humanos más exóticos y diferentes también circulaban bajo la aterrizada mirada de Honorio:

Cerca de un mandarín amarillo de ojos circunflejos, y bigotes ojivales, un inflado fraile [...] rostros exóticos: el del negro rey Baltasar, el del rey malayo de Quincey, el de un persa, el de un gaucho, el de un torero, el de un inquisidor [...] <sup>23</sup>.

Los distintos gestos del ser humano abandonan al individuo y se diluyen en el todo de la masa humana:

Y apareció la muchedumbre hormigueante de la vida banal de las ciudades, las caras que representan todos los estados, apetitos, expresiones, instintos, del ser llamado Hombre [...] la mirada del tísico, la risa dignamente estúpida del imbécil de salón, la expresión suplicante del mendigo [...] <sup>24</sup>.

Incluso los miembros se desencajan de los cuerpos y parecen deambular por libre:

Por último vio Honorio como un incendio de carmines y bermellones, y revoló ante sus miradas el enjambre carnavalesco. Todos los ojos... Todas las narices... Todas las bocas [...] <sup>25</sup>.

El texto se ha convertido en un caótico e inusitado desfile de seres que provocan un caos monstruoso y que parecen haber dejado a un lado la realidad para

---

<sup>22</sup> Rubén Darío. *Cuentos fantásticos*, *op. cit.*, pág. 40.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 42.

embarcarse en la maraña de la pesadilla. El narrador se esconde en esta locura carnavalesca, limitándose a describir sus sensaciones de horror ante cada nueva aparición: ¡Ay!, ¡Oh Dios mío!... En la terminología de Genette sería un narrador heterodiegético actorial, es decir, aquel que desde fuera de la historia nos refleja el sentir del personaje principal pero con sus propias palabras. El punto de vista de la narración está situado en Honorio, sin embargo, las palabras están en boca de un narrador en 3.<sup>a</sup> persona:

Honorio deja escapar de sus labios, oprimido y aterrorizado, un lamentable gemido: ¡Ay!<sup>26</sup>

El terror surge de lo grotesco, es decir, de ese sentimiento de lo extraño, lo ridículo y lo hiperbólico; del fluir mareante y opresivo de caras, cuerpos, miembros y gestos desconocidos que van y vienen incesantemente, imbuidos en un ritmo continuo, pero a la vez descolocado y perpetuo. De esta forma, el estremecimiento, la angustia se apodera de Honorio y del lector. Pero hay otros elementos fundamentales que contribuyen a crear el entramado del terror:

- El lector es introducido directamente sin marco narrativo ni preámbulo dentro de la atmósfera terrorífica, esto se produce a través de la creación de un espacio extraño desde el inicio del relato (el espacio de la ensoñación y el delirio):

¿Dónde? A lo lejos, la perspectiva *abrumadora* y monumental de extrañas arquitecturas, órdenes visionarios, estilos de un orientalismo *portentoso* y *desmesurado*. A sus pies un suelo lívido; no lejos, una vegetación de árboles *flacos*, *desolados*, tendiendo hacia un cielo *implacable*, *silencioso* y *raro*, sus ramas suplicantes, en la vaga expresión de un *mudo lamento*. En aquella soledad Honorio siente la posesión de una fría pavora [...]<sup>27</sup>

- El tiempo de la narración también se encuentra dislocado y perdido, es un tiempo irreal e indefinido:

Es en una hora *inmemorial*, grano escapado quizás del reloj del tiempo. La luz que alumbra no es la del sol; es como la *enfermiza* y *fosforescente claridad de espectrales* astros. Honorio sufre el influjo de un momento

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 40.

*fatal y sabe que en esa hora incomprensible todo está envuelto en la dolorosa bruma de una universal angustia*<sup>28</sup>.

El terror aparece instrumentalizado en la pesadilla, el sueño le conduce a las horribles visiones que le apesadumbran y le hacen sentir un miedo horrible al introducirle arbitrariamente en su caos. Honorio se presenta ante nuestros ojos como la víctima del sueño. Él es el prisionero de su subconsciente y nada puede hacer para remediarlo. Desde este instante aparecerán ante nosotros sus delirios más profundos. No habrá una acción, una historia que contar, sólo la presencia de la sensación, del fluir del pensamiento de Honorio. Pero lo que más puede impresionarnos es esa descripción pormenorizada del terror de Honorio que podría competir en precisión con cualquier definición de diccionario de dicho término:

Sus miembros se *petrificaron*, amarrados con *ligaduras de pavor*; sus cabellos se *erizaron*... su lengua se pegó al paladar, *helada e inmóvil*; y sus ojos *abiertos y fijos* empezaron a contemplar el anonadador desfile<sup>29</sup>.

