

Una estructura en tres cuentos de Darío

JESÚS SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

Ya en el estudio preliminar a los cuentos de Rubén Darío, Raimundo Lida se encargó de analizar las diferentes formas y temas en que plasma sus cuentos, poniendo de relieve las ocasionales relaciones entre aquellos que presentan unas características comunes.

En ese mismo estudio, Lida escribe que *El caso de la señorita Amelia* «es una nueva y espeluznante versión de *La ninfa*»¹. Igualmente observa cierta relación entre M. de Cocureau y el doctor Z.: «el obeso monsieur Cocureau [...] se llama ahora el doctor Z.»². Finalmente, apunta que el tono y el tema son completamente distintos. Por tanto, sin precisar demasiado, Raimundo Lida ve similitudes en la estructura y personajes de ambos cuentos.

Otro estudioso de la obra de Darío, Nelson Barría, apunta que *La larva* «es un relato muy semejante a *La ninfa*»³. Alude, de un modo muy impreciso, a una construcción similar:

«Ambos están contruídos en torno a un acontecimiento que se va haciendo más denso y ampliando hasta llegar a conformar su mundo narrativo.»⁴

Señala también que, aunque el tema y el tono son diferentes, tienen en común el *enfrentamiento con el encanto de lo femenino*.

¹ Estudio preliminar de Raimundo Lida en *Cuentos completos de Rubén Darío*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México, F.C.E., 1950, pág. LXI. Todas las notas sobre los cuentos se harán por esta edición.

² Raimundo Lida, *op. cit.*, pág. LXI.

³ José Nelson Barría, «Erotismo y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 25, Madrid, Servicio de Publicaciones U.C.M., 1996, pág. 128

⁴ José Nelson Barría, *op. cit.*, pág. 129.

La lectura detenida de los tres cuentos mencionados –*La ninfa* (1987), *El caso de la señorita Amelia* (1894), y *La larva* (1910)–, hace evidente esas mutuas relaciones entre ellos, apuntadas como de pasada por Lida y Barría. Indagando en la estructura, los personajes y los temas, es posible ir un poco más allá de lo ya mencionado por ambos, precisar algo más lo que puedan tener en común y, al mismo tiempo, apuntar la especificidad de cada uno de ellos.

En *La boca de sombra*, un artículo de 1909, aparecen como personajes lady Perhaps, el duque de Argyll, el poeta Santiago Argüello y el narrador-articulista Rubén Darío; hablan de Víctor Hugo, de Swedenborg y, de modo general, de «que existen muchas cosas en el cielo y en la tierra, que no comprende nuestra filosofía.»⁵ A continuación Darío describe la atmósfera y el marco espacio-temporal en que tiene lugar esa conversación:

«Advertimos una vez más la exactitud de la vieja observación de que a los postres de una comida se llega a hablar de la inmortalidad del alma. Suele la conversación comenzar por ideas generales y exposición de opiniones, ya tímidas, ya afirmativas, ya escépticas. Así se llega a lo anecdótico.»⁶

A continuación se narran una serie de anécdotas para llegar a una conclusión final en defensa de la existencia de fenómenos –se mueve este artículo en los terrenos del ocultismo, la teosofía y el espiritismo– que la ciencia no puede explicar.

Un marco, una atmósfera y una estructura parecidos a lo expresado más arriba, fruto sin duda de la experiencia mundana de Rubén Darío, es similar a los tres cuentos. Dos de ellos hacen explícito el ambiente cosmopolita y en *La larva* –aunque no se mencione podría situarse en un ambiente parecido– el tema guarda una estrecha relación. En los tres, de todos modos, tiene lugar esa conversación general que poco a poco va derivando en un cuento.

En *La ninfa* se asiste a la conversación de un grupo de amigos, entre los que se encuentra el narrador, en el castillo de Lesbia, «nuestra Aspasia»; «se hablaba con el entusiasmo de artistas de buena pasta, tras una buena comida. Éramos todos artistas» (pág. 60). Si *La boca de sombra* se desarrolla a la hora de los postres, aquí «era la hora del chartreuse»; si antes se mencionaban a Víctor Hugo y a Swedenborg, ahora se trata de San Antonio, de Anacreonte, Mirón, el escultor Frémiet.

⁵ Angel Rama, en la introducción a Rubén Darío. *El mundo de los sueños*. Puerto Rico. Ed. Universitaria. Universidad de Puerto Rico. 1973, pág. 87.

⁶ Angel Rama, *op. cit.*, pág. 87.

La conversación que está en el origen de *El caso de la señorita Amelia*, también tiene lugar en una atmósfera cosmopolita, en «el precioso comedor rococó de ese sibarita de judío que se llama Lowensteinger» (pág. 226); y aunque no estén en los postres ni en la hora del chartreuse, están en el comedor, «poco después (de) una salva de doce taponazos del más legítimo (champaña) Roederer». De nuevo aparece el grupo, típicamente modernista: «[...] Minna, la hija del dueño de la casa, el periodista Riquet, el abate Pureau, recién enviado por Hirsch, el doctor y yo» (pág. 227).

