



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Doctorado en Literatura
Latinoamericana

La diferencia radica en los detalles
Elementos para una poética en los Cuentos Completos de
Rubén Darío

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

CHRISTIAN DAVID TRONCOSO CASTILLO
CONCEPCIÓN-CHILE
2017

Profesor Guía: Mario Rodríguez Fernández
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Tabla de contenido

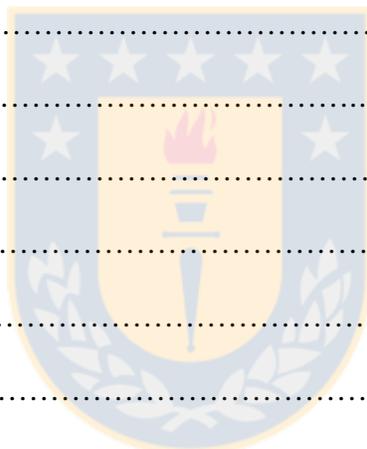
Resumen	v
Introducción	1
1. Hipótesis: menos azul y más profano	5
2. Detalles que instalan la polémica de Rubén Darío con las propuestas estéticas de su época	14
3. “La ninfa”: la estética, la poética y la erótica del detalle.....	23
3.1. La parodia, la subversión y la anatomía política.....	25
3.2. Óptico v/s háptico. Una erótica del detalle	28
4. La figura femenina y la erotización del mundo en los cuentos del periodo “primavera”	33
5. “El pájaro azul” y el relato de artista	44
6. Los detalles y la moda en los cuentos de la época “primavera” de Rubén Darío.....	55
6.1. Personajes realistas y la biopolítica de la moda	60
6.2. Personajes modernistas y el relato de artista: el <i>flâneur</i> pobre	74
7. La moda y otros detalles en los “cuentos nuevos” de Darío.....	89
8. El periodo oscuro de Rubén Darío.....	119
8.1. Sobre lo fantástico y el proyecto modernista	121
8.2. Sobre descripciones y detalles: lo gótico en la narrativa dariana de su otoño	123

8.3. Thanathopia: Atmósfera y espacios góticos.....	128
8.4. Respetto de los interiores.....	135
8.5. Sobre la Señorita Amelia	136
8.6. Sobre los nombres de los personajes.....	143
9. Conclusiones	152
Apéndice 1: Las últimas hojas que caen del árbol: sobre palimpsestos, ensayos, leyendas cristianas y otros recuerdos	156
Apéndice 2: Apéndice de imágenes	162
Apéndice 3: Delimitación del <i>corpus</i>	172
Referencias bibliográficas	179



Lista de figuras

Figura 1: Manguito	162
Figura 2: Sombrero de pájaros	162
Figura 3: Boulevard	163
Figura 4: Absentia	163
Figura 5: Levitón	164
Figura 6: Finley	164
Figura 7: Erhlich	165
Figura 8: Echeverría	166
Figura 9: Darío	166
Figura 10: Duelo	167
Figura 11: Libertad	168
Figura 12: Meyer	168
Figura 13: Hijas de la Caridad	169
Figura 14: Virgen de Guadalupe	169
Figura 15: Hospicio	170
Figura 16: Hotel Unión	170
Figura 17: Mapa	171
Figura 18: Murillo	171



Resumen

La presente investigación tiene por objeto de estudio, básicamente, los procedimientos descriptivos y sus implicancias tanto en la diégesis como en el contexto de producción. La hipótesis de trabajo es que la trayectoria cuentística de Rubén Darío puede explicarse a través de la constatación del uso de ciertos procedimientos retóricos (catálisis o detalles) que, en principio, se toman como pormenores pero dan cuenta de aspectos estéticos, poéticos y políticos más profundos. De allí que, nuestro objetivo será analizar los cuentos darianos desde la perspectiva del detalle para así profundizar algunos aspectos de la narrativa breve dariana que, hasta ahora, no han sido minuciosamente explorados por la crítica. En ese sentido, se pretende a su vez observar los distintos momentos de la trayectoria narrativa de Rubén Darío desde sus diferencias retóricas, poéticas, políticas, estéticas, etc., por esto, nuestros objetivos específicos serán:

- Indagar en la noción de detalle.
- Indagar en la recepción crítica de la obra dariana.
- Analizar el funcionamiento del detalle en los cuentos de Rubén Darío.
- Observar y establecer los momentos de la trayectoria narrativa de Rubén Darío.

El corpus de estudio lo conforman los cuentos incluidos en el volumen de *Cuentos Completos* de Rubén Darío, editado por Ernesto Mejía Sánchez, eso sí, se han tomado para esta investigación los reparos que realiza Gabriela Mora respecto de la amplia definición de cuento aplicada por Mejía Sánchez en su selección y, amparados en las directrices de Anderson Imbert, se propone una clasificación que da pie al corpus definitivo (ver Apéndice 3). La metodología de trabajo no será otra que el análisis exhaustivo de los cuentos y el diálogo permanente con la crítica.

Introducción

Rubén Darío es el más destacado escritor modernista. Su cuidado de la técnica y matices lo llevaron a incursionar en géneros experimentales, mucho antes de que las vanguardias se enfocaran en ellos. El impulso que Darío otorgó a las letras hispanas remeció todas las generaciones desde la aparición en Chile de su libro *Azul...* (1888). Hay que mencionar que su técnica y estilo fueron imitados por los jóvenes de la época, de lo que devino mucha de la literatura que en nuestro país se publicara en revistas misceláneas a principios del siglo XX. Sin embargo, la diferencia fundamental entre la literatura de Rubén Darío y la de sus seguidores radica en las sutiles reflexiones y resistencias que incorpora a través de sus procedimientos retóricos. Los textos de Rubén Darío se disfrazan de una superficialidad aparente cuando, en el fondo, son muy subversivos; verdaderos lobos vestidos de ovejas.

Las lecturas que se ofrecen en el presente trabajo pretenden buscar con exhaustividad los botones del disfraz y los hilos de la máscara. Para ello, nuestro objetivo en los textos será poner atención a las minucias, entendiendo las como objeto de estudio tal como lo hace el profesor Mario Rodríguez¹. Hasta ahora, el pormenor ha sido estudiado solo en los textos realistas, sobre todo, por Roland Barthes, Michel Foucault y Luz Aurora Pimentel. Por eso, se hace necesario observar la función del detalle en la obra literaria de

¹ Podrían mencionarse aquí muchas investigaciones: Rodríguez y Rodríguez, 2013; Rodríguez y Troncoso, 2014, etc. Todas ellas se enmarcan en el proyecto Fondecyt 1121091 “De la aceptación a la resistencia: una anatomía del detalle disciplinario en la narrativa latinoamericana de los siglos XIX y XX”.

otros movimientos, grupos y autores, como por ejemplo, el modernismo. En esta investigación, se ahonda en la visión del detalle que se maneja en los cuentos modernistas de Rubén Darío y cómo este elemento conforma una parte importante en su poética.

Aunque pueda parecer una paradoja, los detalles son importantes en la lectura de un texto literario y, en la presente tesis, se propone como una búsqueda del funcionamiento del detalle en los cuentos de Rubén Darío. Lo primero será, por fuerza, esbozar algunas líneas en cuanto al detalle como elemento configurador de un relato. Michel Foucault, citando al mariscal de Sajonia, dice que no basta con gustar de la arquitectura, sino que se debe saber sobre el corte de piedras: “De este corte de piedras se podría escribir toda una historia, historia de la racionalización utilitaria del detalle en la contabilidad moral y en el control político” (Foucault, 2002, p. 143). Lo ínfimo adquiere, para Foucault, una importancia política; se trata de lo que él denomina “una anatomía política” (p. 141) del detalle.

El funcionamiento de poder que anida en los detalles se fortalece conforme las expresiones políticas avanzan desde las sociedades de soberanía a las sociedades disciplinarias. En definitiva, las formas moralmente aceptadas son entendidas como normas de comportamiento y adjudicadas al “sentido común”. Por ejemplo, sentarse bien exige una postura conocida por todos y, sin embargo, desconocemos su origen o sus motivos.

A partir del siglo XVII, el detalle se configura como un móvil político y su esplendor puede encontrarse en la literatura realista de fines de siglo XIX. Vale decir que los detalles en la literatura suelen manifestarse en las descripciones y otros elementos que no aparentemente no inciden en la diégesis, como lo interpretaba Roland Barthes (1987) quien les denomina “efectos de realidad” o catálisis; para Barthes, eso sí, los efectos de realidad eran superficialidades que no tienen importancia alguna en la narración, para esta investigación, a partir de Foucault, se entenderá que son trascendentales.

Luz Aurora Pimentel (2001), de algún modo, incita a la revisión del detalle en la literatura cuando enuncia: “si describir es hacer equivaler una nomenclatura y una serie predicativa, esta última alterna constantemente entre la visión de conjunto (movimiento generalizante de la descripción) y el detalle (movimiento particularizante)” (p. 22). Es decir, el detalle en las descripciones viene a fragmentar el objeto descrito y, por ello, a transmitirlo al lector ya no como un solo cuerpo sino como varias partes. En el caso del realismo, y por los intereses ideológicos de sus autores, los detalles más abundantes que saturan la descripción de los personajes apuntan a su pertenencia a un grupo social: por ejemplo, la patilla del protagonista de “Matadero”, el bigote de Martín Rivas, la barba amarillenta del viejo en “El Padre” o el barómetro que menciona Barthes en “Un corazón simple” de Flaubert. Sin embargo, en nuestra opinión, la función del detalle es distinta en el modernismo porque deja de ser un elemento de poder y, de modo implícito, se transforma como técnica de resistencia al poder disciplinario.

Se instala de esta manera una paradoja: en el realismo, el narrador se instala en el poder y narra acontecimientos relacionados con personajes marginales que lo resisten sintiéndose secretamente atraído por ellos; en el modernismo, los artistas desdeñan los valores económicos y políticos de la aristocracia, pero se sienten atraídos hacia sus lujos. Es en esta ambivalencia del modernismo en la que se instala la estética dariana.

El detalle en los textos literarios es un constituyente del universo narrativo, tanto en el significado como en el significante, ligado por lo general a las descripciones. Como elemento de la historia, Barthes determinó que el detalle es, fundamentalmente, un fenómeno óptico porque el realismo le otorgó el paradigma de ser una descripción visual de menor jerarquía en la que el poder fluía subrepticamente (según Foucault). Sin embargo, a partir de los tropos de significado (principalmente, la sinestesia), Rubén Darío modifica

esta noción. Este aspecto del detalle dariano supone una rebeldía contra el poder realista, pero, más profundamente, es también una ampliación de su significado. El detalle no será ya solo una estrategia, una “anatomía política”, sino que también una estética, una poética y hasta una erótica.

Será nuestra hipótesis la idea de que Rubén Darío deslinda los límites del detalle, convirtiéndolo en un material fundamental de su resistencia contra el realismo en el centro mismo de la técnica literaria. Es en las descripciones, principalmente, donde Darío inicia su perspectiva radical que luego caracterizó al cuento modernista frente a las demás corrientes literarias de su época.



1. Hipótesis: menos azul y más profano

Cuando una escuela poética deja paso a otra, la nueva destruye la tradición y conserva, en consecuencia, la motivación realista de introducción de motivos. (Genette, 1972, p. 42)

Con respecto al modernismo, los relatos que una vez fueron considerados evasivistas, se pueden leer ahora como narraciones que rechazan el mundo en el que le tocó nacer al autor para proponer otra realidad en la que impera la belleza, la libertad expresiva, el amor y la estética del placer. Más allá de un modernismo obnubilado con tramas míticas ubicadas *in illo tempore* –como diría Mircea Eliade–, se advierte el pensamiento esteticista del autor, quien protesta a través de una poética sutil, puesto que los elementos que aluden a lo social sólo pueden entenderse releando los detalles. La utilización de estos al nivel de configurar una verdadera poética del detalle en los cuentos, vuelve a Darío pionero al escribir para un lector activo, quien completa el sentido del texto. Darío revoluciona también la utilización del detalle volcándolo hacia fuera de los límites con el que lo utilizaba el realismo.

En nuestra investigación, se descubrirá cómo el detalle se instala como una categoría relevante dentro del relato modernista (en este caso, en los cuentos de Rubén Darío) y cómo, en este punto en particular, se lleva a cabo una verdadera revolución. Es decir, el detalle es un elemento de subversión modernista contra el realismo y, por extensión, contra la doctrina disciplinaria de corte científicista que este representa. El

modernismo de Darío en los cuentos no se plantea como un superficial conjunto de sensaciones, sino que se desarrolla como una saturación de detalles en el espacio narrativo. Así como en la caída de una torre de naipes, Darío derrumba la construcción tradicional hecha a partir de descripciones, o sea, los pormenores aparentemente superfluos haciendo colapsar el marco narrativo realista. Hay que convencer aquí que hay varias maneras de resistir el poder de un sistema: la primera sería rechazándolo frontalmente; la segunda, y de la que esta investigación dilucida, es colapsándolo. Al lector tecnologizado le parecerá normal esta afirmación, puesto que las computadoras bien pueden dejar de operar por un *software* que bloquea su sistema operativo, o bien cuando las funciones requeridas para el trabajo superan las capacidades del dispositivo. Esto es lo que sucede con los cuentos modernistas de Rubén Darío, acumula tantos detalles en las descripciones que hacen que la lectura realista se bloquee, que la torre de naipes se venga abajo. En ocasiones, como en “Bouquet” o los cuadros de “En Chile”, por ejemplo, asistimos también al colapso del cuento mismo, puesto que la abundancia de detalles ahoga y/o anula la narración de una historia.

A modo instrumental, conviene aclarar que, para efectos del análisis, se tomará una división arbitraria de la trayectoria de Rubén Darío, debido a que el escritor se reinventó continuamente en términos estéticos. Por ejemplo, a nuestro parecer, a diferencia de *Azul...*, la poética de Darío en *Prosas profanas* rehúye de lo que Juan Valera (1889) denominaba castizo. Darío estuvo reacio a que lo compararan con otros escritores de su generación y, por lo tanto, la distinción de modernista no le hizo mucho sentido, él aclara que “mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal” (Darío, 1950, p. 186). Al parecer estos dichos ocasionaron revuelo, puesto que en el

prefacio de su siguiente publicación, *Cantos de vida y esperanza* (en 1905), se refiere a sus dichos haciendo gala de esa contradicción modernista:

Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbre. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.

Cuando dije que mi poesía era mía en mí, sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente o voluntad ajena, y en un intenso amor a lo absoluto de la Belleza. (p. 230)

En principio, este rechazo por la “muchedumbre” adquiere muy poco interés en los temas de composición para Rubén Darío. Sin embargo, poco a poco comienzan a aparecer en sus libros. Rubén Darío vuelve a sus dichos en las “Palabras Liminares” dos años después, con la publicación de *El canto errante* (en 1907):

Yo he dicho: Cuando dije que mi poesía era mía en mí, sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente y voluntad ajena, y en un intenso amor a lo absoluto de la Belleza. Yo he dicho: Ser sincero es ser potente [...] He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad (p. 274).

La trayectoria de la poética de Rubén Darío dio muchos giros en el transcurso de la publicación de sus libros. Sin embargo, pueden explicarse a partir de la figura de la torre de marfil. Si en *Azul...* la torre de marfil es el ideal inalcanzable: “Y luego, una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar... Pasó, la vi como quien viera un alba, huyente, rápida, implacable” (p. 50). Entonces, en *Prosas profanas* (publicado en 1896), escribirá que la torre de marfil es objeto comparable con la arquitectura del cuerpo de la

amada: “¿A qué comparar la pura/ arquitectura/ de tu cuerpo? ¿A una sutil/ torre de oro y marfil? (p. 224)². Ahora bien, ya en *Cantos de vida y esperanza*, publicado en 1905, reconoce que “La torre de marfil tentó mi anhelo;/ quise encerrarme dentro de mí mismo, y tuve hambre de espacio y de cielo/ desde las sombras de mi propio abismo” (p. 232) y que ya no aborda esos temas del mismo modo que en sus dos libros anteriores: “Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana,/ en cuya noche un ruiseñor había/ que era alondra de luz por la mañana” (p. 231).

En su último libro, ya no aparecerán torres de marfil. Como resultará notorio, el interés de Rubén Darío por explicarse es, a su vez, una forma de reinterpretarse en cada ocasión, un afán de reescribirse, de agregar temas y reflexiones que antes no estaban y, aún más, es una forma de desdecirse y de contradecirse. No es el propósito de esta investigación establecer una taxonomía al estilo del método generacional, pero él mismo reconoció esa modificación estética en su *Autobiografía*:

Si *Azul...* simboliza el comienzo de mi primavera, y *Prosas profanas* mi primavera plena, *Cantos de vida y esperanza* encierra las esencias y savias de mi otoño. He leído, no recuerdo ya de quién el elogio del otoño, mas, ¿quién mejor que Hugo lo ha hecho con el encanto profundo de su selva lírica? La autumnal es la estación reflexiva. La naturaleza comunica su filosofía sin palabras, con sus hojas pálidas, sus cielos taciturnos, sus opacidades melancólicas. El ensueño se impregna de reflexión. El recuerdo ilumina con su interior luz apacible los más amables secretos de nuestra memoria. Respiramos, como a través de un aire mágico, el perfume de las antiguas rosas. La ilusión existe, mas su sonrisa es discreta. Adquiere el amor cierta dulce gravedad. Esto no lo comprendieron muchos, que al

² Nótese una sutil diferencia, en *Azul...*, la torre de marfil *es* la amada; en *Prosas Profanas* es *como* la amada.

aparecer *Cantos de Vida y Esperanza* echaron de menos el tono matinal de *Azul...* y la princesa que estaba triste en *Prosas profanas*, y los caprichos siglo XVIII, mis queridas y gentiles versallerías...(Darío, 1959, pp. 78-79)

A grandes rasgos, esta identificación será útil a la hora de organizar el análisis de los cuentos de Rubén Darío en torno a los detalles y servirá para dividir el análisis por capítulos. Resulta sumamente significativo desde el punto de vista del detalle, la concepción temporal del Darío en cuanto a los ciclos anuales, pues da cuenta de un año que solo tiene otoño y primavera. En *Azul...* se aprecia ya una forma distinta de concebir las estaciones. En “El año lírico”, Darío usa el orden del hemisferio norte dado su origen Centroamericano: “Primaveral”, “Estival”, “Autunmal”, “Invernal”. Sin embargo, al final de sus días pareció cambiar de opinión, dando cuenta de un año de solo dos estaciones. A simple vista, en la obra poética de Darío las isotopías del verano y del invierno son escasas y, por su parte, aquellas de la primavera y del otoño priman entre sus versos, haciendo, entre estas, la diferencia susodicha por el escritor entre sus libros.

Básicamente, Rubén Darío clasifica su propia producción en dos periodos: la primavera que es el periodo de *Azul...*, y se entiende como el despertar de una propuesta modernista que se desarrolló con mayor fuerza en *Prosas profanas*; y el otoño, cuyo libro representativo es *Cantos de Vida y Esperanza*. Aunque Darío está clasificando su poesía, se aprecia que esta notación sirve también para sus cuentos. Sobre todo, porque sus relatos siguen, en términos generales, los lineamientos de su manifiesto en las Palabras Liminares, que Darío considera oportuno:

a) Por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por

Remy de Gourmont con el nombre de Celui-qui-ne-comprend-pas. Celui-qui-ne-comprend-pas es, entre nosotros, profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista abogado, poeta, rastaquoer. (p. 186)

En lo específico, el personaje del que Darío hace mofa en estas líneas será también objeto de críticas en sus textos en prosa, pero resulta aún más esclarecedor que el nicaragüense destaque en primer lugar su aversión contra personajes típicamente científicistas, hijos de la institucionalidad y el poder de la época. Más profundo aún, Darío no se queda en la cuestión política, sino que lo lleva a la estética, aun cuando, se verá que dialoga con elementos retóricos a veces disímiles.

Si bien, durante el periodo que él mismo denominó “primavera”, la producción de Darío mantuvo su aspecto subversivo, existen ciertos matices estéticos que conviene aclarar: en principio (en los cuentos de *Azul...*), el uso del detalle constituyó solo una parodia y, por lo tanto, una aguda crítica hacia el realismo-naturalismo; posteriormente (a partir de 1890 aproximadamente), ese rechazo se extiende a toda doctrina de influencia positivista, todo monstruo de la razón científicista de la época.