En opinión de Irmtrud König<sup>30</sup> muchos críticos han querido ver en este cuento un símbolo de la inautenticidad y pérdida de la integridad personal. Otros han observado los efectos alienantes de la modernización hispanoamericana. Sin embargo, también se podría pensar en el horror que provoca la ambivalencia del yo, las múltiples caras que escondemos bajo nuestra máscara social, el temor a la indefinición, a no ser nada, únicamente la muchedumbre que pasa. Incluso podríamos quedarnos con el principio del texto, que ya comenté anteriormente y en el que el verdadero miedo que se presenta es el que Honorio (quizás alter ego de Rubén Darío) siente ante el hecho de sufrir una pesadilla, a entrar en un mundo del que sólo podremos salir cuando despertemos.

## Cuento de Pascuas

En este cuento el contraste entre el exquisito mundo real y la pesadilla macabra marca el eje de la narración. Un narrador-personaje cuenta una historia

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>30</sup> «Los cuentos fantásticos: del juego al espanto». En Irmtrud König. *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt Am Main-Bern-Nueva York: Verlag Peter Lang, 1984, pág. 149.

enmarcada en un ambiente muy distinto a los nieblecinos e inquietantes paisajes góticos. La música, la belleza y el refinamiento ocupan su lugar. Sin embargo, el alcohol y las drogas convertirán este escenario en un cementerio viviente de cabezas cortadas. Un amigo del protagonista, el profesor Theobald Wolfhart hace una digresión reflexiva acerca de la magia y el ocultismo, apoyándose, claro está, en autoridades filosóficas y literarias, lo que nos demuestra el interés del autor por dejar constancia de sus creencias. Pero este metarrelato tiene otra función digna de mención, en él se muestra la clave de la pesadilla:

Mi antecesor llegó a descubrir que el cielo y toda la atmósfera que nos envuelve están siempre llenos de esas visiones misteriosas, y con ayuda de un su amigo alquimista llegó a fabricar un **elixir** que permite percibir de ordinario lo que únicamente por excepción se presenta a la mirada de los hombres. Yo he encontrado ese secreto —concluyó Wolfhart— y aquí, agregó sonriendo, tiene usted el milagro en estas pastillas comprimidas<sup>31</sup>.

A partir de este momento la atmósfera de diversión y armonía se va diluyendo en una nube cada vez más fantasmagórica:

[...] había comenzado a caer como una vaga bruma, llena de humedad y de frío, y el fulgor de las luces de la plaza aparecía como diluido y fantasmal<sup>32</sup>.

El ambiente se enrarece y entra de lleno en el onirismo que le permite ver como reales todas las fantasías que le narraron anteriormente:

Había como apariencias de muchas gentes en un ambiente como el de los sueños, y yo no sabía decir la manera con que me sentí como en una existencia a un propio tiempo real y cerebral. Alcé los ojos y vi en el fondo opaco del cielo **las mismas figuras que en la estampa del libro de Lycosthenes, el brazo enorme, la espada enorme, rodeados de cabezas**<sup>33</sup>.

Aquella hermosa dama que le deleitó al principio de la narración tenía ahora «un aspecto tristemente fatídico», su rica indumentaria se había convertido «

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 75.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 76.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 76.

en una pobre cofia y en unos cabellos emblanquecidos» y todo sucede «bajo la bruma pálida de aquellas nocturnas horas».

Darío va construyendo un opresivo ambiente de incertidumbre a través de una rica muestra de sensaciones que se presenta mediante una fabulosa gama de adjetivos que definen perfectamente cada impresión experimentada por el narrador-protagonista: bruma *pálida*, árboles de *oscuros* ramajes....

A partir del encuentro con la dama un verdadero aluvión de cabezas va surgiendo a su paso, bajo su estupefacción y todo envuelto en un halo de pesadilla terrorífica y macabra:

Tropecé al dar un paso con algo semejante a una piedra, y me llené, en medio de mi casi inconsciencia, de una sorpresa pavorosa, cuando escuché un ¡ay! semejante a una queja, parecido a una palabra entrecortada y ahogada; una voz que salía de aquello que mi pie había herido, y que era, no una piedra, sino una cabeza<sup>34</sup>.