El tercero de los cuentos, *La larva* (1910), es el más cercano en el tiempo a *La boca de sombra* (1909), con el que guarda una estrecha similitud, tanto por el tema como por la coincidencia en alguna anécdota. Sin embargo, en lo que ahora interesa, hay alguna diferencia, como no describir las coordenadas espacio-temporales en que tiene lugar la conversación, ni quiénes son los que participan en ella, aunque se pueden deducir algunas cosas a partir de la poca información que da:

«Como se hablase de Benvenuto Cellini y alguien sonriera de la afirmación que hace el gran artífice en su *Vida*, de haber visto una vez una salamandra, Isaac Codomano dijo:

– No sonriáis. Yo os juro que he visto, como os estoy viendo a vosotros, si no una salamandra, una larva o una ampusa.

Os contaré el caso en pocas palabras.» (págs. 291-292)

La situación podría ser la misma que en los otros dos cuentos o en el artículo, sin embargo no se precisa. Sólo se puede deducir que se trata de una conversación entre varias personas como se infiere de ese «alguien» que sonrió (una persona indeterminada en un grupo de contertulios). De nuevo aparece la conversación «culta» característica de la época: se habla de Cellini y de un libro en particular, de su *Vida*.

A partir de esa situación inicial, los tres cuentos, de un modo aparentemente casual, van desgranando la conversación, a modo de prólogo, hasta llegar a la anécdota del cuento propiamente dicha. La anécdota de *La ninfa* arranca de:

«Alguien dijo: –¡Ah, sí, Frèmiet–. Y de Frèmiet se pasó a sus animales, a su cincel maestro, a dos perros de bronce (..) ¿Quién habló de Mirón? [...]» (págs. 60-61)

Ya se ha visto en *La larva* que la historia surge también porque «alguien sonriera de la afirmación [...]». En *El caso de la señorita Amelia* el origen de la historia del doctor Z. está en una frase que el narrador del cuento había soltado:

«[...] una frase banal cualquiera. Por ejemplo, esta:
–¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!» (pág. 226)

Se observa en los tres cuentos que no importa precisar quién empezó o quién dijo algo interesante; ni siquiera interesa citar las palabras exactas. Esta imprecisión voluntaria en alguno de los elementos de arranque del tema central del cuento es común a todos ellos. Mediante esa imprecisión se quiere transmitir la sensación de naturalidad, de casualidad.

Tras ese fluir la conversación de modo tan aparentemente natural, se llega a un momento de oposición de ideas o creencias entre dos de los personajes. Uno de ellos, el que se ha sentido aludido por el comentario o el gesto del otro, toma la palabra para contar algo que cree conocer bien. El sabio M. de Cocureau (*La ninfa*) se ocupa de defender la existencia de una serie de animales míticos:

«[...] Los sátiros y los faunos, los hipocentauros y las sirenas, han existido, como las salamandras y el ave Fénix.» (pág. 61)

Para su argumentación echa mano de su conocimiento libresco, de las lecturas en que ha leído que tal o cual personaje –San Antonio abad, Alejandro, San Jerónimo, Alberto Magno– los vieron.

En *El caso de la señorita Amelia*, es el doctor Z. quien hace un despliegue de conocimientos esotéricos, presentándose a sí mismo como un experto en la materia:

«Yo que he sido llamado sabio en Academias ilustres y libros voluminosos;.. yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plano material del sabio al plano astral del mágico y al plano espiritual del mago, [...]» (pág. 227)

Si M. de Cocureau y el doctor Z. recurren, para afirmar su autoridad de sabios en la materia sobre la que disertan, al conocimiento hallado en los libros o a la adquisición de determinadas técnicas, Isaac Codomano (*La larva*) acude, en un primer momento, a las creencias compartidas por una comunidad, a las leyendas y creencias tradicionales, aprendidas de niño y tenidas por verdaderas en esa comunidad: «Todo eso lo aprendí de oídas, de niño.» (pág. 292), dirá Isaac Codomano.

De nuevo aparece algo común en los tres tipos de discursos intentados en un primer momento: tanto el saber proveniente de los libros donde se documenta el testimonio de las autoridades, algunas de ellas santos, como el adquirido a través del espiritismo, la teosofía etc., o el contenido en las leyendas tradicionales, tienen en común el ser antipositivistas, anticientíficos. Y otra nota común: los tres discursos se sienten como insuficientes. De ahí que en un momento posterior se tenga que apelar a otro tipo de argumentos que, sorprendentemente, son esencialmente idénticos: el testimonio de uno de los personajes del cuento que afirma –con palabras o con hechos– la existencia del caso que le sirve para ilustrar su opinión.

Isaac Codomano se erige en autoridad de lo que dice: «Yo os juro que he visto, como os estoy viendo a vosotros, si no una salamandra, una larva o una

ampusa.» (pág. 291). Y lo jura porque lo ha experimentado, y por eso habla en primera persona: «lo que yo vi, lo que yo palpé, fue a los quince años; lo que yo vi y palpé del mundo de las sombras y de los arcanos tenebrosos».