En los cuentos que comprende ese trayecto se encuentran en términos retóricos, a grandes rasgos, las mismas imágenes: centauros, ninfas, doncellas, variadas gamas de azules y todos los temas míticos griegos o bíblicos; sin embargo, desde el tiempo de *Azul...* hasta los cuentos que realiza en las fechas cercanas de *Prosas profanas*, los mismos motivos van asumiéndose de modo más misterioso y oscuro.

Estos fueron los momentos más prolíficos de la carrera de Darío como cuentista, puesto que llegó a publicar siete cuentos por año. Hay que anotar aquí que los únicos cuentos que Darío publicara en un libro fueron los de *Azul...* (que en su edición de 1890 incluyó otros dos a los originales), después de eso, publicó en diarios de diversos países

como Chile, Argentina, Nicaragua, Perú, etc. y, aunque tuvo la intención de publicar compilaciones de algunos de sus cuentos (los “cuentos nuevos”) y de sus palimpsestos, nunca lo hizo. Eso sí, su producción cuentística fue copiosa, sobre todo en los años de su periplo centroamericano y hasta su periodo argentino; solo después de la publicación de *Prosas profanas*, Darío se dedicó esporádicamente a la escritura de cuentos, centrándose en su carrera poética por sobre todos los otros géneros que cultivó (ensayo, crónica, novela, etc).

Lo fundamental es que Darío proclama “una estética acrática” (p. 186)³ lo que claramente se refleja en toda el periodo llamado “primavera” y es sobre este aspecto de su estética que se instala como necesaria la tradición de la ruptura modernista, pues, como el mismo Darío argumenta “lo primero, no imitar a nadie y, sobre todo, a mí. Gran decir” (p. 186).

En los cuentos de Rubén Darío se van incorporando, primero, temas sociales en una retórica que todavía dialoga con formas de textos aparentemente pueriles (como el cuento de hadas) y, progresivamente, se entremezclan elementos siniestros que terminarán por absorber su poética. El periodo denominado “otoño” en la obra de Rubén Darío, sin duda, es este momento en que comienza a abordar temáticas existenciales, pero desde una perspectiva sobrenatural o mística que configurará la estética dariana. Esta diferencia –y es lo que esta investigación propone– puede documentarse a través de una arqueología del detalle en los relatos.

A pesar de que lo fantástico es un recurso caro al modernismo y, en especial, a Rubén Darío desde sus inicios, en sus cuentos que pertenecen al periodo “invierno” ese

³ No debe entenderse aquí el adjetivo “acrático” solamente en términos políticos, sino más bien en su sentido etimológico.

aspecto de su creación transita hacia lo siniestro (me refiero a “Cuento de Noche Buena”, “El caso de la señorita Amelia”, “El Salomón negro”, etc.), ese movimiento, quizás empezó en 1893 con el cuento “Tanathopia” y, con seguridad, marca una diferencia entre los que los críticos han llamado los periodos chileno y centroamericano, y el periodo argentino. Podría decirse que los cuentos de Darío son cada vez menos azules y más profanos.

Después de la publicación de *Prosas profanas*, Darío discontinuó su producción cuentística y de lo existente solo se puede documentar una aparición de temas moralistas-religiosos, como es el caso de “La leyenda de San Martín, patrono de Buenos Aires” (1897), “La fiesta de Roma” (1898) e “Historia prodigiosa de la princesa Psiquia...” (1906). No es posible establecer taxativamente la fecha de este cambio de paradigma cuentístico de Darío, pues se inició en su periodo argentino, con “Palimpsesto I” (1893) y “Respecto de Horacio” (1893), pero se va haciendo más recurrente hasta su completa cristalización en los años que escribiera *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907), en sus últimos años, solo aparecen leyendas y cuentos católicos que Rubén Darío hizo para los diarios.

Nuestra investigación, entonces, tendrá una doble valía: primero, se propone profundizar algunos aspectos de la narrativa breve rubendariana que, hasta ahora, no han sido minuciosamente explorados por la crítica; pero, a su vez, se pretende ahondar en características críticas del detalle que no han sido estudiadas en los cuentos del autor nicaragüense. De allí, nuestra lectura de los relatos de Rubén Darío derivará en una observación activa de los textos para determinar algunos parámetros de los cuentos modernistas darianos que, a la luz del detalle, abrirán perspectivas de estudio específicas en torno a la forma en la que el escritor asume en el texto su visión de mundo, sobre todo, crítica del ordenamiento científicista; aunque, también de las instituciones, de los

paradigmas positivistas y, en general, de las sociedades disciplinarias; siempre hay que considerar, eso sí, la actitud de ambivalencia modernista ante el sistema. Cada uno de estos aspectos serán comprobados en el análisis exhaustivo de los cuentos y, además, se indagará en las estrategias textuales que utiliza el narrador para presentar su visión crítica. A este respecto, será fundamental, desde el punto de vista metodológico, los detalles, entendiéndolos como aquellos pormenores retóricos que Roland Barthes llamaba catálisis, pero que, en realidad, resultan ser elementos centrales dentro del relato, como lo ha demostrado Michel Foucault. En esa línea, nuestro objeto de estudio serán las descripciones tanto del espacio narrativo como de los elementos y sujetos que lo habitan.



2. Detalles que instalan la polémica de Rubén Darío con las propuestas estéticas de su época

¿quién podría confirmar o impugnar la veracidad de los detalles?

Rudyard Kipling

Habría que puntualizar algunas nociones sobre el detalle. La RAE señala que se trata de una relación circunstanciada, de lo que deviene el vínculo que el detalle tiene con las descripciones. La etimología de esta palabra es un poco oscura, pues del verbo latino *taleare* descienden palabras bien disímiles como “talar”, “tajar” y “tallar”, por su parte, el sustantivo *talia* se traduce como “brote”, lo que advierte la naturaleza rizomática del detalle, tanto significado como en su significante. En español, la etimología de la palabra detalle no es directa desde el latín, sino desde el francés; probablemente, por eso se haga en ella un uso poco común del prefijo “de-”, como ocurre por ejemplo, con decantar (separar los cantos o bordes), o con definir (separar los límites); el detalle podría ser, en este sentido, aquello que está separado del tallo.

En cuanto al detalle, no es mi intención elaborar aquí una teoría sólo útil para mis requerimientos, sino hacer una revisión de lo que los críticos han planteado acerca del tema. La tarea es compleja puesto que muy pocas veces se ha establecido el detalle como una categoría y, a veces, algunos autores lo acotan, intercambian, analizan y denominan de modo disímil. Se indagará, entonces, buscando y escarbando entre las líneas y las hojas que se han escrito hasta ahora de modo diverso.

Como sabemos, no existe la idea del detalle como categoría literaria del mismo modo en que se maneja la noción de cronotopo, de personajes o de narrador. Quizás, la

primera investigación que haya intentado recopilar estas perspectivas del detalle sea la Rodríguez y Rodríguez (2013), quien identificó el origen de la teoría del detalle a partir de los textos de Barthes. Para el filósofo francés existen, por una parte, acontecimientos, personajes y espacios muy relevantes para el desarrollo de la acción principal y, por otra, referencias aparentemente superfluas que solo parecen incidir de modo complementario en la constitución del mundo de la obra; existen como “efectos de realidad”, que para Barthes funcionan como “rellenos (catálisis)” y solo dan indicios “de carácter o de atmósfera” (Barthes, 1987a, p. 179):

Pues si bien, en la descripción de Flaubert, es posible en rigor ver en la notación del piano un índice del tren de vida burgués de su propietaria y en la de los cartones un signo de desorden y abandono capaz de connotar la atmósfera de la casa Aubain, ninguna finalidad parece justificar la referencia al barómetro, objeto que no es ni incongruente ni significativo y no participa, pues, a primera vista, del orden de lo *notable*. (p. 180)

Pero el barómetro, para el profesor Rodríguez, tiene la misma valía que el piano: la vida burguesa. Por eso –y *a contrario sensu* de Barthes– Rodríguez indaga en la significación de los detalles para la historia narrada y, allí, descubre que tienen gran relevancia para acceder a las relaciones de poder entre los personajes. Michel Foucault acredita la sospecha de Rodríguez al señalar que existen:

Técnicas minuciosas siempre, con frecuencia ínfimas, pero que tienen su importancia, puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo, una nueva “microfísica” del poder (...) Pequeños ardidés dotados de una gran poder de difusión, acondicionamientos sutiles, de apariencia inocente, pero en extremo sospechosos, dispositivos que obedecen a inconfesables economías, o que persiguen coerciones sin

grandeza, son ellos, sin embargo, los que han provocado la mutación del régimen punitivo en el umbral de la época contemporánea. Describirlos implicará el estancarse en el detalle y la atención a las minucias: buscar bajo las menores figuras no un sentido, sino una precaución; situarlos no sólo en la solidaridad de un funcionamiento, sino en la coherencia de una táctica (...) La disciplina es una anatomía política del detalle. (Foucault, 2002, pp. 142-143)

Foucault cita al mariscal de Sajonia para explicar que no basta con saber de las grandes construcciones arquitectónicas, sino que debe conocerse el corte de piedras. Es decir, él enfrenta la ideología a la técnica para destacar que lo relevante se oculta en las minucias. Foucault asegura que las técnicas del detalle obedecen al adoctrinamiento del sujeto por parte del poder disciplinario que, de este modo, ejerce una coerción subrepticia en la sociedad.

El desarrollo del detalle como técnica disciplinaria en la sociedad europea del siglo XVII generó que a partir de estos elementos pudiera extraerse una “anatomía política”, en otras palabras, que los pormenores dan cuenta del poder y que gran parte de esta institucionalización del detalle en la política deriva del afán por analizar, separar, dividir, cortar, desintegrar; es decir, descomponer infinitesimalmente un todo compacto a través de la función de la parte. En definitiva, el ejemplo del barómetro, que Barthes expone como efecto de realidad sin importancia alguna, a través de esta metodología de análisis, se revela como una manifestación del poder, puesto que este tipo de artefactos fueron muy usados por las familias burguesas del siglo XIX con el objetivo de conocer el clima y saber qué vestir a la hora de salir de casa. Esta suspicacia en torno al detalle da paso a la reflexión para conocer los límites de este con objeto de usarlo como punto de apertura de un texto literario.

Nótese que Gerard Genette hace un análisis parecido al de Barthes, esta vez, de *Jerusalem liberada*, del Tasso.

En otra parte (XVI, 2-7), la descripción de las puertas de plata esculpida del palacio de Armida comporta notaciones de color que hacen pensar que esta escultura prodigiosa, donde podría tener como referencia un tapiz.

«Frente a estos relieves extiende el mar sus *cerúleos* campos salpicados de *argentada* espuma... » (4, 1-2, p. 240)

Vemos así que los modos de la comparación, explícita o implícita, se basan en la situación cultural; ya se trate de referencias textuales o de simples referencias a un contexto no discursivo (afición por el teatro o por los tapices en Ferrara), *es de gran interés histórico identificarlas para dar un cuadro completo de una obra*. En el plano semiológico, hay que señalar que aquí también se trata de un proceso que reduce la autonomía de la literatura. Al respecto, podemos decir que la comparación, en este caso, es la inversa de la metáfora lírica, la cual tiende a desrealizar lo real mediante la referencia a un sistema a veces difícilmente identificable (pp. 47-48)⁴.

A pesar de que Genette fija aquí su atención en las isotopías con las que se comparan las puertas a un tapiz, es, su análisis, una inspección de detalles; los cuales, para él, vinculan el texto literario con lo contextual que lo vuelve parecido a lo real, o sea, que los detalles vienen a configurar un parámetro de verosimilitud. Tal como Barthes, Genette se enfrenta a ciertos elementos narrativos que, aparentemente, no pueden ser interpretados únicamente dentro del texto y llega a la conclusión que sólo deben aportar aspectos referenciales. En lo que indaga, eso sí, son técnicas mínimas de adjetivación y descripción de los objetos, las que ocuparán parte importante cuando sea necesario buscar los detalles en los relatos.

⁴ Los destacados son míos.

Para retomar los conceptos de la Teoría Literaria, se advierte que, bajo la misma temática que Barthes y Foucault, Luz Aurora Pimentel establece una anatomía del detalle en su libro *Espacio en la ficción*, y lo relaciona con el modo en que se construyen las descripciones en el relato:

De tal manera que los detalles de una descripción, o bien pueden aparecer como las “partes” constitutivas o particularidades sensibles del objeto (dominante sinecdótica), o bien entrar en relación analógica con los “detalles”, e incluso con la totalidad de otros objetos diferentes (dominante sinonímica). (p. 21)

Hay que señalar el acierto de la visión de Pimentel respecto del detalle como elemento separado del resto de la narración, o sea, son unidades independientes que establecen una relación dialógica con la narración, de donde deriva su utilidad analítica. Dentro de las descripciones establecen una pausa en la acción, toda vez que ayudan a configurar el espacio narrado. Además, el aporte de Pimentel radica en que reconoce el detalle como un elemento concreto dentro del texto, lo que redundará en una lectura *a partir del propio relato* y no viceversa.

La investigación de Pimentel respecto de la descripción, coloca al detalle en el centro de los estudios literarios tradicionales. Como establece Genette, es muy difícil dar cuenta del acontecimiento sin la presencia de un elemento descriptivo, que aunque parezca mínimo es algo inherente a las formas mismas de expresión: “La descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir” (Genette 1969, p.57). Siguiendo, entonces, su estructura para analizar el detalle siempre será útil revisarlo desde las dos perspectivas en las que se engrana en el texto:

historia y discurso. Luz Aurora Pimentel descompone y sitúa el pormenor en un espacio determinado del discurso; pero cabe preguntarse cómo opera en tanto elemento de la historia. Se puede observar que, por ejemplo, Jorge Luis Borges asume el detalle como un recuerdo, muy humano, falible y vulnerable; así lo refiere, con su postura metaliteraria, en “Tlön, Ukbar, Orbis Tertius”: “las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a *perder los detalles* cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte” (Borges, 2012, p. 87)⁵. A pesar de que, claramente, Borges no está teorizando sobre el detalle ni estableciendo una taxonomía, resulta muy evidente que él sí ponía atención a estos elementos en sus textos. A esta noción del detalle como recuerdo (y opuesto al olvido) Borges suma el concepto de “pormenor” que acota muy bien en “La postulación de la realidad”, donde el argentino identifica tres modos con los que el escritor puede presentar el mundo ficticio al lector: en primer lugar, la “notificación general de los hechos que importan” (Borges, 2008, p. 256); en segundo lugar está “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos” (p. 256) él ejemplifica con *Mort d’Arthur* de Tennyson, en donde “porque su herida era profunda” es lo único con lo que narrador informa al lector de la herida mortal del Rey Arturo; y, finalmente, el último modo ejerce la “invención circunstancial” (p. 257) que define como “desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección” (p. 257), o sea, elementos dentro del cuento a través de los cuales se puede acceder a otros relatos o discursos. Por ejemplo, en el cuento “La intrusa”, la importancia fundamental del detalle en la narración se percibe de la siguiente manera:

⁵ Las cursivas son mías.

Años después, volvieron a contármela [la historia] en Turdera, donde había acontecido. La segunda versión, algo más prolija, confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso. La escribo ahora porque en ella se cifra, *si no me engaño*, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos. Lo haré con probidad, *pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor* (Borges, 2012, p. 296)⁶.

La referencia a los detalles en la narración es valorada por Borges como una “tentación literaria”, es decir, una puerta hacia lo desconocido y lo oculto, y, por lo tanto, con lo maléfico y demoniaco, en el sentido más bíblico del término. En su ensayo “El arte narrativo y la magia”, Borges explica que en la escritura existen dos procesos causales para ubicar la consecución de acciones dentro de la narración principal: primero, “el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones” (p. 271) es decir, aquél en donde la narración se ajusta a una temporalidad lineal, y, segundo, “el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo” (p. 271)⁷. Este aspecto del detalle como anticipación subrepticia del fin del relato se revisará luego en el cuento “La ninfa” en el que se configuran ciertas escenas que anticipan el desenlace.

Esta visión del detalle es radicalmente distinta de la que Barthes propone sobre el detalle como agente de verosimilitud; como lo reconoce el mismo Genette: “los mecanismos de funcionamiento de lo verosímil pueden variar y manifestarse, en el detalle,

⁶ Las cursivas son mías.

⁷ A pesar de que no es objeto de este trabajo, la presente idea de Borges es retomada por Ricardo Piglia en sus “Tesis sobre el cuento” incluidas en *Formas Breves*, donde explica a partir de la poética de Kafka que el final el final siempre es anunciado desde el principio, a través de detalles. Lo interesante es que Kafka es un escritor cabalista y, precisamente, este recurso estaría basado en una interpretación cabalística (por lo tanto, esotérica) de Isaías 46:10: “anuncio lo por venir desde el principio, y desde la antigüedad lo que aún no era hecho”.

de modo diferente según los individuos, las épocas, los géneros” (Genette, 1972, p. 41), pero él mismo reconoce que hay literatura que abandona la noción del detalle-verosímil, por ejemplo, la de Borges:

otros ejemplos nos son proporcionados por J.L. Borges, cuya obra entera, a decir verdad, podría constituir una base para el examen de este problema (...) “El Jardín de los senderos que se bifurcan” (*Ficciones*) donde Borges lleva hasta sus últimas consecuencias una hipótesis posible: «En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras: en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta – simultáneamente- por todas» (p. 107, ed. Emecé). La novela se vuelve así una proliferación de tiempos contradictorios que escapa a la noción de verosimilitud. (p. 44)

Como se ha revisado teóricamente –y se comprobará más tarde– también puede darse que el detalle supere el patrón de la verosimilitud para indicar aspectos arraigados en una política, pero también en una poética, en una erótica, en una estética, etc. Provisoriamente, se puede señalar que, desde un punto de vista teórico literario, el detalle se presenta en las descripciones de un modo muy empírico, relacionado con lo sensual; en tanto que, como elemento integrante de la historia narrada, el detalle aparece como un recuerdo, siempre tentador porque es una aparición de lo humano, de lo falible y, hasta, de lo malvado. A la vez que en un análisis de textos concretos, el ocuparnos de los detalles en este estudio se volverá un trayecto a través de la tentación narrativa. Ello nos llevará a ver cómo el detalle supone otra lógica, otra temporalidad y otra espacialidad, una forma radicalmente distinta de percibir la realidad que Rubén Darío propone en textos altamente abstractos, que, sin embargo, han sido poco estudiados desde esta perspectiva.

En los siguientes apartados se desarrolla una propuesta sobre la noción del detalle y su funcionamiento en el relato del siglo XIX y comienzos del XX. Partiendo de la tesis de Foucault que el poder disciplinario “hace presa” en el cuerpo, descomponiéndolo, analizándolo, y rearmándolo en una verdadera “anatomía política” del detalle, se avanza más allá para proponer que la erótica y la estética también anidan en el pormenor. Así sucede en el cuento “La ninfa” –que apareció por primera vez en *Azul...* (1888)– de Rubén Darío, sin embargo, como se ha anticipado, el nicaragüense amplía el concepto realista del pormenor como elemento ligado al poder disciplinario. En el análisis del cuento “La ninfa” se funcionalizarán y aplicarán varios de los aspectos teóricos descritos revisados anteriormente, toda vez que servirán para indagar en el funcionamiento del detalle en el cuento. Se ha escogido este cuento porque, como se verá, representa de modo más paradigmático la función del pormenor en la obra de Rubén Darío.

Tanto “La ninfa” como “El pájaro azul” son cuentos que Darío escribió en Chile y publicó, por primera vez, en *Azul...* (1888). De ambos, Darío reconoció que son cuentos “parisienses” y ello puede dar pie para pensar que son relatos evasionistas, sin embargo, se comprobará que esto no es así. En tanto en “La ninfa” se problematiza con la noción misma de detalle de los textos realistas, en “El pájaro azul” hay varias referencias a detalles que están relacionados con los tipos sociales y la cultura de masas que, si bien corresponde a un tema que solo se iniciará en este capítulo, se verá cómo los detalles conducen a analizar los códigos vestimentarios de la época.