Otros prodigios suceden a su paso: por ejemplo, hay objetos inanimados que cobran vida humana:

[...] y a la luz que os he dicho, vi que quien gritaba era un árbol, uno de los árboles coposos, llenos de cabezas por frutos [...]<sup>35</sup>.

Las cabezas cada vez inundan más la acción, el narrador-personaje ve por todas partes innumerables cabezas parlantes, lo que le lleva a tal estado de enajenación que se pregunta si lo que siente es realidad o sueño. El juego de la ambigüedad hace su aparición y con él se subraya el talante fantástico de la historia, pero además la irrupción del terror es evidente, ya que está en labios del mismo protagonista:

Como acontece en los instantes dolorosos de algunas pesadillas, pensé que todo lo que me pasaba era un sueño, *para disminuir un tanto mi pavor*<sup>36</sup>.

La enumeración de cabezas famosas y de alusiones a la sangre y al sepulcro va en aumento. Las cabezas inundan la narración, llenan el texto e infunden un horror profundo y cada vez más intenso, pero de repente esta tensión desaparece tras la afirmación del narrador:

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 78.

<sup>35</sup> *Ibid.*, págs. 78 y 79.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 79.



Nunca es bueno dormir inmediatamente después de comer [...]»<sup>37</sup>.

A pesar de esta aclaración prosaica, que quizás en opinión de Todorov acabaría con el efecto fantástico, lo ineludible es el horror que encierra este cuento, puesto que provoca un acusado miedo en el protagonista y éste procede o bien de un acontecimiento natural como puede ser una pesadilla o la ingesta de una droga, por lo que nos encontraríamos ante un cuento de horror realista, o bien un cuento de horror fantástico si pensamos en la vacilación del personaje a la hora de decidir que es lo real o lo sobrenatural.

## La Larva

Para el análisis de este cuento me remito al estudio que realicé en mi tesis sobre el cuento de terror de principios del siglo XX.

Sin embargo, señalaré la importancia de este cuento dentro de la cuentística de miedo de Rubén Darío. La naturalidad con la que está narrado o quizás su carácter autobiográfico le da una espontaneidad de la que carecía el acartonado relato de *Thanatopia*. Quizás este relato se base en una de las pesadillas que narra en su *Autobiografía*, en la que creyó ver un espectro o muerto viviente que le causó verdadera repugnancia<sup>38</sup>. En este caso es la aparición de «la cosa», el «monstruo», imagen viva de la muerte, con lo que implica de «putrefacción», «descomposición» y en definitiva visión del muerto, lo que desencadena el horror, esa simbiótica mezcla de miedo y asco. La atmósfera conseguida se aleja de lo gótico y parece acercarse al Romanti-

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 80.

<sup>38</sup> *La vida de Rubén Darío...*, *op. cit.*, pág. 20:

Por ese tiempo, algo que ha dejado en mi espíritu una impresión indeleble, me aconteció. Fue mi primera pesadilla. La cuento, porque hasta en estos mismos momentos, me impresiona. Estaba yo en el sueño leyendo cerca de una mesa, en la salita de una casa, alumbrada por una lámpara de petróleo...la puerta estaba abierta y vi en el fondo oscuro que daba al interior, que comenzaba a formarse un espectro y con temor miré hacia este cuadrado de oscuridad y no vi nada; pero, como volviese a sentirme inquieto, miré de nuevo y vi que se destacaba en el fondo negro una figura blanquecina como la de un cuerpo humano envuelto en lienzos: me llené de terror, porque vi aquella figura que, aunque no andaba, iba avanzando hacia donde yo me encontraba...indefenso al sentir la aproximación de «la cosa», quise huir y no pude y aquella sepulcral materialización siguió acercándose y dándome una impresión de horror inexplicable. Aquello no tenía cara y era, sin embargo, un cuerpo humano. Aquello no tenía brazos y yo sentía que me iba a estrechar...lo más espantoso fue que sentí inmediatamente el olor de la cadaverina, cuando me toco algo como un brazo, que causaba en mí algo semejante a una conmoción eléctrica...

cismo español con sus calles oscuras y tortuosas (recordemos *El Canto a Teresa* de Espronceda).

La visión espectral de la muerte convertida en peatón provoca escalofríos al narrador-protagonista, pero además no se da una explicación racional sobre lo ocurrido, incluso nos ratifica el suceso sin ningún género de duda, lo que intensifica aún más el carácter sobrenatural del hecho y el contenido horrorífico-fantástico del relato.