El doctor Z. también expone un caso que le consta como real, como existente a pesar de lo extraño que pueda parecer a quienes lo oigan, para lo que apela, lo mismo que Isaac Codomano, al juramento:

«—Juro, señores, que lo que estoy refiriendo es de una absoluta verdad.» (pág. 230)

En *La ninfa* hay una variación, pero esencialmente es lo mismo. Mientras en los otros dos cuentos el lector es oyente de las historias que ilustran los dos casos, aquí se asiste, como espectador, al descubrimiento del hecho que podría dar lugar a la narración de la historia que explique la existencia de las ninfas. El lector ya sabe que existen ninfas, por eso el cuento queda abierto a varias posibilidades, sin saber como continuará; cabe, entre ellas, la de que el poeta cuente la aparición matinal tras la afirmación de Lesbia de que «¡el poeta ha visto ninfas! ...» (pág. 64). Precisamente esos puntos suspensivos, junto a las miradas de asombro de los contertulios, están insinuando el caso —ya conocido por el lector— que va a contar el poeta para ilustrar la existencia de las ninfas.

Los tres cuentos poseen dos partes, visibles gráficamente en *La ninfa*, donde además se indica una transición temporal. La primera acaba hablando de un tiempo futuro en el que tendrá lugar la demostración de la existencia de las ninfas:

«—¡Las ninfas existen, tú las verás!» (pág. 63)

En la segunda parte, que comienza con la referencia temporal: «Era un día de primavera. Yo vagaba por el parque [...]» (pág. 63), se marca tanto el cambio de tiempo como de situación. Indirectamente, el lapso temporal se deduce del fragmento siguiente, posterior a la visión de la ninfa:

«Después, almorzábamos juntos aquellos amigos de la noche pasada; [...]» (pág. 64).

La larva y *El caso de la señorita Amelia* también presentan dos partes, igualmente correspondientes a un cambio temporal como en *La ninfa*, pero ya no tienen lugar en un futuro, sino en un pasado, en la memoria del personaje que la cuenta: cuando Isaac Codomano tenía quince años o cuando, en un tiempo remoto, «Hace veintitrés años, conocí en Buenos Aires a la familia Revall [...]»; más tarde retoma la historia en: «Hace apenas una semana he vuelto a la Argentina, después de veintitrés años de ausencia.» (pág. 230).

Por tanto en los tres cuentos hay dos partes diferenciadas que, como el doctor Z., podríamos denominar prólogo del cuento, o disertación introductoria

–introducción–, y cuento⁷, pero íntimamente entrelazado éste con la introducción, donde se plantea ya el tema, de modo que ambas partes forman una unidad, que da lugar a los cuentos tal como los concibió Rubén Darío.

La «introducción» y el «cuento» de cada uno de ellos se distinguen, además de por el plano temporal en que tienen o han tenido lugar, por la función estructural distinta de cada una de esas partes, y que es radicalmente la misma en los tres cuentos. Ya se ha comentado cómo en los tres se asiste a una conversación sobre temas generales, también apuntado en *La boca de sombra*. De pronto se llega a un punto en que la charla deriva hacia un tema concreto, al que se llega de modo natural.

En *El caso de la señorita Amelia* –¿qué cosa más natural que hablar del paso del tiempo en el día de Año Nuevo?–, se expresa: «-¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!» (pág. 226). A ello el doctor Z. responde que esa frase tiene en él «la respuesta más satisfactoria», la cual se lleva a cabo tras contar la anécdota de la cual ha sido testigo, y que constituye –generalizando– la segunda parte del cuento.

La anécdota de *La larva* tiene lugar ante el escepticismo de la sonrisa de alguien, por lo que Isaac Codomano decide contar «el caso en pocas palabras» de modo que se oponga a ese escepticismo del personaje que sonríe. Por eso afirma que va a contar un caso donde él ha visto «si no una salamandra, una larva o una amputada» (pág. 291).

De nuevo en *La ninfa* aparece algo similar a «la respuesta más satisfactoria» y al «caso en pocas palabras». El poeta prefiere las ninfas a los sátiros, aunque, un tanto racional, exprese con pesar: «¡Pero las ninfas no existen!» (pág. 62), ante lo cual, Lesbía, de distinta opinión, interviene para oponer que «¡Las ninfas existen, tú las verás!» (pág. 63).

De este modo, las tres segundas partes llevan a cabo la demostración, afirmación o testimonio de algo que se ha puesto en duda o que se da como imposible de hecho. Así la segunda parte viene a completar a esa primera, donde han quedado las espadas en alto, con algo pendiente de demostrar o explicar. De tal forma ese «cuento» se une de modo natural a la «introducción» para formar con él una unidad total, a pesar de que en cada una de las segundas partes se cuente una anécdota.