3. “La ninfa”: la estética, la poética y la erótica del detalle

El cuento lleva por nombre “La ninfa” porque marca, entre otras razones, una aparición que ve el protagonista y narrador al final del relato. En el texto se cuentan dos historias que ocurren en lugares distintos del castillo de Lesbia, una actriz conocida por su liberalidad y sus audacias. La primera historia se trata de una tertulia entre artistas quienes conversan de las últimas tendencias en el arte, así como de los motivos mitológicos de las creaciones. El protagonista expresa su deseo sexual por las ninfas y, en secreto, Lesbia le dice que él tendrá la posibilidad de verlas. En la segunda escena, el narrador cuenta que una tarde, recorriendo los jardines del castillo, vio una ninfa: “¡Ah!, yo vi lirios, rosas, nieve, oro; vi un ideal con vida y forma y oí, entre el burbujeo sonoro de la linfa herida, como una *risa burlesca y armoniosa que me encendía la sangre*” (Darío, 1950, p. 63)⁸.

Nunca se dice explícitamente que la ninfa que ve el poeta sea Lesbia, pero esto puede percibirse a partir de los detalles que el texto entrega: primero, el título del cuento une las dos escenas y, segundo, los pormenores que se deslizan en las palabras finales: “¡Té!, como dice Tartarin: ¡el poeta ha visto ninfas!... / La contemplaron todos asombrados, y ella me miraba, me miraba como una gata, y se reía como una chicuela a quien se le hiciesen cosquillas” (p. 64). En la visión de la ninfa en el jardín del castillo, el único testigo ha sido el protagonista, por lo que no hay lugar a dudas de que la razón por la que Lesbia sabe de la ninfa es que ella es la ninfa. Esto se confirma a través del elemento de unión de las partes del relato, el pormenor de la risa: “Lesbia acabó de chupar su azúcar, y con *una carcajada argentina*” (p. 61), “todos reímos; pero *entre el coro de carcajadas, se oía*

⁸ De aquí en adelante, todos los destacados en itálicas del cuento son míos.

irresistible, encantadora, la de Lesbia, cuyo rostro encendido de mujer hermosa estaba como resplandeciente de placer” (p. 61). El protagonista se ve cautivado por la risa de Lesbia, e incluso mientras otros hablan, él no deja de prestarle atención:

...Vicencio vio en su época un monstruo que trajeron al rey de Francia; tenía cabeza de perro (Lesbia reía); los muslos, brazos y manos tan sin vello como los nuestros (*Lesbia se agitaba como una chicuela a quien hiciesen cosquillas*); comía carne cocida y bebía vino con todas ganas. (p. 62)

Es evidente que la peculiar risa de Lesbia provoca sexualmente al narrador y es gracias a este aspecto que el lector puede reconocer que la visión en el jardín corresponde a la actriz. Es un detalle, apenas perceptible porque ni siquiera el narrador parece darse cuenta de ello. En definitiva, la risa es el elemento que articula la escena de la tertulia y la escena del jardín dentro de una sola línea central de acción: la aparición de la ninfa. Es decir, gracias al detalle se puede enunciar que se trata de un solo relato; esto da cuenta de que este relato obedece a una poética del detalle, además de dejar en claro esta extensión de los sentidos en cuanto a la visión realista, en el caso de la risa, el detalle ha trascendido a lo visual y es, más bien, auditivo. Además, se puede apreciar la función profética del detalle que enunciaba Borges, en una pequeña anécdota contada en la historia de la velada que, en principio, no tiene otro fin en el relato. Cuando los artistas conversan acerca de las últimas esculturas de Frémiet aparece un fragmento de la voz del sabio (narrada en estilo indirecto): «Pastor, lleva a pastar más lejos tu boyada, no sea que creyendo que respira la vaca de Mirón, la quieras llevar contigo» (p. 61). Los versos aluden a la leyenda de la vaca de Mirón, quien esculpió un ejemplar tan perfecto que parecía una vaca real. El detalle funciona como una alegoría de la línea central de acción: un personaje desea tanto algo que

confunde la copia con lo real. Dicho de otra manera, el deseo produce lo real. Es el final anunciado desde el principio tal como Kafka lo esperaría, o sea, que en un comienzo indeciso ya se cuenta el final (como lo cita Piglia, 2000, p. 116). Tal como en Kafka o en Borges, el final en Rubén Darío está relacionado con el mal y el misterio, sin embargo, tanto en el escritor austro-húngaro como en el argentino, lo maléfico adquiere una dimensión metafísica, en tanto, en la obra de Darío, se puede apreciar que siempre está ligado al cuerpo y al placer de los sentidos, es decir, la misma tentación que se puede percibirse en la descripción de la memoria que acota Agustín de Hippona. Con todo, la anticipación subrepticia del final en el relato sólo deriva en que la obra está (des)configurada en torno a los detalles, aunque, habría que puntualizar aquí que no todos los detalles dan cuenta del final del texto, más bien, estas anticipaciones subrepticias son un tipo de detalle, de momento, se podría denominar detalle profético.

3.1. La parodia, la subversión y la anatomía política

La risa, también, tiene una dimensión política. Como se veía en el último fragmento citado, Lesbia se ríe del sabio ironizando la actitud seria y académica del personaje. Si bien, este cuento podría denominarse un “relato de artista”, no es éste es el único tipo de personaje que aparece ya que también existe un sabio: “Éramos todos artistas, quién más, quién menos; y aun había un sabio obeso que ostentaba en la albura de su pechera inmaculada el gran nudo de una corbata monstruosa” (Darío, 1950, p. 60). Aquí, se enfatiza sobre todo la corbata monstruosa que no influye en el desarrollo de la acción del relato en tanto se trata de un detalle, que el narrador repite hacia el final: “entre todos, triunfante, con

su pechera y su gran corbata oscura, el sabio obeso, futuro miembro del Instituto” (p. 64). Se trata de lo que Barthes llama propiamente catálisis, pero, aquí, el sentido de la descripción apunta, más bien a una precaución dentro de lo que Foucault entiende como “anatomía” del detalle.

La aparición de la corbata se remonta a la época de la Ilustración, cuando el pensamiento disciplinario se apodera definitivamente del saber, del poder y del discurso, estos aspectos serán centrales en las situaciones de la vida cotidiana de la época, pero también dará origen a ciertas estructuras que hasta el día de hoy permanecen para dar cuenta del poder, entre ellas, la moda. En el caso de la corbata, ocurrió que durante la Revolución Francesa, tuvieron participación tropas mercenarias croatas, quienes llevaban puesto un pañuelo que, luego, los franceses popularizaron como corbata (de croata). Es necesario señalar que desde siempre la moda masculina ha estado ligada al poder, o bien se regía por los parámetros que usaban los reyes, o bien, por los de los militares y, particularmente, la corbata ha sido desde esa época un símbolo de *status* y masculinidad, por lo que, en nuestro caso, la descripción de una corbata viene a revelar una economía del poder masculino.

Es probable que también el adjetivo “monstruosa” revele la impertinencia del adminículo o la opinión del narrador respecto de las preferencias estéticas del sabio. Los manuales de moda masculina de la época, revelan que el buen vestir era considerado un arte y que el varón debía ser muy cuidadoso en sus accesorios. Un año antes de la aparición de *Azul...* la variedad de corbatas era mucho mayor que en la actualidad, pero, la corbata *De Joinville* era la más tradicional y más grande de todas:

The *De Joinville* is a handsome scarf but little worn, mainly because of the difficulty in tying it. It may either be worn with a ring, or tied as shown in the accompanying diagram and secured with a pin. In bright colors it is a handsome and suitable scarf for street wear with a Prince Albert Suit and in delicate colors is no less suitable for house wear, although not at present fashionable with strict dress. (De Berard, 1887, p.15)⁹.

Hay que destacar que un traje Príncipe Alberto se recomendaba “For social evening calls, at informal or family dinners” (p. 17). Ahora bien, en la época, los artistas preferían la corbata tipo *Lavallière* (Lacotte, 2010, p. 50), que es una especie de pañuelo anudado al cuello con una doble mariposa hacia los lados: Juan Valera, Bartolomé Mitre y Paul Verlaine aparecen con esta corbata en sus retratos más conocidos. Darío también la usaba y, a juzgar por los retratos que se conservan de él, siempre prefirió corbatas pequeñas (las corbatas “de nudo”). Lo más interesante es que, más por uso que por norma, las corbatas anchas están más asociadas a políticos estadounidenses (por ejemplo, el presidente Chester A. Arthur, en 1885, o el propio Roosevelt). Con todo, la corbata tiene connotaciones políticas, en tanto que ella categoriza al sujeto que pertenece a cierto rango social. En el cuento, se hace la separación entre los artistas, “Éramos todos artistas” y los sabios, “aun había un sabio obeso” (Darío, 1950, p. 60). Mr. Cocureau es el único que no pertenece con propiedad al grupo artístico, y esa impropiedad está marcada por la corbata “monstruosa”, si los artistas llegan a usar corbata siempre se trata de un formato pequeño, como lo se mencionó del propio Darío.

⁹ En este caso, el autor del manual ocupa la palabra *scarf* para designar aquellas corbatas o pañuelos que eran más anchos, pero no corresponde a la designación de una bufanda como se traduce tradicionalmente.

La descripción del sabio apunta a otros detalles que revelan contrariedades entre la apariencia ostentada y lo que el sabio realmente era: su pechera ostenta la albura; es decir, aparenta hábitos de limpieza, pulcritud e, indirectamente, la mesura en la comida, sin embargo, es obeso. Aparte de esto, el sabio mediante el detalle es hiperbolizado paródicamente: primero, la reiteración de la frase “futuro miembro del instituto” (pp. 62, 64) que actúa como un epíteto irónico, en vista de la valoración del personaje que hace Lesbia, y, segundo, el modo de razonamiento de Mr. Cocureau funciona en relación a las “autoridades” científicas y religiosas. Ello ofrece una lectura desde el punto de vista del enfrentamiento del texto al poder. A través de la parodia el cuento revela una actitud crítica contra las autoridades de su época: la iglesia y el positivismo, y a través de ese desapego, también se distancia del realismo. Desde esta perspectiva, la estética modernista es una reacción contra la exacerbación del detalle como, solamente, un efecto de realidad en la novela realista. Si bien, es cierto que las catálisis adquieren relevancias dentro de una “anatomía política”; en este caso, también el cuento una estética subversiva del detalle.

3.2. Óptico v/s háptico. Una erótica del detalle

A través de los detalles se puede también percibir en “La ninfa” una diferencia entre los modos en que los personajes perciben y se contactan con el mundo. Está, por un lado, la permanente atracción visual que experimenta el protagonista por los encantos de Lesbia. Se trata de un personaje configurado, principalmente, por los estímulos visuales, centrando su atención en el ojo: “¡Oh! -exclamé-, ¡para mí las ninfas! Yo desearía *contemplar* esas *desnudeces* de los *bosques* y de las *fuentes*, aunque, como Acteón, fuese despedazado por

los perros. ¡Pero las ninfas no existen!” (p. 62), en la descripción priman los aspectos visuales como la forma y color de la desnudez y, por ello, también los aspectos espaciales como los bosques y las fuentes, además, el verbo contemplar marca una preeminencia de lo óptico. Por su parte, en *Lesbia* predomina lo háptico, concepto que acuñan Deleuze y Guattari: “Háptico es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica” (2002, p. 499) y agregan: “Es una animalidad que no se puede ver sin tocarla espiritualmente, sin que el espíritu no devenga un dedo, incluso a través del ojo” (p. 500). En *Lesbia*, esto se aprecia desde el principio: “Presidía nuestra Aspasia, quien a la sazón se entretenía en *chupar*, como una niña golosa, un *terrón de azúcar húmedo, blanco entre las yemas sonrosadas*” (Darío, 1950, p. 60). En el fragmento citado florecen las descripciones referentes a varios sentidos, gusto, tacto, vista. Para *Lesbia* todo es una combinación de estímulos sensoriales y de esa animalidad que la caracteriza: “*Lesbia* había vuelto a llenar su copa de menta, y humedecía la lengua en el licor verde como lo haría un animal felino” (p. 62). A la actriz se le otorgan características felinas (en estricto rigor devenires animales) en dos ocasiones y de faunesa, en una. Lo anterior está vinculado con el placer que ella misma reconoce:

Yo quisiera dar vida a mis bronces, y si esto fuese posible, mi amante sería uno de esos velludos semidiosos. Os advierto que más que a los sátiros adoro a los centauros; y que me dejaría robar por uno de esos monstruos robustos, sólo por oír las quejas del engañado, que tocaría su flauta lleno de tristeza.
(p. 61)

El protagonista hacía alusión más arriba a lo visual y a la distancia de sus deseos. En cambio, Lesbia quiere ser raptada, lo que implica ser “tocada”. Pero lo háptico es también en la actriz un “modo de conocimiento”, en palabras de M. Rodríguez y J. Rodríguez:

interesa destacar lo que ve el poeta gracias a la ninfa: "lirios, rosas... un ideal con vida y forma". Es decir, el poeta accede a una forma de conocimiento. Conocimiento radicalmente distinto al saber masculino que reina en Occidente, como la misma Lesbia, la ninfa del cuento, lo confirma: "Basta de sabiduría -dijo Lesbia- y acabó de beber la menta". Anotamos que Darío sabe del asunto, pues la planta de la menta es producto de la metamorfosis de la ninfa *Mente*. (2008, p. 197)

Lesbia anula la sabiduría óptica y da paso a una háptica. Ese modo de conocimiento es lo que Roberto Calasso adjudica a las ninfas y al tipo de posesión asociado a ellas: “Por supuesto no de un conocimiento que queda disponible como un algoritmo. Sino un conocimiento que es un *páthos*, como Aristóteles definió a la experiencia mística” (Calasso, 2008, p. 21). Lo háptico como forma de conocimiento místico de las ninfas es un aspecto que aparece en el cuento a través de los detalles del jardín. El protagonista va configurando un recorrido hacia un centro apócrifo: en la fiesta, se encuentra junto a los demás, en una sala del castillo; luego, en el jardín camina solo, primero, entre las rosas y violetas y, progresivamente, se va sumergiendo hacia la oscuridad, transita desde la abundancia de colores al “ramaje tupido”, luego, a la “penumbra” y, finalmente lo “oscuro de la arboleda”:

En las rosas el carmín, el bermellón, la *onda penetrante de perfumes* dulces; mas allá las violetas, en grandes grupos, con su color apacible y su *olor a virgen*. Después, los altos árboles, los ramajes tupidos llenos de abejas, las

estatuas en la penumbra, los discóbolos de bronce, los *gladiadores musculosos en sus soberbias posturas gímnicas*, las glorietas perfumadas cubiertas de enredaderas, los pórticos, bellas imitaciones jónicas, *cariátides todas blancas y lascivas*, y *vigorosos telamones del orden atlántico, con anchas espaldas y muslos gigantescos*. Vagaba por el *laberinto de tales encantos* cuando oí un ruido, allá en lo oscuro de la arboleda, en el estanque donde hay *cisnes blancos como cincelados en alabastro, y otros que tienen la mitad del cuello del color del habano, como una pierna alba con media negra* (Darío, 1950, p. 63)¹⁰.

El jardín resulta ser un laberinto cuyo centro es el estanque donde se produce la visión de la ninfa. Lo háptico se apodera del modo de percepción del protagonista en el momento en que comienza a hacer bloque con la naturaleza desterritorializando los sentidos, como por ejemplo, en la sinestesia de la “onda de perfumes”.

Es importante destacar que las alusiones sexuales son, al principio del párrafo, muy indirectas pero se van haciendo cada vez más intensas, cuantitativa y cualitativamente, marcando así un ritmo creciente particular: en “el olor a virgen” hay una expresión del erotismo no mancillado, luego, “los gladiadores musculosos” describe físicamente los cuerpos que ya tienen más alto grado de erotización en “las cariátides blancas y lascivas”, aquí, el lector podrá percatarse que el narrador describe cada vez con más adjetivos y de calificación cualitativamente ascendente poniendo énfasis en los caracteres sexuales secundarios propios de cada sexo, esta estrategia discursiva continua cuando menciona a los telamones “con anchas espaldas y muslos gigantescos”, ambas, expresiones clásicas de masculinidad y, al final del recorrido del protagonista, las últimas tres líneas resultan ser una sola gran descripción de cisnes que parecen piernas femeninas. Se evidencia aquí como

¹⁰ Los destacados son míos.

el paisaje se va erotizando en la medida en que el protagonista se acerca al centro del estanque, en una erótica donde el paisaje es cuerpo. Y ello se consigue mediante una erótica del detalle. La erótica contiene, sin duda, una estética, que preliminarmente se puede denominar la estética de lo háptico, que relativiza y aún rechaza el “ocular centrismo” tan propio de la estética realista. También se puede afirmar que el cuento propone una nueva ética: la moral del artista opuesta a los moralismos autoritarios del positivismo con sus cánones científicos y racionalistas. En esta línea el breve relato es una ironización del conocimiento institucionalizado en la Academia, y no porque el texto lo enuncie en su trama, sino por sugerirlo en los detalles, como se vio en el detalle de la “corbata monstruosa”. Es el trabajo del “corte de piedras”, la preocupación por la minucia, por lo ínfimo, por las “cosas pequeñas” de las que habla Juan Bautista de La Salle: “porque las cosas pequeñas disponen para las grandes (...) si, cosas pequeñas pero grandes móviles, grandes sentimientos” (Foucault, 2002, p. 144).

Se puede aseverar, en este punto, que la nueva erótica, estética y ética propuesta por Rubén Darío en este cuento modernista reside en el detalle, en las “cosas pequeñas”. Ahora bien, a partir de la función del detalle en sus relatos, Darío entra en un conflicto estético con el realismo y ello parece tenerlo muy claro en sus primeros cuentos, por ejemplo, el relato “El pájaro azul” bien puede leerse, a partir de los detalles, desde ese punto de vista.

4. La figura femenina y la erotización del mundo en los cuentos del periodo “primavera”

Desde el primer cuento que publicó Darío, “A las orillas del Rhin”, las descripciones espaciales contemplan un aspecto central de su narrativa y, a través de ellas, también la cosmología que las ordena. Por ejemplo:

en su cabellera, rubia como la aurora, dejan los amorcillos exquisitas gracias prendidas de los bucles; en sus azules ojos chispean llamas misteriosas que denuncian la hoguera de un corazón ardiente; en sus mejillas hicieron consorcio las rosas y los jazmines, y de su boca, clavel entreabierto, manan deliciosas aromas y palabras de miel. (Darío, 1950, p. 4)

Nótese, primero, la disposición desde arriba hacia abajo en la descripción (cabellera, ojos, mejillas, boca) y, luego, que también existe desde afuera hacia adentro que adquiere claras connotaciones eróticas (cabellera=aurora, ojos=llamas=corazón ardiente, boca entreabierto=aromas y palabras). Además, en la descripción se puede observar el paso de lo óptico a lo háptico que se explicó en “La Ninfa”, que comienza con referencias al sentido de la vista para terminar en tacto, olfato y gusto. Es notorio, a través de esto, que los amantes desean el cuerpo del otro; si el texto parece en principio una narración de amor cortés, debe admitirse que, en realidad, este es una excusa para el erotismo subyacente en las descripciones.

En este cuento el factor erótico en la configuración espacial de las descripciones son lo que llevan la tensión narrativa, un erotismo latente que desencadena las acciones relevantes del cuento. Más adelante:

La linda Marta *vió* una vez en la corte al caballero Armando y *quedó* prendada de su gallardía. El mancebo por su parte, al contemplar las singulares gracias de la hermosa, adorado quedó de la altiva rica fembra. *Cayóse* del pecho de la dama una flor que prendida llevaba y, viéndola el caballero, *corre, toma* la flor, y *en un arrebató y locura incomprensibles la besa antes de ponerla en manos de su elevada dueña*. Toda ruborosa y confundida, Marta no se dio cuenta de aquel percance y, bajando los ojos, las tintas de la flor de granada tiñeron su faz (p. 4)¹¹.

La sintaxis enrevesada de la narración responde a una estilización (en términos de Bajtin) del lenguaje de las novelas de caballerías¹², aunque se produce un quiebre puesto que irrumpe la oralidad entendida a partir del cambio de tiempo verbal de pasado a presente (desde: *vió, quedó, cayóse*; hasta: *corre, toma, besa*) conforme a llega la acción fundamental del relato (se trata del error del héroe)¹³.