## Huitzilopochtli

El título de este cuento se refiere a Huitzilopochtli, dios del sol,

aquel que en el año 1-Pedernal (año de su nacimiento), guía míticamente a los aztecas hacia Aztlán hasta que se establecen en el valle como patria definitiva, y va desplazando a los otros dioses hasta ser el sanguinario que demanda corazones sin cesar y por tanto conquistas y extensión política, según los reyes o dirigentes aztecas organizaban metódicamente<sup>39</sup>.

Según la tradición el Sol tendrá que acabar algún día y la única forma de evitarlo sería identificarlo con el dios Huitzilopochtli quien necesitaba de la fuerza vital procedente de la energía que poseían los hombres: su corazón y su sangre.

El interés terrorífico de este cuento parece centrarse en la horrible visión que tiene el protagonista de un supuesto dios del pasado. El recuerdo de otro tiempo inunda de golpe el presente y se convierte en realidad.

Pero el choque de esta «alucinación» contrasta con el escenario de la acción: la guerra. Es la visión del horror dentro del horror. El protagonista despierta de un terrible sueño de muerte y de sangre (la realización de un sacrificio humano a un dios azteca) y vuelve a encontrarse con la pesadilla de la muerte cuando descubre que el «padre Reguera» está ocupado fusilando a gente. En los dos casos contrasta la vocación religiosa de los asesinos. Los sacerdotes aztecas sacrifican a unas víctimas, el sacerdote cristiano también lo hace e incluso cree en los poderes de esas antiguas divinidades. Podría mostrarse aquí el llamado «sincretismo religioso» de Darío, las religiones son en realidad la misma. Sin embargo, este relato va más allá de todo eso. El horror emana directamente de

---

<sup>39</sup> Pilar Martínez. *La muerte en la vida y libros de México*. Pilar Martínez, Madrid, 1982, pág. 164.

la realidad, la crueldad de los hombres los iguala portentosamente, su facilidad para matar muestra su naturaleza monstruosa.

Pero también hay que tener en cuenta el desarrollo literario del texto. Llama la atención el ver que la exquisitez y delicadeza de otros relatos nos ha abandonado, predomina, por el contrario, el diálogo y el léxico coloquial:

¡Cómo la que lo parió!  
¡buen diablo se lo lleve a usted!<sup>40</sup>

Dentro de este prosaico mundo parece haber una permanente intrusión de lo fantástico:

Aquí en México, sobre todo, se vive en un suelo que está repleto de misterio [...] <sup>41</sup>.

Además la narración presenta progresivamente una serie de indicios que van aumentando la tensión de la historia:

- La desaparición de Perhaps.
- Las afirmaciones del padre Reguero acerca de que las formas de los primitivos ídolos nos vencen y que siempre que pueden se manifiestan.

La atmósfera de miedo (a pesar de encontrarse en un paisaje tan distinto al gótico como es la selva) también se logra:

Todo era silencio en la selva, pero silencio temerosos, bajo la luz pálida de la luna. De pronto escuché a lo lejos como un quejido largo y aullante, que luego fue un coro de aullidos<sup>42</sup>.

Como en otros de sus cuentos, el elemento onírico desata el horror, pero además se le añade la aparición de un dios monstruoso y su altar viviente:

[...] He aquí lo que vi: un enorme ídolo de piedra, que era ídolo y altar al mismo tiempo [...] Dos cabezas de serpiente, que eran como brazos o tentáculos del bloque, se juntaban en la parte superior, sobre una espe-

---

<sup>40</sup> «Huitzilopxtli». En Rubén Darío. *Cuentos fantásticos*, op. cit., pág. 83.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pág. 82.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pág. 85.

cie de inmensa testa descarnada, que tenía a su alrededor una ristra de manos cortadas... y debajo de eso, ví, en vida de vida, un movimiento monstruoso [...]»<sup>43</sup>.

En este caso la explicación racional queda en entredicho, aunque se apunte la posibilidad de que sea fruto de la marihuana. La duda queda en el aire y esta ambigüedad hace pensar en un relato fantástico de horror. Por último, recordar que este procedimiento es también utilizado por otros autores de la época como Clemente Palma en «El príncipe Alacrán».