Las tres anécdotas, de similar estructura, parecen obedecer al mismo principio de demostración, que, en última instancia, como se ha visto, y tras desear otro tipo de argumentos, tiene lugar mediante el testimonio personal: lo visto elevado a verdad incuestionable –al menos subjetiva–.

Se llega a esa implicación personal en la verdad de lo que se dice, jurando o dando la palabra de honor –«Os doy mi palabra de honor, concluyó Isaac Codomano, que lo que os he contado es completamente cierto.» (pág. 294)–, porque los primeros intentos de justificación mediante otro tipo de argumentos

⁷ La cita exacta es: «-Y bien –dijo–, puesto que no os plazen las disertaciones por prólogo, vamos al cuento que debo contaros, y es el siguiente: [...]» (pág. 228).

no valen. M. de Cocureau, futuro miembro del Instituto, sólo causa la risa y la ironía con su erudición:

«Y Filegón Traliano –concluyó el sabio elegantemente– afirma la existencia de dos clases de hipocentauros: una de ellas come elefantes.
– Basta de sabiduría, dijo Lesbia.» (pág. 62)

Leemos en *La ninfa*, donde, en una ligera variación sobre el esquema de los otros dos cuentos, hay una primera defensa de otro ser mítico distinto a las ninfas: los sátiros, de la que se encarga el sabio M. de Cocureau.

Igualmente son poco convincentes los primeros tanteos del doctor Z., quien él mismo siente que todo el acopio de saberes acumulados no es suficiente, como tampoco lo es para quienes le escuchan:

«Y dirigiéndose a mí:

– ¿Sabéis cuáles son los principios del hombre? Grupa, jiba, shakira, kama, rupa, manas, buddhi, atma, es decir: el cuerpo, la fuerza vital, el cuerpo astral,[...].

Viendo a Minna poner una cara un tanto desolada, me atreví a interrumpir al doctor:

– Me parece que ibais a demostrarnos que el tiempo [...].» (pág. 228)

Igualmente en *La larva* se empieza con otro tipo de argumentos: las leyendas tradicionales, las que pertenecen a toda una comunidad. Pero al final, como en los otros dos, será el testimonio de lo visto o experimentado lo que dé cumplida satisfacción en la estructura del cuento. Quizás para Rubén Darío bastasen los argumentos anticientíficos, pero no le parecen lo bastante convincentes para sus lectores, por lo que acaba con el testimonio personal, de tres testigos, trasladando con ello el problema desde el plano de la existencia de los hechos que se cuentan al de la verdad o mentira de la anécdota que cuentan.

Otro rasgo común es que tras la inserción de la anécdota o caso que sirve como demostración a la tesis defendida en un primer momento, el final de las tres narraciones tiene lugar en una vuelta a la atmósfera del principio, con la que enlaza de nuevo, insertando con ello esa anécdota en la estructura más amplia del cuento. El narrador de *El caso de la señorita Amelia* hace una alusión al doctor Z., similar a otra del principio, con lo que pone en relación el momento final con la atmósfera introductoria. En *La larva*, de nuevo se dirige Isaac Codomano a sus oyentes para volver a jurar, como al principio, produciendo con ello un regreso, una vez acabada la anécdota. *La ninfa*, a pesar de la variación que supone, presenta en su final, tras la visión de la ninfa, al grupo otra vez reunido, aunque en el almuerzo del día siguiente.

Ya se ha visto anteriormente que los tres cuentos tienen por marco la reunión de un grupo, no demasiado numeroso, de personajes cosmopolitas, de

apellidos judíos, alemanes, franceses, ingleses....; también se ha aludido a la presencia en los tres de un sabio o conocedor del tema, que introduce en la materia a modo de prólogo. Raimundo Lida percibió que el doctor Z. y M. de Cocureau eran personajes cercanos. El primero dice: «yo que he sido llamado sabio» (pág. 227); del segundo se nos dice: «y aún había un sabio obeso» (pág. 60). Los dos portan la condición de sabio, sin embargo, tanto uno como otro están tratados con humor: M. de Cocureau «ostentaba en la albura de su pechera inmaculada el gran nudo de una corbata monstruosa» (pág. 60). Irónicamente se alude a él como futuro miembro del Instituto. La calva del doctor Z. atrae la mirada del narrador:

«su calva es única, insigne, hermosa, solemne. Lírica, si gustáis [...]; la calva del doctor alzaba, aureolada de orgullo, su bruñido orbe de marfil, sobre el cual, por un capricho de la luz, se veían sobre el cristal de un espejo, las llamas de dos bujías, que formaban, no sé cómo, algo así como los cuernos luminosos de Moisés» (pág. 226)

«Amoor, pronunciaba el sabio obeso» (pág. 228)

Sin embargo en *La larva*, aunque hay alguna nota de humor –le roba la llave a «la venerable señora», su tía abuela, «que dormía como un bienaventurado»–, éste no se extiende al personaje de Isaac Codomano.

Raimundo Lida apuntó que Isaac Codomano es un doble de Rubén Darío, por tanto en *La larva* tendríamos a Darío desdoblado: en cuanto narrador-testigo del cuento y en cuanto personaje del cuento que a su vez nos hace oír su voz.