Aunque pueda parecer paradójico, el narrador subrepticamente enfoca un detalle, el beso es un “arrebató y locura incomprensibles”. La latencia de lo erótico es evidente. Marta, por su parte “bajando los ojos, las tintas de la flor de la granada tiñeron su faz” (p. 4). Es relevante mencionar aquí un diálogo que el joven Rubén Darío establece con el Cantar de los Cantares, principalmente, mediante del erotismo latente a través de los

¹¹ Las cursivas en el texto son mías.

¹² El intento de Darío por llevar ese estilo llega al extremo de resultar muy complejo a la lectura en fragmentos como el siguiente: “En un castillo que en su barbacana ostenta el blasón del dueño cuyo es” (p. 5).

¹³ Este uso retrospectivo del tiempo presente, llamado presente narrativo, es común en la oralidad.

detalles. En particular, la alusión a la granadas en las mejillas es propia del texto bíblico: “tus mejillas, como gajos de granada detrás de tu velo” (Cantares 4:3, 6:7). También, en la descripción de Marta, se ha dicho que “en su cabellera, rubia como la aurora, dejan los amorcillos exquisitas gracias prendidas de los bucles” (p. 4), como se revisó, toda la descripción de Marta parecía vincular un elemento de su rostro con un elemento de sexualidad boyante y este fragmento parecía ser la excepción; sin embargo, la alusión a los bucles o rizos entabla un diálogo con las traducciones y comentarios más polémicos del Cantar¹⁴, pues el mismo verso bíblico citado ha sido problemático en torno a la traducción de la voz hebrea *tzamateaj* (derivada de *zama* y transliterada de formas diversas), que se traduce a veces como rizos y otras como velo, Fray Luis de León señala que:

la voz hebrea *tazmathec*, que quiere decir cabellos o cabellera, y propiamente es la parte que cae sobre la frente y ojos, que algunas mujeres suelen traer postizos y en castellano se llaman *lados*. San Jerónimo no sé por qué fin entiende por esto la hermosura encubierta, y ansí traslada: Tus ojos de paloma, demás de lo que está encubierto. (1999, p. 69)

Según Gastón Uribe (2000, p. 35) por su debate contra San Jerónimo y contra la *Vulgata Latina*, Fray Luis de León sufrió cinco años de cárcel en las que indagó más sobre el asunto “digo que san Jerónimo entendió que la palabra *zama*, que habemos dicho, era el nombre propio con que en aquella lengua se nombran las vergüenzas de la mujer” (1855, p. 285). En definitiva, la palabra en cuestión bien se traduce como rizos o como vellos púbicos, lo que produce la polémica; desde ahí la toma Darío para otorgarla como característica a Marta, una adolescente cuyo erotismo latente se evidencia en la descripción.

¹⁴ Se sabe que Rubén Darío era un asiduo lector de la Biblia en su infancia: “en un viejo armario encontré los primeros libros que leyera. Eran un *Quijote*, las obras de Moratín, *Las Mil y una noches*, la Biblia...” (Darío, 1959, p. 12), sin embargo, se desconoce si tuvo acceso a las polémicas en torno a las traducciones del Cantar, como las de San Jerónimo y Fray Luis de León.

Ahora bien, la presencia de estos detalles en el cuento no deja de ser interesante puesto que, a pesar de que la relación de Darío con la Biblia ya ha sido estudiada (por ejemplo, véase Ávila, 1959), no ha sido revisada en sus relatos.

Las mejillas de Marta, donde “hicieron consorcio las rosas y los jazmines”, los dedos de Lesbia y la niña de “Carta de país azul” son claros ejemplos de en los que Rubén Darío asocia lo rosado a lo erótico, en este último caso, explica que es una “vestal impúber, toda radiante de candidez, con sangre virginal que le convierte en rosas las mejillas” (Darío, 1950, p. 65). La descripción de las yemas sonrosadas tiene características eróticas y, en general, tanto el color rosado como las yemas de los dedos adquieren estas connotaciones, como en Bouquet: “cuyo color se asemeja al que tienes en las yemas de tus dedos de ninfa” (Darío, 1950, p. 26). Esta característica, sin embargo, no es exclusiva de la obra dariana, solo cabe recordar, a modo de ejemplo, el erotismo en las descripciones de los hombros sonrosados en María, de Jorge Isaacs.

Con todo, la sensualidad de Marta y la locura de Armando se acrecientan de modo implícito en las descripciones hasta que los puntos máximos de erotismo latente marcan los momentos del relato: así, por ejemplo, el enfrentamiento de las fuerzas comienza cuando la doncella es encerrada en una torre para que no vea a su amante y, cuando este va secretamente en su búsqueda, ella “lanzó un grito intenso de placer” (p. 6) al reconocerlo y, el clímax, al morir ella “ciego, loco y arrebatado, el joven Armando la estrechó fuertemente, la dio un beso en la boca” (p. 7).

Las temáticas referentes a las primeras experiencias sexuales son una constante en los cuentos iniciales de Rubén Darío, del mismo modo en que lo hemos revisado en “A las orillas del Rhin” sucede con “El palacio del sol”, que consiste en la inesperada mejora de una adolescente anémica. Así como Darío ocupa una *ficelle* que hace las veces de epíteto

para el médico, también lo hace para Berta: “la niña de los ojos color aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como el alba, gentil como la princesa de cuento azul” (Darío, 1950, p. 35). Por ahora, bastará saber que para Darío “cuento azul” es un cuento de hadas y, por lo tanto, establece un diálogo en los procedimientos narrativos del detalle que dialogan con ese género literario. La mayoría de los cuentos de Darío de este periodo están revestidos del imaginario del cuento de hadas y, por esa razón, los procedimientos descriptivos son eminentemente orales. Es evidente que en este sentido se utiliza el recurso de la *ficelle*, esa es la razón también de que, en *Azul...* Darío experimente con significantes más asociados al habla común (como en “El fardo”) o el uso tan riguroso del estilo directo (como en “La canción del oro”) y, aunque parezca contradictorio, ello lo lleva también a dotar el cuento de características líricas, puesto que la poesía es, en principio, oral. En la escritura esto último se traduce en la espacialización de un tempo, en el desarrollo de una cadencia gráfica –tan propia del modernismo según Octavio Paz– que vuelve al cuento un objeto susceptible de ser percibido tanto por la vista como por el oído, lo que responde al sello sinestésico modernista, que no es otra cosa que una transgresión.

La utilización de la forma y recursos de cuento de hadas no hace más que enfatizar la forma en que Rubén Darío entreteje su crítica al sistema, porque, no se trata de que Darío tome el cuento de hadas para parodiarlo, ni para polemizar con él, ni mucho menos para estilizarlo; estos son más bien efectos colaterales. El diálogo de Darío se establece directamente contra la época en que le tocó vivir, es decir, dotada del cientificismo imperante que, Darío no duda ridiculizar. Si la forma de mayor prestigio en la época era la novela, entonces Darío ocupa un género para adolescentes como es el cuento de hadas, y su aparición en diarios, le otorga el tinte folletinesco que lo vuelve aborrecible a cualquiera de sus contrarios (realistas). En el caso de “El palacio del sol”, Darío es claro: “sí, un cuento

de hadas, señoras mías, pero ya veréis sus aplicaciones en una querida realidad” (Darío, 1950, p 36). En estos cuentos, el registro del cuento de hadas le sirve a Darío como instrumento de batalla contra el realismo y la sociedad científicista, puesto que sus cuentos, a pesar de estar inmersos en un mundo de fantasía, tienen una lectura en lo real. Es decir, en este fragmento, Darío confiesa que su ocupación en temas aparentemente superficiales responde a un cuestionamiento de la realidad, y que sus textos deben “aplicarse” a lo concreto. Es decir, las torres de marfil tienen plena vigencia en real.

El epíteto de Berta se repite cinco veces en un número similar de páginas y es una serie predicativa cuyo tema es la muchacha. Nótese las connotaciones de fertilidad que destacan en la descripción: aceitunas, duraznos en flor, alba y azul. Las alusiones y juegos de colores conducen irremisiblemente a lo pictórico y, a través de ello, se conduce la clave de la serie. Hay que recalcar, ante todo, que una descripción no es una enumeración infinita ni arbitraria, sino que su término está dado por un modelo o matriz que siempre toma prestado de alguna otra disciplina. En este caso, la descripción enumera cuatro elementos que vienen a determinarse según la teoría del color. Según el círculo cromático (o rueda del color) el verde olivo de los ojos de Berta es el color complementario del rosado vivaz de la flor del durazno, en tanto que el del color anaranjado del alba es el color complementario del azul.

La iteración de la serie descriptiva llama la atención no solamente en su constancia, sino también en sus diferencias. Darío la repite con ciertas diferencias que son notorias para asuntos de la narración. Así, por ejemplo, al principio, la serie predicativa carece totalmente de verbos: “la niña de los ojos color aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como el alba, gentil como la princesa de cuento azul” (Darío, 1950, p. 35); ahora bien, cuando ella enferma, la descripción se presenta en pasado: “la niña de los ojos color

de aceituna, *que llegó* a estar fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul” (p. 36)¹⁵; luego, al irse con el hada, ella pierde su característico color rosado: “la niña de los ojos color de aceituna, fresca como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul” (p. 36), que se mantiene después del regreso de Berta al Palacio del sol, luego: “la niña de los ojos color de aceituna, alegre y fresca como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul” (p. 37), ahora además Berta está alegre, adjetivo que se contrapone a la tristeza y melancolía anteriores. Al final, vuelve a aparecer la descripción tal cual como la primera, pero esta vez en plural: “de los ojos color de aceituna, frescas como una rama de durazno en flor; luminosas como un alba, gentiles como la princesa de un cuento azul” (p. 39), debido a que se está aludiendo a aquellas muchachas anémicas que se encuentran, en la realidad, en un estado parecido al que, inicialmente, tenía Berta.

La desaparición de esa tonalidad rosada es fundamental para entender de lo que Darío habla en el cuento; él pretende que las madres le permitan a sus hijas tener experiencias amorosas, porque eso las haría más felices, es enfático en esto pues lo menciona tanto en el segundo párrafo del texto como en el último:

es precioso, en provecho de las lindas mejillas virginales, abrir la puerta de su jaula a vuestrasavecitas encantadoras, sobre todo, en el tiempo de la primavera, cuando hay ardor en las venas y en las savias, y mil átomos de sol abejan en los jardines como un enjambre de oro sobre las rosas entreabiertas. Para vuestras cloróticas, el sol en los cuerpos y en las almas. Sí al palacio del sol... (p. 38)

¹⁵ Los destacados en cursiva son míos.

La comparación que se establece entre las plantas y los humanos (“cuando hay ardor en las venas y en las savias”) es determinante puesto que solo después de ello puede entenderse que ese ardor invade por igual los cuerpos que las almas. Lo relevante en cuanto a Berta, es que las “lindas mejillas virginales” han sido consideradas por Darío como paradigmáticamente rosadas (se revisó esto hace unas líneas en torno a Marta de “A las orillas del Rhin”). Por lo tanto, se infiere de aquí que la pérdida del color rosado de Berta no es otra cosa sino su iniciación sexual.

El texto es, a veces, alegórico y otras veces explícito para describir la experiencia sexual de la protagonista, al entrar en el palacio ella siente “como que se ponía más elástica y tersa su delicada carne de mujer” (p. 38), el uso de la expresión carne de mujer hace que Berta ya no se le trate como niña, sino como adulta; por lo demás, la ambigüedad semántica de la expresión “carne de mujer” puede apuntar a toda su carne o aquella que le es privativa a Berta como mujer, por lo que el párrafo se torna sugestivo en cuanto a la respuesta sexual de Berta ante el estímulo del palacio.

El erotismo en los cuentos de Darío subyace en los detalles y, como se ve, aun cuando haya un solo detalle en el texto, este parece estar en consonancia con otros aspectos de la narración que, entonces, adquieren sentido; o mejor, a partir de él, toman múltiples sentidos.

Uno de los recursos quizás más importantes de la utilización de los detalles de tipo erótico en los cuentos de Rubén Darío sea quizás la erotización del espacio narrativo. Rubén Darío configura escenarios llenos de atracciones para los sentidos, ante los cuales los personajes son seducidos. En “El palacio del sol”, por ejemplo:

En vastas galerías deslumbradoras, llenas de claridades y de aromas, de sederías y de mármoles, vio un torbellino de parejas, arrebatadas por las ondas invisibles y dominantes de un vals. Vio que otras tantas anémicas como ella, llegaban pálidas y entristecidas, respiraban aquel aire, y luego se arrojaban en brazos de jóvenes vigorosos y esbeltos, cuyos bozos de oro y finos cabellos brillaban a la luz; y danzaban, y danzaban, con ellos, en una ardiente estrechez, oyendo requiebros misteriosos que iban al alma, respirando de tanto en tanto como hálitos impregnados de vainilla, de haba de Tonka, de violeta, de canela, hasta que con fiebre, jadeantes, rendidas, como palomas fatigadas de un largo vuelo, caían sobre cojines de seda, los senos palpitantes, las gargantas sonrosadas, y así soñando en cosas embriagadoras... -Y ella también cayó al remolino, al maelstrom atrayente, y bailó, giró, pasó, entre los espasmos de un placer agitado; y recordaba entonces que no debía embriagarse tanto con el vino de la danza, aunque no cesaba de mirar al hermoso compañero, con sus grandes ojos de mirada primaveral. Y él la arrastraba por las vastas galerías, ciñendo su talle, y hablándole al oído, en la lengua amorosa y rítmica de los vocablos apacibles, de las frases irisadas, y olorosas, de los períodos cristalinos y orientales. (p. 38)

Ante todo, las constantes enumeraciones y reiteraciones de elementos fónicos en esta extensa cita adquieren un carácter rítmico que no solo le da sonoridad al texto, sino que también reproduce el ritmo del movimientos de los cuerpos que señala el párrafo. En él, constantemente se alude al ritmo: “y danzaban, y danzaban”, “requiebros misteriosos”, “de tanto en tanto”, “senos palpitantes”, “bailó, giró, pasó”, “espasmos de un placer agitado”, “el vino de la danza”, “lengua amorosa y rítmica” y “periodos cristalinos y orientales”. Este último ejemplo es también una sinestesia en las que esta descripción abunda: “ardiente estrechez”, “frases irisadas, y olorosas”. En estos fragmentos puede apreciarse que las experiencias de sentidos combinados (vista, oído, tacto, olfato, gusto) en

Darío se traducen en una experiencia erótica. De esto deriva que el principio de lo erótico, en los cuentos de Rubén Darío, reside en el ambiente narrativo; en “El palacio del sol” ello se puede apreciar en que todo lo que a Berta y al resto de los jóvenes les impulsa a bailar está en las formas, colores, aromas y sonidos.

Lo cierto es que la aparición de las mujeres de características ninficas en la obra de Rubén Darío transforma el paisaje, erotizándolo, de modo que las plantas se transforman en cuerpos. El paisaje es cuerpo, así también lo leemos en “La canción del oro”

Había tras los vidrios de las ventanas, en los vastos edificios de la riqueza, rostros de mujeres gallardas y de niños encantadores. Tras las rejas se adivinaban extensos jardines, grandes verdores salpicados de rosas y ramas que se balanceaban acompasada y blandamente como bajo la ley de un ritmo. Y allá en los grandes salones, debía de estar el tapiz purpurado y lleno de oro, la blanca estatua, el bronce chino, el tabor cubierto de campos azules y de arrozales tupidos, la gran cortina recogida como una falda, ornada de flores opulentas, donde el ocre oriental hace vibrar la luz en la seda que resplandece. Luego las lunas venecianas, los palisandros y los cedros, los nácares y los ébanos, y el piano negro y abierto, que ríe mostrando sus teclas como una linda dentadura; y las arañas cristalinas, donde alzan las velas profusas la aristocracia de su blanca cera. ¡Oh, y más allá! Más allá el cuadro valioso dorado por el tiempo, el retrato que firma Durand o Bonnat, y las preciosas acuarelas en que el tono rosado parece que emerge de un cielo puro y envuelve en una onda dulce desde el lejano horizonte hasta la yerba trémula y humilde. Y más allá... (p. 70)

Como anticipaba Roberto Calasso, a partir de estas “mujeres gallardas” al narrador lo posee otra sabiduría, no comienza a medir, dividir y magnificar cada elemento de modo visual, sino que los adivina. Desde entonces, la única medida revela la inmensidad del

entorno: “extensos jardines”, “grandes verdores”, “grandes salones”, etc. El paisaje se erotiza poco a poco, en dirección de un adentro siempre inconcluso, que como laberinto o mandala, no termina por encontrarse (tal como en “La Ninfa”). Tal proceso puede analizarse desde la adjetivación: “gallardas mujeres”, luego el balanceo “acompasada y blandamente de las flores”, la “estatua blanca” remite a la piel, en tanto que el “bronce chino” y el tabor, al lujo; la cortina ya se vuelve una falda que descubre las piernas y el piano es una boca; la oración que alude a las velas colgantes resulta ciertamente enrevesada, pero añade el fluido de la cera; después de las arañas de candeleros, el poeta imagina todavía más allá de ese salón en el que ha ido entrando progresivamente, más allá encuentra el rosado de lo virgen en la obra dariana. La alusión a Asher B. Durand y León Bonnat alude a lo detallado de las formas y figuras, además de la noción de fragmento, incorporada por el primero. Atraviesa toda la descripción la noción de movimiento, que primero viene siendo “la ley de un ritmo” ante el cual se mueven las rosas; luego el piano se ríe, es decir, suena su risa (música) y, finalmente, la “onda dulce” de la acuarela afecta a la “yerba trémula”, adjetivo que adquiere su connotación musical (de tremolo). La letanía se impone en el párrafo causada por los “allá” y a los “y”.

5. “El pájaro azul” y el relato de artista

Se instala de esta manera una paradoja: mientras en el realismo, el narrador que pertenece al poder narra acontecimientos relativos a personajes marginales que resisten, y al mismo tiempo, se siente secretamente atraído hacia ellos; en el modernismo, los artistas rechazan públicamente los valores económicos y políticos de la aristocracia, pero ya no impera el secreto, porque se sienten abiertamente atraídos hacia sus lujos. Es en esta ambivalencia del modernismo en la que se instala la estética dariana. Ello es evidente, en personajes como Garcín, de “El pájaro azul”. El título, como explica el narrador, es el pseudónimo de un triste y querido amigo suyo, apodado así porque cada vez que su humor cambiaba abruptamente entre sus amigos, reconocía que la razón era que tengo un “pájaro azul en el cerebro” (Darío, 1950, p. 21). La historia contada se desarrolla en el París de la *Belle Époque* y, tanto el narrador como el protagonista pertenecen a un grupo de artistas que se reúnen en el café *Plombier*.