La característica más relevante de estos cinco relatos es su capacidad para generar miedo. Todos ellos penetran en universos atemorizantes a través de sus narradores-protagonistas, que mediante sus narraciones en primera persona hacen sentirnos inmersos en las redes del horror. Este miedo puede surgir de elementos sobrenaturales como sucede en «Thanatopia», donde el vampirismo se apodera de la familia del joven James, o bien de elementos reales; una pesadilla aterroriza a Honorio y también al personaje principal de «Cuento de Pascuas». Es la visión de la muerte personificada lo que asusta al muchacho de «La Larva», mientras que en «Huitzilopochtli» se trata de un dios misterioso y sanguinario más perteneciente al mundo fantástico que al real. Por otra parte, la actitud ambigua de los protagonistas de las historias acerca de lo que están presenciando (no saben muy bien si es fruto de un estimulante: droga o alcohol o está sucediendo de verdad) nos inclina hacia el carácter fantástico de las mismas, pero en última instancia el lector tiene la última palabra.

No sólo la temática conduce al cuento de miedo, otros factores tienen una gran importancia en su configuración:

- La creación de una atmósfera atemorizante: normalmente se obtiene mediante la descripción progresiva de espacios oscuros, lúgubres y desoladores. En «Thanatopia» James vive en un austero colegio de Oxford, donde crujen los muebles y la luz de la luna penetra por la ventana, su nuevo hogar también será un lugar siniestro, decorado con un gusto frío y seco. «La pesadilla de Honorio» conduce al espacio de los sueños, un lugar sin claridad, ennieblecido por la confusión y la distorsión. «El cuento de Pascuas» traslada a un París exquisito empañado por la macabra imagen de la pesadilla grotesca (las cabezas inundan las calles y la acción). En «La Larva» las calles tortuosas de una ciudad se convierten en morada de un cadáver. Por último, en «Huitzilopochtli», México se muestra como una tierra primitiva llena de mis-

<sup>43</sup> *Ibid.*, pág. 86.

terio y superstición. La nota exótica parece ocupar todos los espacios de su narración, lo cotidiano se transforma con el barniz de su palabra en algo extraño e irreconocible.

El tiempo en que se sitúa la acción también contribuye a construir «esa atmósfera», la noche y la oscuridad siguen siendo los eternos compañeros del miedo.

Las estructuras que sustentan este castillo donde mora el miedo son de dos tipos:

- Estructura enmarcada: en «Thanatopia» y «La Larva» los narradores-protagonistas cuentan su terrible historia a un destinatario interno de la historia.
- Estructura onírica: en «El cuento de Pascuas», «La pesadilla de Honorio» y «Huitzilopochtli», la estructura es lineal, pero su episodio central está presidido por la visión pesadillesca de algún elemento aterrador que rompe la sintaxis y produce un ritmo dislocado y repetitivo, lleno de expresiones de angustia y temor y que suele finalizar con una vuelta brusca a una realidad que explica racionalmente el desencadenamiento del sueño perturbador.

Por último, sería interesante destacar el impresionismo de Darío, no como un tópico general de su estilo, sino como instrumento eficaz para la potenciación del terror. Según Rudolf Köhler<sup>44</sup> lo que importa en este estilo es «la eternización del momento fugaz, el instante fugitivo», pero sobre todo su dinamismo, las palabras expresivas, plásticas. Rubén Darío emplea estas armas para urdir una táctica terrorífica, la descripción, la impresión fugitiva va creando una serie de sugerencias que desembocan en el escalofrío. El juego de tensiones suele dar resultado y la emoción del protagonista se traslada rápidamente al lector. En algunas ocasiones esto puede fallar, y la siniestra arquitectura se desmorona, sólo encontramos un falso escenario horripilante que no logra conmovernos, es simplemente un escaqueo, un coqueteo insulso con el miedo que no consigue el erizamiento del vello, ni la paralización de los miembros, pero por lo menos mantiene nuestra atención hasta el último instante.

Rubén Darío no es sin duda un maestro del miedo, sin embargo se convierte en lector asiduo de estos textos y el miedo parece cubrir también su horizon-

---

<sup>44</sup> Rudolf Köhler. «La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío». En *Lengua y estudios literarios*. Estudios sobre Rubén Darío, F.C.E., México, 1968, págs. 503-521.

te de expectativas. Poe no es un macabro ni excéntrico creador de cuentos, sino que sus mundos imaginados se transforman en reminiscencias condensadas del más allá. La utopía se ha roto con la llegada del positivismo, no quiere que el creador, el genio sea tachado de hombre psicológicamente trastornado, desea recuperar la concepción romántica del artista y sobre todo superar ese miedo a la muerte al encuentro con el más allá que siempre se transfigura en las horribles pesadillas y no hay mejor manera de huir del miedo que metamorfosearlo, jugar con él, transformarlo en artefactos horripilantes que apenas ya horrorizan a nadie pero que ayudan a olvidar el eterno escalofrío de la insondable y cierta muerte.