El narrador de *El caso de la señorita Amelia* y de *La ninfa* aparece también como personaje, e incluso con características similares: en *La ninfa*, tras asistir como testigo, se hace notar su estado de ánimo y su presencia:

«Yo estaba feliz, no había despegado los labios.
–¡Oh! –exclamé– ¡para mí ninfas! [...]. ¡Pero las ninfas no existen!»
(pág. 62)

De las dos líneas anteriores interesa el hecho de que «no había despegado los labios», es decir, su silencio. En *El caso de la señorita Amelia*, de nuevo nos encontramos con alusiones al silencio y a los labios:

«[...] yo había soltado de mis labios, casi siempre silenciosos, una frase banal cualquiera. Por ejemplo, esta:
– Oh, si el tiempo pudiera detenerse.»

Ese personaje reservado, en los dos cuentos, es el que determina, con esa frase, la réplica y, más adelante, la narración de la anécdota o el caso, para demostrar lo erróneo de esas afirmaciones. El narrador, caracterizado en ambos cuentos como silencioso, una vez que habla se convierte en el principal interlocutor de la acción o del discurso.

En este aspecto, *La larva* queda al margen, al no aparecer el narrador como personaje sino como testigo. Pero hay algo que podría acercar a Isaac Codomano y al doctor Z. Ya se ha indicado el desdoblamiento de Rubén Darío en Isaac Codomano (una transposición de su nombre: nombre judío y nombre persa). En favor de ese desdoblamiento se puede aducir el dato de que Anderson Imbert⁸ documenta seis variaciones sobre el mismo tema de *La larva*: la pesadilla del cadáver que se le arrima, y a veces, como en *El viaje a Nicaragua*⁹ —donde además, al igual que en el cuento, se menciona a Benvenuto Cellini—, la aparición se produce frente a la catedral, y se cuenta vista por él mismo cuando tenía catorce años.

Óscar Hahn sugiere también un desdoblamiento —quizás inconsciente— de Rubén Darío en el doctor Z. Se apoya en la afirmación de Todorov de que a veces la literatura fantástica expresa, disfrazadamente, la ruptura de algún tabú social, de modo que «la permanencia de la chica en su misma edad puede ser leída como la proyección y la materialización de los deseos del doctor Z. —y el autor, Rubén Darío—, de conservar a Amelia eternamente en su estado de nínfula»¹⁰.

Respecto al personaje de la mujer, Óscar Hahn llama a Amelia nínfula; Nelson Barría denomina a la larva ninfa macabra, y el tercer cuento lleva por título *La ninfa*. Las tres son protagonistas de la anécdota de los respectivos cuentos, y de nuevo observamos características comunes entre estos tres personajes femeninos: las tres aparecen en una primera instancia como deseables:

«Guióme por varios senderos
Eros».

Transcribe Pedro Salinas de *Eco y yo*, para asentir en que «Así fue. Eros, su guía constante»¹¹, porque, preguntándose cuál fue el tema de Darío, halla que «es el erotismo, el afán erótico del hombre»¹².

Hablando del Modernismo y de Darío en particular, Caty L. Jade expone algunas de las claves de raíz pitagórica y platónica que están en la base de su conducta:

«En esta concepción del cosmos (...), la mujer cumple una función integral. Más aún, se ubica la atracción entre hombre y mujer dentro del

⁸ Enrique Anderson Imbert, «Los cuentos fantásticos de Rubén Darío», en *Victor S. Thomas Inaugural Lecture*, Harvard University, May 4, 1967, págs. 35-36.

⁹ Rubén Darío. *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Madrid. Biblioteca Ateneo. 1909, págs. 155-156.

¹⁰ Oscar Hahn. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México. Premiá Editores. 1982, pág. 78.

¹¹ En Pedro Salinas. *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Barcelona. Seix Barral. 1975, pág. 53.

¹² Pedro Salinas, op.cit., pág. 209.

contexto de la armonía universal, y la sexualidad llega a ser inevitablemente un camino hacia la perfección»¹³.

Todo ello en un deseo de superar la alienación y fragmentación del hombre, volviendo de nuevo a la unidad prístina, mediante la fusión hombre-mujer. El erotismo omnipresente en Rubén Darío —«y la carne que tienta con sus frescos racimos»¹⁴, dirá—, persigue la unión total con la mujer para trascender la finitud de lo que se siente incompleto, del hombre, de él mismo. Por eso exclama: «¡La mejor musa es la de carne y hueso!»¹⁵.

Sin embargo, para la completa satisfacción, se presentan problemas. Unas veces, por la misma concepción epocal de la mujer, y otras, por su mundo interior tan complejo, sobre todo al final, en que la culpa y la duda¹⁶, se apoderan de él. Durante el Modernismo, nos recuerda Lily Litvak¹⁷, aparece evocada «incontables veces la feminidad peligrosa en sus diversas caracterizaciones. Eva aparece [...] asociada con el mal, [...] ninfas, sátiresas, vampiresas, que representan elementos demoníacos de animalidad y sensualismo»¹⁸.