No es arbitrario que el punto de encuentro sea un café. A lo largo de la historia los cafés han sido el nido de muchísimas corrientes culturales, así como de ideas revolucionarias que cambiarían radicalmente la sociedad occidental, para este efecto, baste señalar el café Cyrano y el Café de Flore de París, el Cabaret Voltaire de Zurich, el café Central de Viena, o el café Arcos de Praga, sobre el que Piglia instala una interesantísima ficción. Gutiérrez Giradot confirma que la *intelligenstia* de la época se reunía en cafés como forma de contracultura:

porque allí encontraban lo que les negaba la sociedad: reconocimiento, público, contactos, admiración, seguidores, y porque huían de la mansarda

pobre y de la soledad. El café era un mundo contrario al de la vida cotidiana burguesa, "un terreno neutral, no tocado por el cambio de las estaciones" y la correspondencia concreta de la "esfera sublime y arrobada de lo literario". (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 198)

El café como punto de encuentro para artistas, políticos y otros personajes tuvo cierta fama entre los siglos XIX y XX; en Madrid, el Café Colonial recibía constantemente a Rubén Darío y Alejandro Sawa, años después que escribiera este cuento (a partir de 1893, cuando conoce a Sawa en París, pero, concretamente, en 1899, cuando se instala en Europa). Aunque, lejos de ser lugares muy cómodos, los cafés, por lo general, constituían lugares acogedores, pero ciertamente descuidados que eran frecuentados por el bajo mundo, entre los cuales puede recordarse el café Cyrano que tan popular hizo el surrealismo, que era un conocido sitio de encuentro de traficantes, prostitutas y otros tipos de personajes marginales de París. Así también, en el cuento que el Café Plombier es: "el cuarto destartado de nuestras alegres reuniones, guardaba el yeso de las paredes, entre los esbozos y rasgos de futuros Delacroix, versos, estrofas enteras escritas en la letra echada y gruesa de nuestro amado *pájaro azul*" (Darío, 1950, p. 21). Este cuento, como el anterior, tienen como personajes principales a artistas. El relato de artista es un género iniciado en el siglo XVII, pero que tuvo su mayor auge en el costumbrismo del siglo XIX; aunque, luego, el modernismo lo reescribió en función de la tradición alemana, según Gutiérrez Girardot, quien es el primero en estudiar el relato de artista en Latinoamérica. Tradicionalmente, este tipo de narraciones se popularizó en la forma de la novela, sin embargo, sobre todo en la obra de Rubén Darío, se aprecia este tipo de género en el cuento. En general, el relato de artista o *Künstlerroman* han sido identificados como una variedad del *Bildungsroman* y, por lo tanto, "suelen terminar en el momento en que el artista-héroe alcanza su madurez

creativa” (Plata, 2009, p. 25), como en el triste caso de Garcín. Ahora bien, no necesariamente están protagonizados por artistas, sino que, los héroes son “entes de ficción moldeados por una excluyente atracción por las cuestiones estéticas y dotados de gran sensibilidad artística” (p. 27). Para Gutiérrez Girardot, en el modernismo este tipo de relato adquirió una relevancia máxima porque las “novelas de artistas’ tienen de común el que, en la respuesta a la pregunta por el ‘para qué’ del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo” (2004, p. 54). El caso del protagonista de “El pájaro azul” cumple con estas características, él es un poeta “triste casi siempre, buen bebedor de ajeno, soñador que nunca se emborrachaba” (Darío, 1950, p. 21), el poeta vive una vida bohemia y es poseedor de una pluma prodigiosa, sus amigos celebran con gran entusiasmo los madrigales que escribe en sus viajes al campo. En cierta ocasión, su padre le envía –desde Normandía– una carta en la que desdeña de sus aventuras, Garcín improvisa ciertos versos en los que reafirma tener un pájaro azul en el cerebro y que no va detener su impulso poético. Sin embargo, en los días siguientes se despide de sus amigos y se suicida.

En el cuento, se hace manifiesto un rechazo al cientificismo y al afán positivista de la época, pero, como ocurre en el estilo dariano, este no se realiza mediante la confrontación, sino mediante la sutil parodia. A lo largo del desarrollo de la trama, los personajes que realizan las acciones del relato son artistas, y por lo tanto, un grupo que en mayor o menor medida están en contra de aquellas manifestaciones subrepticias del poder de las que hablaba Foucault. En concreto, hay dos personajes que representan al poder (a la manera realista): el primero es el padre de Garcín, un vendedor de “trapos” (siempre con tono despectivo) de Normandía; cabe señalar aquí que en pleno siglo XIX Normandía era el destino preferido por los pintores impresionistas por sus paisajes y cercanía a París, así como una ciudad reconocida por sus exportaciones de telas. En la carta a su hijo –la única

intervención del personaje– el padre de Garcín le expresa lo siguiente: “Sé tus locuras en París. Mientras permanezcas de ese modo, no tendrás de mí un solo *sou*. Ven a llevar los libros de mi almacén, y cuando hayas quemado, gandul, tus manuscritos de tonterías, tendrás mi dinero” (p. 22). Recurriendo a las propuestas de Aurora Pimentel, se puede notar que existe una equivalencia arte=locura y poesía=tontería. El arte es comparado con la locura y ello deriva del hecho que no era (es) dócil para el capitalismo. Desde el registro técnico político, diría Foucault, el cuerpo del artista no es manipulable. Garcín se enfrenta a un problema decidor para varios de los artistas burgueses de la época: no trabajan, es decir, no producen en función del mercado. Garcín es precisamente lo opuesto a su padre. Como personaje que representa el poder disciplinario, el padre de Garcín pretende volverlo un ser útil para la sociedad, para que pueda dominarlo a través de la producción económica y la reproducción social. A este respecto siempre fue encarnizada la lucha de los modernistas contra el utilitarismo representado, casi siempre, por el mundo anglosajón.

Hay muy pocos estudios respecto de este cuento en particular, sin embargo, en líneas generales, varios advierten respecto a la reflexión que se instala acerca del artista y su rol en la sociedad. Por ejemplo, desde una óptica feminista, Kelly Comfort (2009) señala que Garcín se ve doblemente recluso, tanto por la delimitación de los espacios (el “cartucho destartado”), por lo que el suicidio de Garcín es inminente:

En “El pájaro azul”, la única posibilidad que tiene Garcín para liberarse del sistema capitalista omnipresente (y su doble reclusión) es a través de la muerte, del suicidio. Garcín termina su verso y su vida simultáneamente. Por un lado, hay algo romántico e incluso glorioso en la muerte de Garcín, la cual ocurre en “Plena Primavera”, justo después de la muerte de su vecina, Niní (la cual es su musa secundaria), porque su suicidio sucede en el

momento máximo de floración y florecimiento, lejos de la decadencia y del decaimiento del invierno, y porque simboliza la resistencia del artista que no se conforma con los valores estéticos de la sociedad (209). Garcín se convierte en mártir. (p. 38)

En efecto, tanto el primer relato como el relato enmarcado constituyen una especie de estilización de la muerte de Garcín, en lo retórico se le relaciona con lo cósmico y lo elemental, toda la descripción de su muerte (la del poema que escribía Garcín y la del relato enmarcante). Como bien apunta Mora (1996), el relato comienza como una descripción de la belleza y del ideal y, conforme avanza el problema (que se funda en el encierro del pájaro azul) el relato “En un extraordinario vuelco metaliterario” (p. 78) adquiere un tono más melancólico: “El último sintagma del poema, no obstante, apunta directamente al suicidio final y agrega un metacomentario del narrador, consciente del fenómeno presentado” (Mora, 1996, p. 78). Precisamente, el comentario del narrador “cuántos llevan en el cerebro tu misma enfermedad” (Darío, 1950, p. 24) es una crítica a los espacios que la sociedad entrega al artista; en el fondo, hay cuentos de Darío que de modo expreso se proponen con una aplicación en la realidad, esto demuestra que los temas sociales estaban profundamente intrincados en las preocupaciones literarias del Rubén Darío. Por su parte, así como en “La Ninfa”, en “El pájaro azul” el detalle adquiere una dimensión de poética, puesto que el pseudónimo de Garcín avanza desde lo simbólico a lo concreto conforme se desarrolla la narración: primero es un epíteto, luego un poema solamente referenciado (estilo indirecto), luego el poema enunciado (estilo directo) y, finalmente, es el suicidio de Garcín. Esta poética crítica desarrollada se basa en los detalles a los que se alude de modo tangencial. Raúl Silva Castro (1959) opina respecto de esto que

sigue dando cuenta el narrador de la obra en proyecto, y anota en fin este detalle que es trascendental en el estudio del tema: ‘El epílogo debe titularse así: De cómo el pájaro azul alza su vuelo hacia el cielo azul’. Y es trascendental porque de allí sale el epílogo de la breve historia. (p. 83)

Si bien, el concepto de detalle que maneja Silva Castro no es el que se entiende en esta investigación, la importancia del fragmento del cuento deviene de su función como anticipador del final del relato, es decir, se aplica como detalle profético al texto¹⁶.

En cuanto al detalle en la descripción, de Garcín¹⁷ nunca se enuncian características físicas, sin embargo, solo se infiere ciertos aspectos a partir de referencias a obras plásticas de la época; en otras palabras, nos encontramos ante lo que Luz Aurora Pimentel enuncia como ecfraasis, es decir, la “representación verbal de un objeto plástico” (Pimentel, 2003, p. 281):

andaba por los bulevares; veía pasar indiferente los lujosos carruajes, los elegantes, las hermosas mujeres. Frente al escaparate de un joyero sonreía; pero cuando pasaba cerca de un almacén de libros se llegaba a las vidrieras, husmeaba y, al ver las lujosas ediciones, se declaraba decididamente envidioso, arrugaba la frente; para desahogarse, volvía el rostros hacia el cielo y suspiraba. Corría al café en busca de nosotros (p. 22)

Estas líneas parecen una verbalización de los ambientes pintados por Jean Beráud en París en el boulevard¹⁸: los carruajes, los hombres elegantes, las mujeres, los escaparates con libros, etc., más allá de la relación con este cuadro en particular, este vínculo evidencia

¹⁶ Este tipo de procedimientos es recurrente en la narrativa de Darío y están relacionados con el aspecto rítmico en la que Darío entiende el relato, tanto en su forma como en su fondo. Tanto el recurso de la *ficelle*, como este tipo de anticipaciones proféticas determinan una rítmica del tiempo y reflejan la búsqueda de la analogía universal del modernismo latinoamericano que ha descrito Octavio Paz.

¹⁷ Probablemente, Garcín sea un diminutivo de García, el apellido real de Rubén Darío.

¹⁸ Ver Fig. 3 en el Apéndice de imágenes.

que la ecfraasis referencial se establece con el París de la *Belle Époque*. Si de algo sirve la referencia al cuadro, es porque esa obra en particular aparece constantemente en el estudio del *flâneur* en el arte pictórico. El *flâneur* y la *flâneuse* son tipos sociales que aparecen en la literatura hacia el siglo XVIII¹⁹, sin embargo, es a fines del siglo XIX cuando su influencia en el arte pictórico se refleja con mayor vivacidad: “De esta manera, cualquier personaje que aparezca en el espacio público con sombrero de copa, levita y bastón, aparentando cierto status económico y disfrutar del ocio, ha sido identificado automáticamente como *flâneur*” (Cuardic García, 2012a, p. 15), sin embargo, “El *flâneur* emprende una actividad temporal y la pintura no puede registrar esta última dimensión” (Cuardic García, 2012b, p. 431). Quizás el único antecedente de la ropa que usaba Garcín sea, precisamente, que vestía con levita, ello, se infiere de momento en que se señala que “compró levita nueva” (Darío, 1950, p. 23), es decir, ya usaba una levita antes. Esta alusión es indirecta, es un detalle aislado que, sin embargo, aparece respaldado por la actitud “indiferente” con que Garcín comenzaba sus paseos constantes por la ciudad: “El *flâneur* decadentista, antes del encuentro inesperado con tipos sociales, suele designar su callejeo desde un estado de ataraxia” (Cuardic García, 2012b, p. 347). Garcín, entonces, cumple con los códigos vestimentarios y la actitud de este tipo social.

Si el tipo social del *flâneur* es heroizado en el texto, aquellos que estén en relación con la sociedad disciplinaria, burguesa y científicista, serán ridiculizados. En este caso,

¹⁹ En principio, el personaje del *flâneur* nace asociado al costumbrismo y, según Dorde Cuardic García está asociado a estrategias disciplinarias:

La literatura de la *flanerie* se inicia con el cuadro costumbrista. Debemos comprender el *tableau*, cuadro o escena como un dispositivo disciplinario utilizado en muy diversas prácticas culturales desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX [...] Los términos *impresión* y *sensación*, *cuadro*, *escena* o *espectáculo* asumen un espectador distanciado de los acontecimientos: la velocidad de la vida urbana se detiene y la multitud queda ‘pintada’ en tipos generales. (2012b, p. 432).

segundo personaje que representa al poder disciplinario: el alienista, quien aparece parodiado de manera hiperbólica en el texto:

Hubo algunos que llegaron a creer en un descalabro de razón.

Un alienista a quien se le dio noticias de lo que pasaba, calificó el caso como una monomanía especial. Sus estudios patológicos no dejaban lugar a duda.

Decididamente, el desgraciado Garcín estaba loco. (Darío, 1950, p. 22)

Es notoria la desprolijidad profesional con la que este médico diagnostica a su paciente, él solo sabe datos muy referenciales porque alguien le describe a Garcín y, sin embargo, es capaz de dar un veredicto perentorio: monomanía. Esta patología es tipo de paranoia descubierta y popularizada en el siglo XIX y que se relaciona a una obsesión por una idea; Don Quijote, Madame Bovary, Raskolnikov y al capitán Ahab, entre una larga lista de personajes literarios han sido denominados monomaniacos. En el fragmento, lo más interesante puede ser la autoridad que confiere el grado de especialista científico en un área determinada, como sucede con el alienista, es decir, son sus estudios en psiquiatría son los que no dejan lugar a dudas. El diagnóstico del médico viene a (de)terminarlo todo, Garcín está loco.

El carácter poco profesional con el que el médico diagnostica a Garcín es una exageración casi irrisoria, la ironía que subyace a la escena hace evidente la postura del autor contra los monstruos de la razón, puesto que el alienista decreta el estado de Garcín sin que nadie cuestione sus métodos ni argumentos, en otras palabras, hay aquí una crítica contra el afán autoritario de la sociedad científicista especializada que adjudica toda posible verdad en un área al científico que la estudia. Para el narrador, el científico es una autoridad, dice la verdad y nadie puede cuestionarlo. Según Gabriela Mora, “el cuento se

burla del errado diagnóstico del médico alienista” (1996, p. 71). Sin embargo, este narrador también se presenta como susceptible a la influencia de una sociedad disciplinaria, puesto que no posee las características tradicionales de los narradores realistas porque, ante todo, sus conocimientos respecto de la historia son incompletos (es un narrador testigo), por ejemplo: la carta del padre “decía lo siguiente, poco más o menos” (p. 22), luego de leerla, Garcín “improvisó unas cuantas estrofas, que acaban, si mal no recuerdo” (p. 23).

Existen ciertas características que entrega el narrador acerca de Garcín que lo identifica con los valores ideológicos positivistas más que con los modernistas. En la obra *dariana*, los artistas son personajes que se dejan seducir completamente por los sentidos, en ellos cobra igual importancia el color, olor, sabor, etc. los artistas son seres que gozan de los estímulos sensoriales. No prima la función óptica, como en el caso realista, sino la háptica. Es la función háptica una de las estrategias de resistencia al panoptismo realista decimonónico. La función óptica está asociada a las formas clásicas del poder disciplinario por cuanto analiza, separa y descompone; en las novelas realistas del s. XIX es impensable cualquier otro sentido que no sea la vista²⁰:

...no estamos en el caso de tratar el cuerpo, en masa, en líneas generales, como si fuera una unidad indisociable, sino de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez; poder infinitesimal sobre el cuerpo activo. (Foucault, 2002, p. 140)

A pesar de todo esto, la función óptica es la que prima en Garcín a partir de su obsesión por el color azul.

²⁰ El temor al tacto deviene de que la peste y la lepra, entre otras, se transmiten por contacto físico.

Principios de Garcín:

De las flores, las lindas campánulas

Entre las piedras preciosas, el zafiro.

De las inmensidades, el cielo y el amor; es decir, las pupilas de Niní.

Y repetía el poeta: Creo que siempre es preferible la neurosis a la estupidez.

(Darío, 1959, p. 22)

Los elementos seleccionados por Garcín comparten una característica fundamentalmente visual: el color azul. El predominio de lo óptico en Garcín es irrevocable, su concepción del amor no es otra cosa que una disección del cuerpo de Niní en la que ella sólo es sus ojos, y así sucede con todas las descripciones de Niní en el texto. Es notorio que cuando se describe su cara “fresca y rosada” (p. 21) se utilizan exactamente el mismo color que para describir el cielo primaveral: “las nubes rosadas en el alba” (p. 24). Niní es la primavera para el poeta y sus ojos, el cielo.

De modo muy subrepticio, hay un detalle que pasa desapercibido desde el inicio de la narración y va tomando forma a medida que el narrador parece fijarse en la personalidad de Garcín y dando cuenta de su inestabilidad psíquica. Al principio, el narrador ve los manuscritos de Garcín: “... versos, estrofas enteras escritas en la letra echada y gruesa de nuestro *pájaro azul*” (p. 21). La letras inclinada y gruesa de Garcín ha sido presa del análisis del narrador artista que tiene un claro interés disciplinario. En 1884, se publicó en Francia el manual primigenio de grafología *Les Mystères de L'Écriture*, de Adolphe Desbarrolles, en él se reconoce que los caracteres inclinados y muy marcados manifiestan la sensibilidad y el furor (1884, pp. 204, 446). La alusión a la, entonces, muy reciente grafología y su relación con el estado psicológico de Garcín da cuenta, no solo de la actualización de Darío respecto de estos temas, sino de la experimentación y

problematización de ellos en sus cuentos. Respecto del mismo detalle, habría que agregar que la neurosis fue una enfermedad propuesta en el siglo XVIII para trastornos mentales que distorsionan el pensamiento racional, pero no fue sino hasta 1892 que Freud comenzó a estudiarla (solo cuatro años antes de la publicación del libro) y, mejor, solo en la mitad del siglo XX se descubrió la estrecha relación que tiene esta con el arte. Resulta ciertamente curioso que la obra de arte más relacionada a la neurosis es el cuadro *El bebedor de absentia*, de Viktor Oliva²¹ (pintado en 1909), la absentia es otro nombre para el ajeno, justamente el trago del que Garcín es “buen bebedor” (Darío, 1950, p. 21).

Es decir, el detalle en las descripciones viene a fragmentar el objeto descrito y, por ello, a transmitirlo al lector ya no como un solo cuerpo sino como una serie predicativa. En el caso del realismo, y por los intereses ideológicos de sus autores, los detalles colman la descripción de los personajes, lo que los ubica, ante el lector, en tal o cual grupo socioeconómico: por ejemplo, la patilla del protagonista de “Matadero”, el bigote de Martín Rivas, la barba amarillenta del viejo en “El Padre” o el barómetro que menciona Barthes en “Un corazón simple” de Flaubert. Sin embargo, en nuestra opinión, la función del detalle es distinta en la literatura modernista porque deja de ser un elemento de poder y, de modo implícito, se transforma como técnica de resistencia al poder disciplinario.

En estos dos textos de Darío, se vislumbra que existen ciertos detalles frecuentes, a saber, aquellos que tienen relación con subversivo, no solo en lo político, sino que configuran otros aspectos: una poética, una erótica, una estética, un ética, etc.; no obstante, también están aquellos detalles que remiten a aspectos de la moda, todos ellos residen en la descripción misma de los personajes. En los capítulos siguientes, se da cuenta de ellos a través de la trayectoria narrativa de Rubén Darío.

²¹ ver Fig. 4 en Apéndice de imágenes

6. Los detalles y la moda en los cuentos de la época “primavera” de Rubén Darío

Se propone aquí analizar la obra de Darío desde los cuentos que publicó en periódicos de Nicaragua, *Azul...* en Chile, sus años en Centroamérica y su periodo argentino. Ya se ha hecho evidente que los textos de Darío fijan su atención sobre detalles que involucran la vestimenta de sus personajes en el contexto de los códigos vestimentarios de su época. Como ya se ha enunciado, a lo largo de toda la trayectoria narrativa de Rubén Darío pueden apreciarse los distintos momentos en que su poética (quizás vale decir, su cuentística) varió de modo drástico y ellos reflejan, entre otras cosas, lo que apunta Octavio Paz acerca de la gran contradicción que asumen lo modernistas porque tratan de huir de un sistema aristocrático y superficial, sin embargo, se sienten atraídos por sus lujos²². Esto también deviene en una postura ambigua respecto del realismo, del que poco a poco Darío recogerá elementos y autores. Esta actitud fundamental para entender el modernismo tiene mucha cabida en los cuentos darianos sobre todo en lo que respecta a los detalles de la Moda.

La Moda, que puede abordarse desde la óptica de Barthes, sugiere muchos elementos, aparentemente catalíticos, que pronto vienen a configurar lo que Foucault como una biopolítica del detalle. Ante todo serán, para este fin, útiles con las descripciones del vestido de los personajes en los cuentos de Rubén Darío, por lo que el análisis parte del

²² Octavio Paz explica en *Los hijos del limo* que la tradición de la literatura latinoamericana se caracteriza por contradecirse, es una tradición de la ruptura que solo ve su continuidad en su contradicción y es esto lo que la hace fundamentalmente moderna:

La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura... La contradicción subsiste si en lugar de las palabras interrupción o ruptura empleamos otra que se oponga con menos violencia a las ideas de transmisión y de continuidad. Por ejemplo: la tradición moderna (Paz, 2008, p. 11).

propio relato. A lo largo de la vida de Darío este aspecto de su narrativa mostró distintos matices, sin embargo, puede encontrarse de modo muy explícito desde sus primeros textos. A pesar de que es un elemento poco estudiado por pertenecer a la cultura de masas, la moda está estrechamente vinculada con la historia latinoamericana. Desde las época de las independencias, los revolucionarios criollos urbanos empezaron a adoptar los ideales franceses y sus atuendos característicos, e incluso, “los intelectuales difundieron ideas políticas bajo apariencia de artículos de moda, para así escapar de la censura de las autoridades, revistas como *La Moda en Argentina*, inspirada en la francesa *La Mode*, y el *Iniciador de Uruguay* aplaudían los ideales democráticos de la revolución en Francia y en Estados Unidos” (Fogg, 2014, p. 138). La biopolítica del detalle tuvo plena vigencia; ejemplo paradigmático de esto es el caso de Argentina, donde Juan Manuel de Rosas impuso la divisa punzó, franja carmesí obligatoria de portar para quien no fuera un traidor y un unitario; cabe citar también la contraparte unitaria y el extendido uso de la patilla en forma de “u”, que puede apreciarse en “El Matadero” de Esteban Echeverría²³. La moda masculina tuvo muchas implicancias políticas en el siglo XIX, pero también entre las mujeres, las controversias de este tipo existieron en torno a las “tapadas limeñas”, moda que se impuso con distintos fines por casi tres siglos. Por esta razón se hace evidente que, a pesar de que en la literatura, la moda no sea necesariamente un tema central, constituye detalles de significado importantes para la distinción del universo narrativo, o de la relación entre el texto literario y el entorno en el que fue escrito, toda vez que esto traduce también

²³ La idea no era dejar que la patilla tuviera una forma de U, sino que involucraba dejar crecer las patillas y cortar el bigote para que las patillas siguieran por el contorno de la cara formando una U; al menos, así puede apreciarse en los retratos del propio Esteban Echeverría (ver Apéndice de imágenes, figura 8). Esta moda nace como una rebelión contra la circular de Rosas que obligaba a los soldados federales a usar bigotes (desde 1831), por lo que pueden verse los cambios en los retratos de los unitarios antes y después de esa fecha.

nuestro afán como un intento hermenéutico. Darío, inserto en una época dinámica respecto de estos temas, desde su primer cuento escrito en Chile “La historia de un picaflor”,²⁴ usa la moda para configurar el espacio de la ciudad:

Hacía frío. La cordillera estaba de novia, con su inmensa corona blanca y su velo de bruma; soplaban un airecito que calaba hasta los huesos; en las calles se oía ruido de caballos piafando, de coches, de pitos, de rapaces pregoneros que venden periódicos, de transeúntes, ruido de gran ciudad, y pasaban haciendo resonar los adoquines y las aceras, con los trabajadores de toscos zapatos, que venían del taller, los caballeritos enfundados en luengos *paletots*, y las damas envueltas en sus abrigos, en sus mantos, con las manos metidas en hirsutos cilindros de pieles para calentarse. Porque hacía frío, mi amable señorita. (Darío, 1950, p. 17)

Para Gabriela Mora este cuento evoca un ambiente chileno y, en él, Darío desarrolla el tema de un picaflor “quien por sus acciones (donjuanesco, ‘traiciona’ su mundo por otro), encuentra la muerte” (1996, p. 68). A partir de aquella traición que menciona Mora y del vínculo entre pájaros y poetas que el narrador enfatiza, podrá desarrollarse la idea de que el cuento establece una reflexión metaliteraria respecto del modo ambivalente en que el artista se relaciona con su época; a pesar de que ya se ha enunciado que este tema lo desarrolla Octavio Paz, también Rafael Gutiérrez Girardot lo sugirió antes:

Frente a ella, el artista reaccionó con un gesto romántico. Rechazó la sociedad burguesa que quedaba marginada y al mismo tiempo reflexionó sobre su situación en esa sociedad que, por paradójico que parezca, le deparó no

²⁴ Este cuento fue publicado en el diario La Época, Santiago, 21 de agosto de 1886.

solamente la libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas y complejas experiencias (p. 54)

La paradoja modernista está expuesta en “El pájaro azul” y la se revisará en otros cuentos de Darío más adelante. Respecto de la moda, salta a la luz es la disposición con que Darío nombra a los personajes: trabajadores, caballeritos y damas; en una jerarquía respecto de la moda, a saber, también esa vestimenta le permite al narrador asumir quién es el personaje y a qué se dedica (qué hace). Existe aquí un código vestimentario en el que toscos zapatos=taller y *paletots*/mantos/cilindros de pieles=frío. De momento que el párrafo describe el clima en la ciudad, se infiere que en el sistema de moda planteado los trabajadores están desubicados, pues no se han vestido para la ocasión (frío) sino para el trabajo. A este respecto, Barthes agrega que “el guardaropas popular (de un minero, por ejemplo) sólo consta de dos trajes: el de trabajo (o más exactamente, el de ir al trabajo) y el de domingo” (Barthes, 2003, p. 286), lo que viene a enfatizar la clase social del obrero en el cuento de Darío. En este sentido, podría pensarse que Darío asume la Moda de la época como parte de su sistema de valores sin cuestionamiento. Hay que señalar, eso sí, que el cuento presenta una visión crítica de una tendencia de la moda de la época que era la de usar pájaros disecados en sombreros y tocas femeninas, lo que para el narrador del cuento (un poeta) resulta una crueldad por estar misteriosamente emparentado con estos animales²⁵.

²⁵ Entre 1875 y 1900 existió la tendencia de usar pájaros disecados en los tocados y sombreros de mujeres. De hecho, fue tan extendida que en Estados Unidos se fundaron las primeras sociedades protectoras de animales para proteger a las aves, la primera de ellas fue la Audubon National Society.

Días después la tirana que asesinó al infeliz se paseaba a nuestra vista por los jardines, llevando en su sombrero el cadáver frío de Plumas de Oro...Ya lo creo, como que estábamos de moda, ¡como que estamos todavía!...

[...]

Ahora bien, mi amable señorita, si quiere usted saber el cómo y el por qué soy sabidor de lenguas de pájaros y de flores, míreme usted, míreme usted, que ya se lo dirán mis ojos... (Darío, 1950, p. 20)

Esta cercanía a la conservación animal puede ser también la causa de que Rubén Darío no use el nombre “manguito” para el accesorio de manos que describe, sino que prefiere usar la expresión “hirsutos cilindros de pieles”, teniendo en cuenta el que el uso de la palabra hirsuto puede ser también en sentido peyorativo²⁶.

La cercanía de Darío al mundo de la Moda no ha sido hasta ahora estudiada por ser este un aspecto considerado como incidental en su narrativa, sin embargo, como se aprecia, a través de él se obtienen claras informaciones de las relaciones de poder, por ejemplo, pero también de otros modos. En el mismo cuento, más adelante se lee:

En esas bellas ciudades llamadas jardines, no había otro más preferido por las flores. En los días de primavera, cuando las rosas lucían sus mejores galas, ¡con cuánto placer no recibían en sus pétalos, rojos como una boca fresca, el pico del pajarito juguetero y bullicioso. Las no-me-olvides ¡se asomaban por las verdes ventanas de sus palacios de follaje y le tiraban a escondidas besos perfumados, con la punta de sus estambres; los claveles se estremecían si un ala del galán al paso les movía con su roce; y las violetas, las violetas pudorosas, apartaban un tanto su velo y enseñaban el lindo rostro al mimado picaflor que volaba rápido luciendo su fraquecito de

²⁶ Para mayor referencia de las prendas de ropa mencionadas, véase las figuras 1 y 2 del Apéndice de imágenes.

plumas pálidas, cortadas, por las tijeras de la naturaleza. Pinaud de los elegantes del bosque. Plumas de Oro era un gran picaronazo... ¡Vaya si se sabía cosas! (pp. 18-19)

Más allá de la erotización del paisaje, la que se abordará en otro capítulo, nos encontramos aquí con una especie de urbanización del jardín. Ante todo, conviene aclarar que el entorno natural por excelencia es para Darío el jardín, es decir, esencialmente un espacio urbano y artificial en el que habita una naturaleza no necesariamente controlada, pero sí contenida, limitada y distinta del bosque, por ejemplo, en el que la naturaleza domina y no el hombre. En esta urbanización del jardín, Darío personifica cada uno de los seres que lo habitan y enfatiza, en el caso de Plumas de Oro, la elegancia de su vestido se trata, sin duda, de un traje hecho a la medida por un diseñador de Moda; el narrador, además, destaca que el pájaro “sabía de estas cosas”. En este fragmento, la edición de Raimundo Lida anota al pie de página: : “Pinaud, nombre de un famoso sastre francés establecido en Santiago' [...] 'Su mejor sastre es Pinaud' dice Darío en el Prólogo a los *Asonantes* de Narciso Tondreau, 1889” (p. 19), la referencia al sastre vuelve a aparecer en “La historia de un sobretodo” donde señala “¿Qué me importa que no lleve mi sobretodo la marca de Pinaud?” (p. 166).

6.1. Personajes realistas y la biopolítica de la moda

De algún modo, la moda ubica, a este respecto, a los personajes dentro una clase social determinada. Ello es evidente también en otros cuentos, por ejemplo, en el caso de

“El fardo”²⁷, el Tío Lucas, sombrío lancharo que le cuenta su tragedia al poeta, viste siempre un “sucio pantalón arremangado hasta el tobillo” (Darío, 1950, p. 30), en circunstancias que el pantalón llegaba hasta unos centímetros antes del suelo; debe destacarse también que un “pantalón arremangado” parece ser una prenda de ropa aparte, en la época, un pantalón se arremangaba solo cuando se usaba una bota o botín para montar a caballo o andar en bicicleta (ver Bates, 1898); sin embargo, en nuestro caso, por eso, aún cuando se dijera “pantalón arremangado hasta el tobillo” seguiría siendo una indicación posible de las actividades descritas, por ello, el adjetivo “sucio” es una variable sustancial porque añade connotaciones negativas al vestido, sobre todo, teniendo en cuenta que los pantalones se arremangan en los casos descritos solo para no mancharlos, de modo que en nuestro caso el lancharo ha incurrido en un error, puesto que la limpieza de la vestimenta tenía connotaciones claras y explícitas en los manuales de moda de la época (ver Walker 1885, pp. 102-117). La expresión usada para describir la vestimenta del Tío Lucas indica, entonces, que el pantalón solo puede estar arremangado porque se trata de un pantalón que no es a la medida de quién lo usa, es decir, a nuestro lancharo le han regalado un pantalón de segunda mano.

De modo similar ocurre en, por ejemplo, en “Morbo et Umbra” que también tiene un tono naturalista aunque Darío nunca lo comentó en sus ensayos. El cuento fue publicado en junio de 1888 en el periódico *La libertad electoral*, y, luego recogido solo en compilaciones póstumas.

El relato, básicamente, consiste en la historia del padecimiento de sarampión y muerte del nieto de Nicasia, narrado desde la perspectiva de la abuela. El texto describe

²⁷ “El fardo” es un cuento publicado en la primera edición de *Azul...* y corresponde a una incursión de Darío en el naturalismo, totalmente opuesto en cuanto a sus valores; él mismo lo reconoció así en *Historia de mis libros* y no volvió a experimentar con este género.

ampliamente cómo se desarrollaban las ceremonias fúnebres de los “angelitos” en el Chile antiguo; los ritos funerarios de los niños involucraban toda clase de celebraciones, sin embargo, el responso del nieto de Nicasia es bien distinto pues no hay velatorio, el niño es enterrado al día siguiente de su muerte. Tampoco existe presencia alguna de autoridades eclesiásticas o religiosas que oficien algún tipo de servicio; probablemente se deba a que se trata de una familia que ha descreído de toda espiritualidad, como lo deja entrever el final del texto, en el que Nicasia, mirando al cielo, acusa de “bandida” bien la Providencia o bien a la Muerte; esa frustración espiritual puede estar relacionada con la trágica vida de la familia de Nicasia, que se narra indirectamente en el texto: no tiene marido, su hija tampoco y no se dice quién engendró a la criatura. Además, el hecho de que al niño no se le nombre más que por un detalle “era el ruciecito” (Darío, 1950, p. 94) y la ausencia de toda figura religiosa da cuenta de que el niño murió sin recibir el bautismo y, por lo tanto, la tragedia es mucho mayor.

Lo más interesante del cuento, sin duda, se trata de esa distinción entre personajes dignos y personajes indignos a través de su vestuario, es decir, a través de una política del detalle, se instala también una ética de la moda: “El aire húmedo soplaba dañino desparramando toses, y los pañuelos de seda o lana envolvían los pescuezos de las gentes higiénicas y ricas. ¡Bah! El pobre diablo tiene el pulmón sano” (p. 92). Claramente hay una valoración negativa de los pañuelos de seda y de quienes los usan, de hecho, la palabra “pescuezo” establece una comparación de la aristocracia con los animales, puesto que la palabra alude la cerviz del animal; pero no solo eso, sino que desde hace mucho²⁸ se ocupa de modo metafórico para aludir a la arrogancia y altanería. En este fragmento, entonces,

²⁸ La entrada del DRAE 1843 señala en la segunda acepción: “la altanería, vanidad ó soberbia” (p. 557).

pañuelos de seda/pañuelos de lana=altanería. Entendemos que un principio elemental de todo código vestimentario es la protección del cuerpo contra los rigores del clima y, por lo tanto, en el caso del fragmento citado hay una visión del hombre pobre como un ser que no está en contra de la naturaleza y ello deviene en una valoración positiva de la suciedad y la negrura de la piel, así como de la tosquedad de los rasgos en las líneas siguientes: “¡Bravo roto! Su pecho es roca para el mordisco de la brisa glacial, y su gran cabeza tosca tiene dos ojos siempre abiertos soberbiamente a la casualidad” (p. 92). Esa casualidad supone que los pobres no preparan su vestuario para el clima, y los ricos sí. Pero no puede analizarse esto desde un punto de vista estrictamente político y pensar que para Darío la sociedad sufre una lucha de clases, porque, en realidad, como todos los escritores modernistas en sus valores respecto de la burguesía, Darío se siente permanentemente atraído hacia ella.

Si los burgueses tienen los pañuelos de seda, el único atuendo sobre la ropa que se permite Nicasia es un manto:

¿A dónde va ña Nicasia?

Hela ahí que pasa con la frente baja, arropada en su negro manto de merino basto. Tropieza a veces y casi se cae, así va andando ligero.

¿A dónde va ña Nicasia?

Camina, camina, camina, no saluda a los conocidos que la ven pasar, y parece que su barba arrugada, lo único que se advierte entre la negrura del tapado, tiembla.

Entró al despacho donde hace siempre sus compras, y salió con un paquete de velas en la mano, anudando la punta de un pañuelo a cuadros donde ha guardado el vuelto. (pp. 92-93)

Un detalle en el relato es el pañuelo a cuadros. Hay que entender que el contexto de publicación y el entorno en el que se desarrolla el cuento es chileno (“¡Bravo roto!”, p. 92;

“chauchas” p. 94) y, por lo tanto, el uso que le da a esta palabra es el accesorio que bien puede llevarse en la solapa como decoración con el conjunto del traje, en caso del traje masculino; o bien un trozo de tela para limpiarse la nariz, en tal caso, el uso de este adminículo para guardar monedas revela la paupérrima condición de Nicasia, quien no posee un monedero o una bolsa (de cuero) para guardar el vuelto.

Por su parte, el manto es una pieza de ropa famosa por estar perfectamente adornada e incluir muchísimos detalles; aquellos mantos de alta costura se hacen en una buena cantidad de telas finísimas, hasta de piel. De todos modos, un manto de lana merino es una prenda fina, impensada para que la lleve puesta una mujer como Nicosia a menos que esté de luto: el manto es negro. Era una tradición castellana usar un manto negro grande en señal de duelo, que podía cubrir, incluso, gran parte del rostro, como en el caso de Nicasia: “parece que su barba arrugada, lo único que se advierte entre la negrura del tapado, tiembla” (p. 92)²⁹. Se entiende, a través de detalle del “manto de merino basto”, que Nicasia lleva un manto de duelo, que no tiene ninguna decoración.

Es posible inferir que el luto es anterior a la muerte de su nieto, porque a ninguno de los personajes circundantes le llama la atención que ella vista el manto, además del hecho que el vendedor de ataúdes ya la tenía considerada como buena cliente: “Aunque fuera preciso ayunar, le pagaría. Él la conocía muy bien” (p. 94) y, lo más aclaratorio, es el uso del manto de luto que se revela al final del cuento: el luto se lleva después de enterrado el difunto y es por eso que “La madre debía ir sola al cementerio a dejar al muerto; la abuela le alistaba el manto” (p. 95); como se logra apreciar, si Nicasia vestía manto antes de enterrar a su nieto, es porque antes hubo sufrido otra pérdida.

²⁹ Este uso puede documentarse desde el siglo XVI, ver Apéndice de Imágenes, Fig. 10.

En contraste, aparecen los mantos con los que “los rotos acomodados cubren los torsos gigantes con las manas ásperas y rayadas” (p. 95), que no son mantos de duelo sino festivos. Respecto de la funcionalidad del manto, se entiende que el principio básico de todo vestuario, sin embargo, la Moda como sistema burgués se propone como mucho más que eso sin abandonar por completo ese sentido y pretende “adornar el cuerpo humano como expresión de identidad” (Fogg, 2014, p. 8), por lo tanto, en principio la Moda nace después de la construcción de una identidad, más allá de si ese discurso identitario está prefijado o no. Darío lo entiende así porque diferencia los pañuelos de seda aristocrático, de los mantos de rotos acomodados, que a todo esto, da cuenta de esa ingente clase media chilena que se desarrolló en los últimos años del siglo XIX. Cabe señalar que esta diferenciación no es arbitraria sino que se da en el marco de una biopolítica de la moda y que, a pesar de que Darío se refiera a los ricos con sentido denostativo, son ellos los únicos que no llevan mantos grandes, ni toscos, ni ásperos y, por lo tanto, que saben cómo “adornar el cuerpo humano” conforme a una identidad y no, simplemente, cubrirlo de modo funcional y decorarlo, como en el caso de la clase media; están por lo tanto, muy abajo en esta biopolítica de la moda, aquellos que incumplen el principio de abrigar el cuerpo, como es el caso de los rotos que tienen “el pulmón ancho y sano” y que “Se le da poco que una ráfaga helada le ataque con sus granizos las espaldas desnudas y morenas por el sol del verano” (p. 92).

Aunque no se abordarán estos temas, el cuento es interesante desde el punto de vista de la constitución de la familia de Nicasia; los hombres están siempre ausentes, se subentiende que muertos o desinteresados. La madre del niño aparece muy poco en el relato y, respecto de los ritos fúnebres, se toma en todo momento la decisión de la abuela, quien es, además, quien más lo llora. Se sugiere con esto que la hija de Nicasia es una menor, o

muy influida por la figura de una madre dominante, y que el nieto ha sido concebido fruto de una relación con un algún hombre de razgos europeos, porque el nieto era “ruciecito”, se le nombra con ese detalle porque, sin duda, lo distingue del resto, es decir, de todos los niños que jugaban en la calle, el dependiente de la funeraria lo identifica por eso. Nótese la valoración social y simbólica del nieto: para Nicosia (en estilo indirecto libre) “El angelito se había agravando” (p. 93) y para el dependiente de la funeraria “Era vivo, travieso, diablazo” (p. 94).

Quizás antes de continuar sea necesario precisar algunas estrategias de análisis de la moda que utiliza Roland Barthes y que serán de utilidad a la hora de analizar estos aspectos en los cuentos de Rubén Darío. Para Barthes la descripción del vestido es una forma de hacer literatura (ver Barthes, 2003, p. 29), y resulta significativo al análisis literario de momento que “la descripción del vestido de Moda (y ya no su realización) es un hecho social, de manera que el vestido de Moda fuera puramente imaginario (sin influencia sobre el vestido real), no dejaría de ser un elemento incontestable de la cultura de masas” (p. 26)³⁰.