La multivalencia de la mujer¹⁹ en la obra de Darío es obvia. Nelson Barría al comentar «Era un aire suave», opina que «el aire de sensualidad que provoca el poema, deja de ser inocente para sentirse perverso», y continúa: «la risa misteriosa de la mujer dariana, la advertimos también en un cuento suyo, *La ninfa*»²⁰. Ciertamente Lesbía aparece caracterizada de modo ambiguo en *La ninfa*: «actriz caprichosa y endiablada», que «se entretenía en chupar, como una niña golosa, un terrón de azúcar» (pág. 60). Hace oír su «carcajada argentina» para afirmar, atrevidamente, que le gustaría tener por amante a uno «de esos velludos semidioses» —se refiere a los sátiros— aunque más que a los sátiros adora a los centauros, y, con vocación de infiel, revela que se dejaría raptar por uno de ellos.

A pesar de la amoralidad de las afirmaciones (o precisamente por eso), el narrador es hipersensible a los encantos de Lesbía: «entre el coro de carcaja-

¹³ Caty Login Irade, «Tópicos románticos como contexto del modernismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, año XXXIX, vol. CCXXXIII, 6, nov.-dic., 1980, pág. 125.

¹⁴ Rubén Darío, «Lo fatal», en *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 779. En adelante los poemas de Darío se citarán por esta edición.

¹⁵ Rubén Darío, «Balada en honor de las musas de carne y hueso», en op. cit., pág. 861.

¹⁶ «Nuestro poeta era consciente de la inseguridad, de la inestabilidad del hombre. Y acoge el valor de la culpa, el pecado original de la teología cristiana, como la causa de nuestro separamiento de Dios», escribe Roberto Armijo en «Rubén Darío y su intuición del mundo», en *Estudios sobre Rubén Darío*, Ernesto Mejía Sánchez, editor, México, F.C.E., 1968, pág. 570.

Por su parte, Ricardo Gullón anota: «El objeto erótico abre las puertas del paraíso y las del infierno; o todas a la vez», en *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Alianza, 1990.

¹⁷ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*. Barcelona. Antoni Bosch. 1979, pág. 41.

¹⁸ Lily Litvak, op. cit., pág. 42.

¹⁹ Para Roberto Armijo, op. cit., pág. 572, la mujer «concentra la dualidad terrible y sublime: pureza y crueldad, que retrata la Salomé bíblica. Es decir, simboliza la mujer, la potestad angélica y la inescrutable.»

²⁰ José Nelson Barría, op. cit., pág. 128.

das se oía, irresistible, encantadora, la de Lesbia, cuyo rostro encendido de mujer hermosa, estaba como resplandeciente de placer» (pág. 61). Tras la desaparición de la ninfa queda «el poeta lírico, fauno burlado, viendo a las grandes aves alabastrinas como mofándose» de él. Lesbia, que antes «humedecía la lengua en el licor verde como lo haría un animal felino», luego le mira «como una gata, y se reía como una chicuela a quien se le hiciesen cosquillas» (pág. 64).

Lesbia, con sus rasgos felinos, de gata, y su espíritu lúdico, caprichoso y burlón, ríe constantemente. La relación con Amelia no es forzada: también ésta acapara la atención del doctor Z. en la casa de los Revall; entre sus rasgos se destaca, lo mismo que en Lesbia, su risa: «su alegre y roja risa»; y de nuevo, una serie de caracteres ambigüos: los «ardientes ojos», «su picardía infantil», «el carácter travieso y jovial». Si Lesbia, sensualmente, «chupaba un terrón de azúcar húmedo, blanco entre las yemas sonrosadas» (pág. 60), Amelia, no menos sensualmente, «saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental» (pág. 229), los caramelos con que el doctor colmaba sus manos.

El tema de la mujer y el deseo erótico, visto anteriormente junto a los personajes femeninos, es importante en Darío. Pero, en los tres cuentos nos encontramos con un deseo frustrado: «la ninfa huye y queda burlado el poeta», dice Juan Valera ²¹; tras veintitrés años de ausencia, durante los cuales el doctor Z. «ha mantenido ardiente el fuego del amor, [...] lo primero que (hizo) al llegar a Buenos Aires, fue indagar el paradero de la familia Revall» (pág. 230). Ese deseo de recuperar a Amelia y el tiempo perdido, se transforma en horror ante la pavorosa detención del tiempo. Rubén Darío, el poeta de *La ninfa* y el doctor Z. —si aceptamos que es un desdoblamiento de Rubén Darío, como antes se sugirió—, ve frustrados sus deseos.

En *La larva* —que tiene en común con *El caso de la señorita Amelia* el horror final—, también se produce la frustración al descubrir que «cuando ya creía lograda la victoria», la mujer con la que imagina «una aventura anhelada», a la que se dirige «con palabras ardientes y urgidas» de un modo «insinuante», es una «cosa» de otro mundo, de la que sale «una risa ronca». Isaac Codomano también siente su deseo frustrado.