En principio Barthes entiende la Moda como una lenguaje, puesto que su fin último reside en la equivalencia entre el vestido y el mundo, es decir, entre una forma de vestir y una situación dada, que puede ser de tipo temporal: invierno, primavera, mediodía, noche,

³⁰ Es esencial entender que, para Barthes, la moda pertenece a la cultura de masas, este sentido, Barthes difiere de Georg Simmel quien considera que

la moda, esto es, la nueva moda, sólo ejerce su influjo específico sobre las clases superiores. Tan pronto como las inferiores se la apropian y [...] rompen la unidad de ésta que la moda simboliza, los círculos selectos la abandonan y buscan otra nueva que nuevamente los diferencie de la turbamulta (1924, pp. 67-68).

A este respecto cabe considerar la filiación ideológica de Simmel, quien ve, en el fondo, la moda como una lucha de clases.

“ropa de domingo”; o de tipo espacial: ciudad, campo, mar, montaña, aunque existe otra forma del afuera: lo exótico, que es utópico también.

Decir que la Moda es un lenguaje abre el paso para que se pueda analizar como conjunto de signos, puesto que la Moda intenta ordenar las situaciones y corresponderle distintas unidades de significado en su propio sistema. Por eso se dice que existe un código vestimentario³¹. Ahora bien, para analizar la Moda hace falta distinguir que el signo vestimentario tiene una realización concreta que es el traje como estructura tecnológica, el vestido concreto y tangible, que para Barthes es la lengua madre; a la vez que una representación bien en una estructura icónica (que es el vestido-imagen, que obedece al modelo de fotografía de modas, cuyos principios son bien diversos) o bien en una estructura verbal, el vestido-escrito, cuyo ordenamiento pertenece a la descripción.

Barthes hace un exhaustivo estudio de la relación entre el vestido-escrito con relación al vestido-imagen a través de estrategias discursivas en las revistas de moda, que resultan útiles a la hora de analizar ese tipo de textos, pero no los cuentos de Rubén Darío³². Eminentemente, se vislumbra que en toda descripción de un vestido hay dos sistemas que convergen: el del idioma en que se transmite y el sistema vestimentario, que coteja el vestido con el mundo. El estudio referente a la descripción del vestido de Moda hará vislumbrar aspectos fundamentales de la biopolítica del detalle y, cuando no, de una ética del detalle de modas, porque detrás de toda configuración vestimentaria:

³¹ En los medios masivos de comunicación hay varias infografías recientes en las que se incorpora el concepto de código vestimentario (*dress code*) para aconsejar cómo vestir, por ejemplo, en entrevistas laborales, o en fiestas de noche, etc.

³² Solo a modo de aclaración, Barthes llama vestido a objeto concreto y vestuario a sus formas de representación.

la descripción no aspira a aislar elementos concretos para acentuar su valor estético, sino simplemente a conferir inteligibilidad analítica a los motivos que hacen de una colección de detalles un conjunto organizado: la descripción es aquí un instrumentos de estructuración. (Barthes, p. 33)

Estrictamente, la descripción del vestido viene a instalarse como significante del signo vestimentario y, estructuralmente, habría que precisar que no está compuesto por un solo elemento, puesto que lo que define el signo vestimentario es la singularidad de la relación significativa (p. 247), por ejemplo, cuando se lee “hirsutos cilindros de pieles para calentarse” (Darío, 1950, p. 179) en “Plumas de oro”, en realidad estamos frente a una sola unidad correspondiente en el mundo, a un solo objeto; he allí un signo vestimentario completo, que, sin embargo, ha sido descrito mediante muchos elementos que responden a diversos modelos. En síntesis “el signo vestimentario es un sintagma completo, formado por una sintaxis de elementos” (p. 248). Se aprecia que el significante está compuesto por muchas unidades de significado, en el ejemplo citado, el cilindro es el “objeto” y está una imagen mental que no tiene sentido sin un material del cual esté hecho, de piel, a lo que Barthes denomina “soporte”, existe también la “variante”, que generalmente va a designar la diferencia específica del vestuario en cuestión, “hirsuto” en nuestro caso. Es decir, el significante vestimentario está compuesto por: objeto, soporte y variante. Por ejemplo, si se dijera “camisa de seda con lunares” el objeto sería la camisa, el soporte sería la seda y los lunares, la variante; a este respecto, los soportes puede omitirse cuando se ha generalizado, por ejemplo, si solo se dijera “camisa con lunares” sería porque el soporte es el que la Moda ya ha difundido, es decir, el algodón. Es decir, el soporte se omite cuando con constituye una diferencia; en cambio, la variante es la diferencia de la prenda de ropa descrita con el resto de su especie.

Es forzoso decir que, como toda descripción, la del vestido siempre responde a ciertas matrices, tanto el plano connotativo como en el denotativo:

La descripción del vestido (que es el significante del código vestimentario) puede ser el lugar de una connotación retórica. Esta retórica debe su especialidad a la naturaleza material del objeto descrito, a saber el vestido; si se quiere, está definida por el encuentro entre una materia y un lenguaje: a esta situación la calificaremos como poética. Es cierto que puede haber una imposición de un lenguaje a un objeto sin que haya «poesía» por lo menos, este es el caso de todos los enunciados de denotación: se puede describir técnicamente una máquina mediante la simple nomenclatura de sus elementos y funciones; la denotación será pura mientras la descripción siga siendo funcional, producida en vistas de un uso real (construir una máquina o utilizarla), pero su la descripción técnica en cierto modo no es más que el espectáculo de sí misma y se presenta como copia signalética de un género (por ejemplo, en una parodia o una novela), hay connotación y principio de una «poética de la máquina». (pp. 269-270)

En la pesquisa de las variantes se pueden encontrar todo tipo de modelos y esto, en el caso de la obra dariana, aplica a toda la poética, es decir, la forma de las descripciones (aunque también de la definición y de la narración) no solo de modas responde en términos denotativos a cuestiones funcionales del relato, y, en términos connotativos, se estructura como una copia signalética de otro modelo, o matriz; por ejemplo, como se aprecia en la narración enrevesada de “A las orillas de Rhin” que dialoga con las novelas de caballerías en español antiguo, o con “El fardo” sobre el que Darío reconoció la intertextualidad con el estilo de los naturalistas franceses, o la mayoría de los cuentos de *Azul...* en los que entra en constante dialogo con los mitos, o con los cuentos de hadas, etc. Con todo, respecto de las descripciones de vestidos, se debe hacer la diferencia entre aquellas que siguiendo la matriz

del inventario se ciñen a lo denotativo, y aquellos “detalles” connotativos, en el ejemplo enunciado más arriba, la palabra hirsuto contempla esa carga semántica doble, porque más allá de la textura que supone, se está usado también en sentido metafórico de “áspero” para aludir a quienes lo portan, esto lo se entiende a partir de que en la descripción redunda el sentido de lo peludo: “hirsuto” y “de piel”, sin embargo, la primera palabra añade, igualmente, una carga valórica, una forma despreciativa. Por su parte, y como lo se revisó, la mención de este adminículo con toda esa serie predicativa en vez de solo nombrarlo con el sustantivo propio responde a ese interés por el detalle y, en base a estos aportes de Barthes, entendemos que esa serie también adquiere un significado en el código vestimentario, que no sería el mismo si se enuncia simplemente con el sustantivo manguito.

Ante todo, el análisis de los detalles de moda en los cuentos de Rubén Darío lleva a un cotejo de los textos de Darío con el código vestimentario de la época para examinar las variantes y, a partir de ello, también revisar la postura que Darío tiene respecto a la Moda, evidenciando un modo en que Darío asume esta contradicción fundamental del modernismo que anuncia Octavio Paz: “los modernistas dependían de aquello mismo que aborrecían y así oscilaban entre la rebelión y la abyección” (Paz, 2008, p. 97).

Será necesario explicar más cosas respecto del código vestimentario; pero, por ahora, bástenos indicar que la distinción entre objeto, soporte y variable será útil para nuestros fines, sobre todo el estudio de estos últimos, porque tanto objeto como soporte son categorías más o menos fijas, pero las variantes hallan su lugar en un paradigma o matriz que configura un código vestimentario. De allí que el estudio, por ejemplo, de la corbata monstruosa en el cuento “La ninfa”, que se revisó, no sea otra cosa que el análisis de las variantes respecto del código vestimentario. Ahora bien, hay casos, como el de “El palacio del sol” en los que no solo es la variante la que da indicios respecto del personaje, sino todo

el atuendo; en este cuento, la protagonista necesita ayuda médica “y llegaron las antiparras de aros de carey, los guantes negros, la calva ilustre y el cruzado levitón” (p. 35). La indumentaria médica de la época, recién comenzaba a actualizarse para evitar la contaminación cruzada mediante el uso de levitones cerrados en la espalda³³ y, en varios de los retratos de médicos famosos, era muy comunes los lentes redondos de carey³⁴; lo que llama la atención, eso sí, es la alusión a los guantes negros, pues su descubrimiento a manos del médico William Stewart Halsted– se llevó a cabo dos años después de la publicación de *Azul...* (tres años después de la aparición del cuento en el diario *La Época*), además, el uso de los guantes de látex en los médicos no se popularizó sino hasta mediados del siglo XX³⁵; por último, como no se menciona el soporte (es decir, el soporte no es importante de mencionar porque no es distintivo), se infiere que debe tratarse de los guantes de cuero negros que solían portar los caballeros.

El narrador refiere la cita del médico a la casa de modo indirecto, sin mencionarlo; lo que sí resulta significativo es que utilice para ello el código vestimentario, pues, el lector debe completar el sentido del texto infiriendo, a través de las prendas de ropa descritas, que se trata de un médico. La caracterización del personaje será un epíteto que reemplazará el sustantivo médico³⁶. Ahora bien, Juan Valera explica que este procedimiento es una *ficelle* y tiene el propósito de otorgarle a la prosa características líricas; es cierto que todos los

³³ Ver figura 5 del Apéndice de imágenes.

³⁴ Ver figuras 6 y 7 del Apéndice de imágenes.

³⁵ Es extraño que, aunque los guantes de látex no se usaron para fines médicos hasta la fecha mencionada, este accesorio ya tenía otros usos en la época; en la revista *Zig-Zag*, por ejemplo, en el número 662 del 27 de octubre de 1917, se menciona: “los guantes brillaron en los bellos siglos del renacimiento y la elegancia, y fueron descendiendo hasta llegar en nuestros días a los guantes lavaplatos” (Romolo II, p. 65).

³⁶ Este procedimiento de una acumulación de diversos módulos de significación para evitar decir un sustantivo acerca la poética dariana a lo que Servero Sarduy llama “proliferación” al describir las invenciones del barroco.

cuentos de este periodo de Darío tienen como característica principal el estar escritos para ser contados, es decir, simulan la oralidad con historias enmarcantes del cuento que consisten en conversaciones o diálogos; eso sí, el recurso de la *ficelle* tiene alcances más amplios que los meramente líricos, puesto que las *ficelles*³⁷ del cuento no son otra cosa que descripciones, de allí nuestro interés teórico en ellas.

En los cuentos de Rubén Darío, la subversión y crítica al sistema cientificista (y con ello, también al realismo) se da mediante la parodia en los detalles. En este caso, el personaje del médico, caricaturizado a través de su vestimenta, es también ironizado en el diagnóstico que entrega, que por lo demás, también es elíptico, es decir, no se menciona cuál es la enfermedad que posee Berta: "...Ya sabéis; dad a vuestra niña glóbulos de ácido arsenioso, luego duchas. El tratamiento" (Darío, 1950, p.36). El ácido arsenioso es un compuesto de arsénico, tóxico y cancerígeno, que a la protagonista se le da en cápsulas. Si bien, el tratamiento se usaba en la época, lo hacían para combatir la fiebre:

Si los médicos ingleses han sido muy partidarios de la administración interior de las preparaciones arsenicales, los doctores Plenciz, padre é hijo, se ha mostrado en Alemania verdaderos entusiastas. El primero afirma haber administrado el ácido arsenioso por espacio de más de cuarenta años contra las fiebres intermitentes tercianas y cuartanas, sin que haya resultado jamás ningún accidente; y su hijo manifiesta haber sido muy feliz en su uso, con especialidad en las fiebres de accesión que reinaron en el otoño de 1780. Aseguran no haber hallado jamás fiebres intermitentes, no aun entre las mas rebeldes, que no hayan cedido a tres tomas de este remedio [...] Plenciz, hijo, conviene en que este remedio no obra siempre de un modo uniforme; que una veces purga y otras hace vomitar; que escita la secreción de la orina

³⁷ La otra *ficelle* del cuento es la descripción de Berta, la protagonista. Los detalles eróticos de su personificación los se estudiará más adelante.

ó la del sudor, pero sin que siga ninguna incomodidad, si se exceptúa un poco de hinchazón en la cara. (Andral et. al., 1840, p. 449)

En el cuento, ninguno de los síntomas Berta no está afiebrada y por eso, en virtud, del tratamiento, resulta normal que: “A pesar de todo, las ojeras persistieron, la tristeza continuó, y Berta, pálida como un precioso marfil, llegó un día a las puertas de la muerte” (Darío, 1950, p. 36). Se le ha dado un medicamento que resuelve un síntoma que Berta no presenta. Rubén Darío apunta en esto hacia una crítica profunda a una ciencia, en ese momento, novel como la medicina que se presenta con una autoridad pontificia; al respecto, nótese la actitud del médico transmitida por narrador a través del estilo indirecto libre: “Ello era natural. El desarrollo, la edad ... Síntomas claros, falta de apetito, algo como opresión en el pecho, tristeza, punzadas a veces en las sienes, palpitación...” (pp. 35-36).

En la época, la medicina (y la psiquiatría) era una ciencia experimental, y las consecuencias de los químicos en el cuerpo humano solo podían medirse por la experiencia de cada médico particular con sus pacientes, es decir, experimentaban con ellos; muchas veces se trataba de tratamientos médicos azarosos, en los que nadie sabía a ciencia cierta qué influencias iba a tener el medicamento asignado al paciente.

Darío ironiza con esto en el cuento, puesto que, finalmente, la cura llega a Berta por métodos mágicos, que, sin embargo, son entendidos como resultado del tratamiento. Las felicitación paródica al médico y toda esa locuacidad con que el narrador lo alaba, no hace más que recalcar su total desconocimiento de la interioridad de los personajes: “¡Aleluya! ¡Gloria! ¡Hosana al rey de los Esculapios! ¡Fama eterna a los glóbulos de ácido arsenioso y a la duchas triunfales!” (p. 37).

6.2. Personajes modernistas y el relato de artista: el *flâneur* pobre

Los personajes interesados en el arte, en los cuentos de Rubén Darío, están en constante lucha contra una sociedad burguesa, siendo ellos burgueses también; sin embargo, son burgueses desprovistos de dinero, artistas que mendigan en una sociedad que solo busca la producción económica; así parece ser una profunda crítica al sistema, sin embargo, como se revisó en “El pájaro azul” Rubén Darío configura, en realidad, un *flâneur* pobre, esto garantiza no solo la crítica a la sociedad referida, sino también la parodia propia, la caricaturización irrisoria del estado del artista en las ingentes *socialité* latinoamericanas, pero esta última configuración de los personajes, solo es posible notarla a través de los detalles referidos al código vestimentario del artista, quien trata de seguir rigurosamente el ideal europeo, pero termina por americanizarlo. Se menciono anteriormente también el importante rol biopolítico del detalle de moda en los cuentos, lo cual es la tendencia en los relatos de Rubén Darío que versan sobre el *flâneur*. A este respecto, parece paradigmático el caso de “El velo de la reina Mab”, un poema en prosa – según Darío– que incorpora elementos de ritmo y sonoridad innovadores³⁸. El relato, ubicado *in illo tempore* y que, por ello, dialoga con la forma del mito, cuenta la historia de cómo fue que la reina Mab repartió dones a los hombres.

“El velo de la reina Mab” se propone, ante todo, como una poética del detalle en cuanto a que lleva el título de un adminículo que no tiene importancia diegética, es decir, cabe preguntarse por qué es el velo de la reina Mab y no la varita mágica, o su corona, o un hechizo, etc. Eso será relevante desde la etimología del detalle, por cuanto las acciones

³⁸ Si es cuento o poema en prosa no será debate de esta investigación; para considerarlos cuentos, se remitirá al sentido lato del término considerando que cuente una historia, como es el caso de “El velo de la reina Mab”.

como velar y revelar suponen esta prenda de ropa. El personaje de la reina Mab viene a servir de una analogía de la función del detalle, pues:

La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol, se coló por la ventana de una buhardilla donde estaban cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes, lamentándose como unos desdichados. (p. 51)

La reina Mab es ínfima, tanto su carruaje es una perla. La fineza de todo lo que la rodea contrasta con la situación de los hombres, quienes en una buhardilla, se quejan de los dones que les han sido asignados: “Al uno le había tocado en suerte una cantera, al otro el iris, al otro el ritmo, al otro el cielo azul.” (p. 52). Es notorio, entonces, que corresponden a un escultor, un pintor, un músico y un poeta; pero resultan aún más interesantes las características físicas de los artistas: “flacos, barbudos, e impertinentes, lamentándose como unos desdichados” (p. 51), la palabra “flaco” tiene una carga semántica negativa, en el DRAE: “Se dice de la persona o animal de pocas carnes” (p. 345), por su parte, delgado es “Delicado, sutil, flaco”; en la época cuando la delgadez era un atributo de belleza, sin embargo, la flaqueza era más una forma de la decrepitud o de la desnutrición, por lo que desde el principio del cuento se dice que los artistas son unos “muertos de hambre”. El siguiente adjetivo “barbudos” adquiere también una connotación especial. La barba, que desde siempre ha sido símbolo de masculinidad, tuvo en la época muchas variantes; tuvo connotaciones políticas en Argentina, Uruguay y Rusia y, por lo tanto, se desprende que forma parte de un elemento distintivo que permite establecer cuanto menos una biopolítica del detalle en los textos. El uso de la barba y sus formas han adquirido distintas connotaciones, y en los tiempos posteriores a la escritura de este cuento, sufrió una

verdadera revolución cuando King C. Gillette comenzara a vender sus maquinas de afeitar para uso personal. También, en el DRAE de 1843 la palabra “barbudo” tiene una connotación especial: mientras el “barbón” es simplemente un “hombre barbado” (p. 92), un “barbudo” es “el que tiene muchas barbas” (p. 92). Obviamente, por ser una actividad que involucra un coste económico, el llevar una barba muy arreglada involucraba en ese tiempo un status social alto y viceversa, alguien que “barbudo” correspondía a una persona que no tenía ese poder adquisitivo. Huelga decir que, antes que King. C Gillette revolucionara el mercado con la máquina de afeitar, usar barba era clara señal de madurez en el hombre y el DRAE de 1843 registra muchas expresiones populares que así lo señalan. La tendencia para el hombre adulto siempre fue usar vello facial, casi nunca barba completa, pero no se observan en los registros de estas décadas hombres que usen barba completa (excepto cuando se usaba un gran bigote tipo mostacho, como en las fotografías de juventud de Rubén Darío, ver fig. 9 en Apéndice de imágenes). A modo de ejemplo, en Londres, en la década entre 1880 y 1890 las preferencias masculinas sobre la barba contemplaron más vello facial en todo el siglo XIX (Robinson, 1976, p. 1136)³⁹.

El tema del cuento es precisamente la triste condición de los artistas, quienes deben trazar en sus valores artísticos para subsistir; el pintor confiesa: “¿Para qué quiero el iris, y esta gran paleta del campo florido, si a la postre mi cuadro no será admitido en el salón? ¿Qué abordaré? He recorrido todas las escuelas, todas las inspiraciones artísticas” (Darío, 1950, p. 52) lo cual opone desde ya la producción del arte en sí mismo contra la movilización y liquidez del mercado artístico: “¡Ah, pero siempre el terrible desencanto! ¡El porvenir! ¡Vender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar!” (p. 53). Estamos

³⁹ Según la investigación de Dwight E. Robinson (1976), entre los años 1880 y 1890 el porcentaje de ilustraciones de hombres en medios de comunicación que los hacían aparecer completamente afeitados fue siempre inferior al 10%.

ante el relato de una especie de creación mítica del *flâneur*, pues, da cuenta del origen divino del gusto artístico y lo confronta con la realidad de artista como humano. Es decir, hay también una doble naturaleza del artista, quien, inversamente que los héroes míticos, debe doblegar sus dones divinos en función de sus necesidades humanas. Al parecer, el artista vive reprimiendo su inspiración artística porque la manifestación de ella no le permitirá comer, en el caso del pintor; y en el caso del escultor, porque las grandes figuras del arte han agotado la belleza en la creación: “[a Fidias] Y al ver tu grandeza siento el martirio de mi pequeñez” (p. 52). El músico, por su parte, reclama que tal talento como el que le ha sido conferido es una forma de la locura ante los ojos de la masa: “Entre tanto, no diviso sino la muchedumbre que befa y la celda del manicomio” (p. 53), resulta particularmente interesante la utilización de la palabra “muchedumbre” porque aquí los artistas intentan separarse de la masa y la gente, a su vez, no está dotada de las habilidades que les ha concedido la reina Mab. Por último, el poeta reclama también el hambre: “Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre...” (p. 53).