Las diferencias entre los tres cuentos son enormes en el tratamiento y en la concepción del mundo subyacente. Entre los tres ha transcurrido el tiempo necesario para apreciar una evolución. El ambiente griego de París existe en la mente de Rubén Darío como ideal, y mediante el lenguaje le da consistencia, lo crea. La frustración por la no posesión del objeto amoroso está en clave irónica, amable, cortesana, burlona. Pero no hay que olvidar que ya en 1890

²¹ Carta-prólogo de Juan Valera, en *Azul*, Rubén Darío, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 21.

escribe: «Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar»²², verso donde se introduce la duda sobre la consecución del amor tan absoluto al que aspira.

Ricardo Gullón habla de la naturaleza de Darío, de que «su angelismo no le impedía reconocerse —o reconocer «otro yo» suyo— en impulsos que pensó procedentes de la animalidad, del «cerdo» con quien en alguna ocasión se identificó»²³. Ahí sitúa Gullón un sentimiento de culpa, sentimiento que está en la base de la imposibilidad de plenitud mediante el objeto erótico, mediante la mujer. Cada vez Darío está más preocupado por la muerte y el sentido de la existencia²⁴:

«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,
[...]»²⁵

De modo que, con el paso del tiempo, va abriéndose paso una temática más personal, autobiográfica, según Rama²⁶. Ahí está la diferencia entre *La ninfa* y *La larva*; el vuelo de la belleza y de la imaginación ha dejado paso, con el tiempo, al temor, a la culpa consciente y a preocupaciones más profundas²⁷ y personales: indaga en la visión o sueño recurrente como medio de exorcizarlo, y de camino quedan patentes su consciencia de ser un juguete a merced de su deseo erótico y la culpa que lo anterior engendra en él, temeroso de los efectos para su alma. Por eso la mujer se transforma en un ser monstruoso en *La larva*.

²² En «Lo fatal», *Poesía Completas*, op. cit., pág. 779.

²³ Ricardo Gullón, op. cit., pág. 92.

²⁴ Escribe Leopoldo de Luis que «a partir de *Cantos de vida y esperanza*, esto es, a partir de 1905, Rubén acusa dos sentimientos que le obsesionan: la muerte y el sueño. El destino de la existencia, la zozobra del más allá. *Cantos de vida y esperanza* [...] y la esperanza no es otra que la supervivencia, incluso la vida de ultratumba.», en «Rubén Darío, muerte y sueño», en *El cisne y la paloma. Once estudios sobre Rubén Darío*, comp. Jacques Issorel, CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 1993, pág. 116.

²⁵ «Lo fatal», *Poesías Completas*, op. cit., pág. 779.

²⁶ Opina Angel Rama que «los cuentos autobiográficos del quinquenio 1910-1914 se alimentan oscuramente de la materia de las pesadillas darianas» (pág. 19). Más adelante continúa: «sufría de un estado de oscuridad intelectual y de confusión interior» (pág. 20), en Rubén Darío. *El mundo de los sueños*, op. cit. pág. 94.

²⁷ Saúl Yurkievich opina que «la modernidad tal como la entiende nuestra época comienza con Rubén Darío» (pág. 25); «Darío pugna con su conciencia cristiana contra una antagónica bipolaridad entre virtud y pecado, entre espiritualidad y condición carnal, entre ensoñación y apetitos sensuales, entre redención y culpa, entre cordura y locura, entre ascensión y naufragio, entre lo sagrado y lo profano, [...]» (pág. 39). En *Celebración del modernismo*. Barcelona. Tusquets. 1976.

Mundo mental, soñado, de raíz literaria, el de *La ninfa*; deseo de un imposible en el terreno de lo fantástico —en esa detención del tiempo contra natura que es *El caso de la señorita Amelia*—; indagación en el mundo psíquico en *La larva*, también en clave fantástica.

La ninfa planteaba ya el problema del tiempo, al que se niega para instalarse en un mundo intemporal, similar al de «la eterna primavera de la vida y de los campos» de Rosalía de Castro. En ese mundo, las ninfas siguen existiendo gracias al arte y al poder creador del poeta, capaz de reactualizarlas. No es todavía el tiempo de las reencarnaciones, posterior a su estancia bonaerense, sino el de la fe en el poder omnímodo de la palabra para crear los mundos soñados, intemporales e idealizados.

En *El caso de la señorita Amelia*, el tiempo está presente como suprema ley de todas las cosas. El deseo inconsciente de inmovilizarlo provoca horror. Quizás esté implícito el tema del *carpe diem*, gozar mientras se pueda, porque cada cosa tiene su momento y la Amelia soñada ya no existe, y si existiera entraríamos —como se está— en el ámbito de lo misterioso y de lo fantástico.

La larva sí se halla en un tiempo cíclico, el de las reencarnaciones²⁸. «Las larvas son las sombras de los hombres que vivieron y han muerto»²⁹. Rubén Darío cree en las reencarnaciones; suya y de los demás:

«Yo fui coral primero,
después hermosa piedra,
[...]

canta en un poema de 1890, «Reencarnaciones»³⁰. Vuelve a retomar el tema en «Metempsicosis» (1893):

«Yo fui un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina [...]»³¹

El paso del tiempo y la índole misma de los cuentos, como opina Óscar Hahn³², determina lo que es perceptible en una somera mirada: las diferencias de lenguaje entre ellos. Pero son otros los elementos que han ocupado esta reflexión.

²⁸ (La idea de) «la reencarnación, desnaturalizada por (Mme. Blavatsky), se mezcló con las mal digeridas ideas de Nietzsche, sobre el eterno retorno, dejándose interpretar, como era lógico, según el temperamento y la fantasía del escritor», escribe Ricardo Gullón, «Ideologías del Modernismo», en *Insula*, nº 291, año XXV, feb. 1971, pág. 1.

²⁹ H.P. Blavatsky. *Glosario teosófico*. Barcelona. Editorial Humanistas. 1993, pág. 270.

³⁰ Rubén Darío. *Poesías Completas*. Op. cit., pág. 1501.

³¹ *Ibid.*, pág. 794.

³² «Rubén Darío, por su parte, parece intuir que la poetización del discurso y la ornamentación excesiva del enunciado atentan contra lo fantástico». En Oscar Hahn, op. cit. pág. 84.

Son abundantes las similitudes, sobre todo estructurales, que se encuentran en los tres textos: contruídos a partir de una misma atmósfera o ambiente; mediante una conversación que en algún momento, de modo casual, se centra en un tema al encontrarse dos opiniones contrarias; para defender su tesis alguien recurre a una serie de argumentos antipositivistas que, carentes de fuerza probatoria, sirven como introducción al caso o anécdota contado a continuación para ilustrar dicha tesis, la cual, en última instancia, adquiere valor sólo por el testimonio del personaje (ese alguien sugerido en *La ninfa*), y nunca se recurre a argumentos científicos. La anécdota se inserta en un marco, de modo que tras contarla –o desarrollarla en *La ninfa*–, de nuevo se regresa al ambiente relajado y conversacional que la motivó.

Los personajes son similares: hay en todos cierta clave autobiográfica; los tres presentan a la mujer como protagonista, y coincidencias entre dos de ellos, como el silencio del narrador testigo, que, al hablar, determina la anécdota; el humor un poco irónico con que se trata al sabio oficial; la risa de las mujeres....

Pero todas esas similitudes nos conducen a algo muy distinto, a pesar de que, de nuevo, se encuentren en los tres cuentos temas o subtemas como el de la mujer, el tiempo, el deseo erótico y la frustración de ese mismo deseo en un segundo momento. La época de *Azul*, con el paso del tiempo, va dejando paso a otras preocupaciones como el misterio, la especulación, etc., para acabar, opina Ángel Rama, en una indagación de tipo personal, autobiográfica, que se alimenta de su psique. En esa evolución se encuentra la razón de la individualidad de los tres cuentos, respuestas a tres momentos diferentes de la creación literaria de Rubén Darío.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Rubén Darío

- *Cuentos completos*. Est. preliminar de Raimundo Lida. México. F.C.E., 1950.
- *Poesías completas*. Madrid. Aguilar. 1961.
- *El mundo de los sueños*. Puerto Rico. E. Universitaria, Universidad de Puerto Rico. 1973.
- *Viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Madrid. Biblioteca Ateneo. 1909.

Textos críticos

- Anderson Imbert, Enrique. «Los cuentos fantásticos de Rubén Darío» *Victor S. Thomas Inaugural Lecture*, Harvard University, May, 4, 1967.
- Armijo, Roberto. «Rubén Darío y su intuición del mundo», en *Estudios sobre Rubén Darío*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Mexico, F.C.E., 1968.

- Barría, José Nelson, «Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 25, Servicio de Publicaciones, UCM, Madrid, 1996.
- Blavatsky, H.P. *Glosario teosófico*. Barcelona. Editorial Humanistas. 1993.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid. Alianza. 1990.
- «Ideologías del modernismo», en *Insula*, nº 291, año XXV, feb. 1976.
- Hahn, Óscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México. Premiá editores. 1982.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona. Antoni Bosch. 1979.
- Login Jade, Caty. «Tópicos románticos como contexto del modernismo» en *Cuadernos Americanos*, año XXXIX, vol. CCXXXIII, 6, nov.-dic. 1980.
- Luis, Leopoldo de. «Rubén Darío, muerte y sueño» en *El cisne y la paloma. Once estudios sobre Rubén Darío*. comp. Jacques Issorel. CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 1993.
- Rama, Ángel. intr. a Rubén Darío, *El mundo de los sueños*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Barcelona. Seix Barral. 1975.
- Valera, Juan. *Carta-prólogo* en Rubén Darío, *Azul*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Yurkievich, Saul. *Celebración del modernismo*. Barcelona. Tusquets. 1976.