Agotamiento, pobreza, locura y hambre el futuro del artista para Darío en una sociedad donde prima el progreso, como lo reclamaba el pintor. La reina Mab, entonces, decide envolver a los artistas con “el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color rosa” (p. 54). Nótese que el color rosa para Darío tiene relación, en este caso el deseo; sin embargo, la mención al color entra en diálogo con otra prenda que es mencionada junto con el color rosa, cuando el pintor dice que Fidias es “rey ante un ejército de hermosuras que a tus ojos arrojan el magnífico *kitón*, mostrando la esplendidez de la forma, en sus cuerpos de rosa y de nieve” (p. 52).

Nótese los movimientos contrarios, mientras al artista se le revela lo sensual, de decir, se le descubre el cuerpo; la reina Mab intenta cubrir a los artistas con el mismo. Hay

una poética tautológica de la actividad artística en estas líneas, expresada a través de los detalles de la moda. El cuerpo (la belleza) ha sido desnudado para los artistas, sin embargo, es esta misma revelación la que les vela su miseria, hambre y descréditos sociales.

De modo más directo sucede con “El Rey Burgués”, cuento en el que Darío además relaciona de modo muy particular los gustos artísticos con la burguesía. El “buen gusto” (como lo llama después) que tenía el rey lo hacía parecer un poeta y, de hecho, él gustaba de apadrinar pintores, escultores, músicos, etc. Este cuento es particularmente irónico y desde el comienzo instala un diálogo con el cuento infantil: “Había en una ciudad inmensa y brillante un rey (...)” que se sitúa en un tiempo lejano, aunque, al final el narrador siempre estuvo hablando del artista en tiempos actuales: “Pero ¡cuánto calienta el alma una frase, un apretón de manos a tiempo! ¡Hasta la vista! (p. 59), aquí Darío se queja del poco reconocimiento que se le tiene al poeta. El cuento se subtitula como “Cuento alegre”, de hecho, comienza como una solución para el día triste “para distraer las brumosas y grises melancolías” (p. 55).

En este cuento, Darío reconoce que los gustos de un artista son gustos burgueses. En su ciudad, el rey tenía

trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos, y monteros con cuernos de bronce que llenaban el viento con sus fanfarrias. ¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués. (p. 55)

Este es un ejemplo claro de la contradicción modernista que propone Octavio Paz, porque Darío critica un esquema que él mismo valora. Es cierto que la palabra burgués hace pensar que Darío se ubica del lado proletario, pero no es así; él linda con ambos grupos. En

el texto, Darío expone el ascenso en el mercado editorial de poesía de baja calidad artística, el gusto del rey por las novelas de M. Ohnet (alusión a George Ohnet) da cuenta de una incipiente elite pseudo-intelectual que consume arte de arte de masas, pero con lujos excesivos, por eso el personaje poeta recomienda: “entre un Apolo y un ganzo, preferid siempre el Apolo, aunque uno sea de tierra cocida y el otro de marfil” (p. 58). El *poseur* burgués contra el *flâneur* pobre, más allá de ser dos clases económicas, se trata de dos formas del arte, el arte masivo y el arte verdadero, dice el poeta del cuento:

Los ritmos se prostituyen, se cantan los lunares de la mujeres, y se fabrican jarabes poéticos. Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!... El ideal, el ideal... (p. 58)

El cuento abandona rápidamente su tono infantil y adquiere rápidamente un carácter trágico, en el que se narra la peripecia del artista por el arte. Es un ser incomprendido y apartado de una sociedad centrada en la producción, con afanes típicamente progresistas. El poeta del relato es tratado con un animal:

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono, donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile.

-¿Qué es eso? -preguntó.

-Señor, es un poeta.

El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones, senzotes en la pajarera: un poeta era algo nuevo y extraño.

-Dejadle aquí.

Y el poeta:

-Señor, no he comido.

Y el rey:

-Habla y comerás. (p. 57)

Nótese la mención del poeta entre las aves, es otra especie más de pájaro. Esta relación no es al azar, ya se apreciaba en el pájaro azul y se repite constantemente en su poesía. El poeta hace un panegírico del arte que es acallado por el Rey Burgués y termina por conformarse con un operador de una caja de música; trabajo que en el que, igualmente muere tristemente de frío en el más completo abandono. La tragedia del poeta es que si habla morirá de hambre, y si no lo hace, tendrá una muerte peor. Por causa de su condición artística, que se entiende divina, el artista está condenado a la muerte: “y se quedó muerto, pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal...” (p. 59).

En “La canción del oro” la comparación entre el poeta y el mendigo es el tema del relato: “Aquel día un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta” (p. 70). Es notorio que para se establece una diferencia, en términos de una política del detalle, entre los ricos poseedores del oro y los poetas, quienes comparten moda con los mendigos y los peregrinos, pero también con los “todos los suicidas, los borrachos, del harapo y de la llaga”, las vestimentas gastadas hacen manifiesta la pobreza de los artistas, que solo pueden postular a “un sombrero raído” (p. 71). Así también pasa con quienes llegan al palacio:

Y después la turba feliz, el lecho blando, la trufa y el áureo vino que hierve, el raso y el *moiré* que con su roce ríen; el novio rubio y la novia morena cubierta de pedrería y blonda; y el gran reloj que la suerte tiene para medir la vida de los felices opulentos, que en vez de granos de arena, deja caer escudos de oro (p. 71)

A través de estas descripciones de moda, Darío genera una erótica del detalle. En la época, la moda prerrafaelista para las mujeres era la preferida por los artistas, esto consistía en *bliefs* extremadamente holgados y corpiños entallados, sin embargo, Darío está mirando siempre la Francia de la Belle Époque, que proponía un concepto de belleza femenino más erótico, que es el aquí descrito. En la Belle Époque, las pedrerías y blondas formaban parte del código vestimentario femenino: “Estas mujeres llevaban vestidos de alta costura, corpiños ornamentados con joyas y conjuntos de joyeros famosos, entre ellos Cartier. Su poder recién adquirido [el de las mujeres] ayudó a normalizar la sexualidad femenina” (Fogg, 2014, p. 196); por su parte, el raso y *moiré* de los sombreros (o sombreros de raso *moiré*) brindaban elegancia al conjunto.

Lejos de ser una consigna ideológica, “La canción del oro” propone la ambigüedad del artista modernista en su máxima expresión pues, por un lado, este artista-mendigo o *flâneur* pobre está separado del mundo opulento, elegante y erotizado de lujos y belleza; pero, por otro lado, impulsa a sus congéneres a unirse a ellos en pos del oro (que para Darío tiene connotaciones míticas):

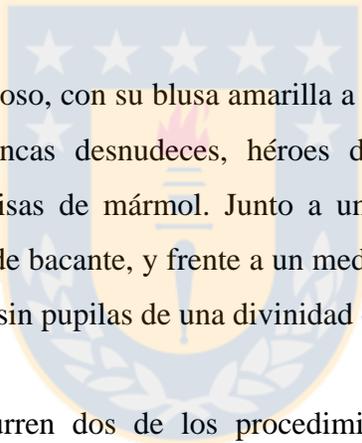
¡Eh, miserables, beodos, pobres de solemnidad, prostitutas, mendigos, vagos, rateros, bandidos, pordioseros, peregrinos, y vosotros los desterrados, y vosotros los holgazanes, y sobre todo, vosotros, oh poetas!

¡Unámonos a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los semidioses de la tierra! ¡Cantemos el oro! (Darío, 1950, p. 72)

Podría pensarse que, por como termina el texto, Darío en realidad hace una consigna contra toda burguesía, sin embargo, el anhelo de los lujos se manifiesta, por ejemplo, desde el momento en que todos aquellos detalles configuran una erótica de la moda. Lo que

verdaderamente crítica este texto es la miseria del poeta, que se ve agravada por su condición de inédito: “y el eco se llevó aquel himno, mezcla de gemido, ditirambo y carcajada” (p. 74), la mezcla entre contrarios como el gemido y la carcajada ilustra, de nuevo la ambigüedad.

Donde, quizás, más directamente se ilustre el problema del *flâneur* pobre es “Arte y hielo” que ante todo se propone como un hecho del todo ficticio desde el principio “Imagináosle en medio de su taller” (p. 106), incluso en los nombres “Villanieve era un lugar hermoso –inútil, inútil, ¡no le busquéis en el mapa!” (p. 107). Toda la descripción del escultor protagonista tendrá, por lo tanto, el carácter de ilusoria:



alto, flaco, anguloso, con su blusa amarilla a flores rojas, y su gorro ladeado, entre tantas blancas desnudeces, héroes de bronce, hieráticos gestos y misteriosas sonrisas de mármol. Junto a una máscara barbuda, un pie de ninfa o un seno de bacante, y frente a un medallón moderno, la barriga de un Baco, o los ojos sin pupilas de una divinidad olímpica. (p. 106)

En este fragmento ocurren dos de los procedimientos relativos al detalle más recurrentes en la obra cuentística de Rubén Darío: la biopolítica del detalle de moda y la erótica del detalle instalada en el paisaje. Respecto de este último se puede apreciar que los detalles van siguiendo un modelo analizante, es decir, desde lo general hacia lo particular, siendo cada vez más específicas: primero son “blancas desnudeces”, luego ya “pie de ninfa o un seno de bacante” y, finalmente, “ojos sin pupilas”; nótese también que el tránsito desde lo humano hacia lo divino es progresivo: al principio son héroes (semidioses), después, ninfas y bacantes (deidades menores) para terminar con los dioses olímpicos, como lo es Baco. Pero este tipo de configuraciones espaciales se abordarán más adelante.

Por ahora, será muy ilustrativa la descripción de la vestimenta del protagonista; como se ha establecido en esta , en los años circundantes a 1888 los artistas preferían llevar una levita larga, un sombrero de copa alto, corbatas pequeñas y camisas blancas; en este texto, sin embargo, el atuendo del escultor es totalmente distinto pues los colores vivos como el amarillo y los estampados de flores son más propios de los estetas de mediados del siglo XIX, quienes mezclaban colores vivos y telas con motivos florales, solían, además usar un canasto.

La figura del *flâneur* en la narrativa breve de Rubén Darío representa un gran centro retórico que entrega información relevante en cuanto a su postura, puesto que, al plantear todo personaje relacionado con el arte como un *flâneur* pobre, se está reconociendo a sí mismo como uno. A pesar de que este tipo de personajes ha tenido variaciones significativas desde su aparición en el siglo XVII, y aunque los acercamientos a él puedan ser bien divergentes a causa del compromiso ideológico de cada autor que los ha estudiado, el *flâneur* se configura como un hijo de una sociedad burguesa. Para Walter Benjamin el estilo de vida improductivo del *flâneur* era un abierto conflicto con la división del trabajo, lo que puede percibirse de modo importante en cada uno de los cuentos de Darío. Uno de los rasgos que Benjamin añade respecto de la condición de pasante del *flâneur* es que “La ciudad es realización de un viejo sueño humano: el laberinto. Realidad que persigue al *flâneur* sin saberlo” (Benjamin, 2005, p. 34). Hay que tener en consideración la explosión demográfica de las grandes urbes europeas en el siglo de XIX y se entenderá que, entonces, el *flâneur* es un personaje que intenta descubrir un espacio infinito dentro de un espacio que lo encierra y reprime, como es el caso de Garcín, en “El pájaro azul”.

El callejeo del *flâneur*, entonces, tiene connotaciones espirituales. La arquitectura de la ciudad tiene bastante que decir en eso, pues, cuando las calles se volvieron repletas de

muchedumbre, el *flâneur* huía a los bulevares y pasajes. Se trata siempre de un tipo eminentemente urbano que intenta escapar de los valores que propone esta sociedad burguesa de la que depende, puesto que, esencialmente, su ambiente está ahí: “Para el *flâneur*, su ciudad –aunque haya nacido en ella como Baudelaire– ya no es su patria. Representa su escenario” (p. 354). De aquí deviene un aspecto vanguardista de la obra de Rubén Darío que, hasta ahora, ha sido poco notado por los críticos: la relación ontológicamente ficcional que se instala entre el *flâneur* y su entorno, que deviene de un descrédito de la vida, de una desesperanza; esto es lo que sugiere Benjamin, pues la metáfora del teatro (“es su escenario”) lleva a relacionar esta perspectiva de vida con el tópico *Theatrum Mundi* tan vigente desde Calderón de la Barca (y su contemporáneo Shakespeare). Puede parecer contradictorio, pero “con el *flâneur* la intelectualidad se dirige hacia el mercado” (p. 1008). Todos estos rasgos se asemejan claramente a los de los modernistas descritos por Octavio Paz. Benjamin dirá de los *flâneur* que son desclasados, Paz identifica algunas de las características descritas con los modernistas, pero dirá que son románticos y su propuesta innovadora; con todo, este acercamiento permite vislumbrar la importancia del espacio para el *flâneur*, que se analizará más adelante⁴⁰. Ha que convenir, como ya se ha aclarado, que en todo caso en la obra dariana se habla sobre un *flâneur* pobre, que no es el *dandy*, ni la creciente multitud de aristócratas compradores de arte; estos son opuestos a los intereses de Darío, y, en los cuentos, se refleja esta oposición del nicaragüense contra esa ingente creación de un mercado del arte, y de la democratización de este. Se trata del arte como adorno y no como propuesta, ni como “revelación” artística,

⁴⁰ Otra vertiente que deriva de estas líneas sería el estudio de la función y comportamientos de flâneur en los albores de la sociedad del espectáculo (tal como la define Guy Debord) y su relación con el mundo mediante imágenes. Después de todo, el universalismo característico del modernismo se manifestaba en un creciente uso de las redes sociales de la época.

en el sentido místico de la expresión; porque, para Darío, el artista es una especie de iluminado⁴¹. Así, por ejemplo, se puede apreciar de modo muy explícito en “El velo de la reina Mab”, en el que los verdaderos artistas están doblegados completamente por el sistema económico respecto de su producción artística; o en “El rey burgués” en el que la aristocracia carece de gusto; o en la “La canción de oro”, donde la tradición occidental no tiene importancia en el arte para las preferencias burguesas. Lo mismo se expone en “El sátiro sordo”, como explica Lorenzo Helguero, el estilo de este cuento es más críptico, aunque “aparece también el enfrentamiento entre el poeta y la sociedad burguesa bajo una máscara mitológica” (Helguero, 2009, p. 88). El contexto antecede a la línea central de acción del cuento es el de Orfeo desilusionado de la miseria humana: “Por aquellos días, Orfeo, poeta, espantado de la miseria de los hombres, pensó huir a los bosques, donde los troncos y las piedras le comprenderían y escucharían con éxtasis” (Darío, 1950, p. 88). Nótese, entonces, que Darío usa una retórica mítica (y no mitológica) pues en Orfeo están contenidos todos los poetas y la historia ocurrida *in illo tempore* tiene plena vigencia en lo contemporáneo suyo; los poetas se aíslan, descreídos de la forma en que la humanidad se conduce al progreso; claramente, no es un escapismo del modo en que se la crítico acusó al modernismo en sus primeras etapas, se trata de una deserción consciente del mundo, una vuelta a la tierra, al origen y, por eso, una búsqueda de lo original. Orfeo busca ser reconocido en la selva y de ese modo llega al bosque del sátiro. Este sátiro de este cuento es un personaje muy cotejable al rey burgués, un ser desprovisto de la capacidad de escuchar; él tampoco sabe qué es un poeta “¿Quién era aquel extraño visitante?” (p. 115); y todavía

⁴¹ Cabe colocar en esta categoría todo lo que se entiende por *intelligentsia*, que, como puede verse en el relato de artista dariano, termina por convertirse en un clero laico. No es de mayor interés para nuestro problema de estudio, pero, aunque la línea de investigación esté en el campo de los estudios culturales y los discursos postcoloniales, sírvase el exhaustivo análisis de Edward Said como referente en esta problemática.

peor, el sátiro hubo perdido su audición en el momento que osó subir al Olimpo. Desde ese momento ya no puede oír el consejo de sus consejeros: un asno y una alondra, la que “perdió su prestigio cuando el sátiro se volvió sordo” (p. 112). La alondra le insiste en que Orfeo ha alcanzado la perfección en su arte, pero el sátiro no oye y se desespera al ver que el hombre toca la lira. La alondra se asocia al poeta (según Helguero, 2009) y a la concepción romántica del arte: “Lo que Hércules haría con sus muñecas, Orfeo lo hace con su inspiración” (Darío, 1950, p. 114). El asno, en tanto, es junto al sátiro el único que resulta inmune a los encantos artísticos de Orfeo:

el asno podría representar a “Celui-qui-ne-comprend-pas” del que habla Darío en las “Palabras liminares” de *Prosas Profanas*. Porque (además del sátiro que no puede escuchar) el asno es el único que no se emociona con el canto de Orfeo. El asno (que en la cultura Occidental está asociado a la estupidez) representaría a la sociedad burguesa utilitarista vacía de valores estéticos. La descripción que hace el narrador de estos animales es muy clara al respecto: “el paciente animal de las largas orejas le servía [al sátiro] para cabalgar, en tanto que la alondra, en los apogeos del alba, se le iba de las manos, cantando camino de los cielos” (184), estableciendo otra vez la oposición utilidad vs. arte no utilitario. (Helguero, 2009, pp. 88-89)

El sátiro, la alondra y el asno son análogos a la sociedad, la poesía y el utilitarismo frente al arte, representado por Orfeo, quien termina desplazado en virtud de los consejos utilitarios. Este cuento está saturado de detalles que darán luces respecto de la forma de lectura en que se presentan aquellos relatos de Darío que dialogan con el mito u otros géneros literarios que resultan bastante críticos en principio; la complejidad de estos los ha

llevado a una interpretación superficial, que a menudo los valora como literatura infantil⁴²; sin subestimar la importancia de esta, es factible afirmar que la narrativa dariana tiene otro lector ideal, uno más empoderado de las problemáticas de la recepción artística de la época contemporánea al autor. Así entendido, “El sátiro sordo” no es otra cosa sino la misma historia del *flâneur* pobre, pero puesta en un código distinto: el mito.

Carmen Luna Sellés (2001) sitúa tanto los relatos de artista como los diálogos que Darío establece con los relatos míticos y los cuentos de hadas como parte de una estética infantilista:

Los escritores modernistas ubican el dato factual dentro de la estructura del “cuento de hadas” o del “relato mítico tradicional”, o bien lo literaturizan a través de procedimientos típicos de estos relatos, porque lo que pretenden es apelar al aspecto infantil del lector: a aquel no contaminado por un pensamiento lógico-racional (p. 57).

y en el caso del relato de artista:

El lector compara lo que les acontece a los artistas del Ideal en ese mundo otro con lo que sucede a los artistas en la realidad contemporánea y percibe el carácter transgresor de lo maravilloso, al que en este relato se suma el empleo de un recurso también transgresor como es la ironía. Por otro lado, la conjunción modalidad maravillosa-ironía es frecuente en Rubén Darío; una apelando al componente infantil del lector adulto, otra, al carácter crítico del adulto que lee relatos maravillosos. (p. 59)

De allí, que entre tanto más extensa la cadena predicativa que forman las descripciones, tanto más sugestivo en términos críticos se vuelve el cuento. En otras

⁴² Baste para esto referir el modo en que se utilizan y recomiendan los textos de Darío en enseñanza media.

palabras, situar al relato *in illo tempore* se vuelve un recurso para alejar el relato de la realidad irónicamente, pues permanentemente se hará alusión a ella en el cuento, por ejemplo, en “El pájaro azul”, “El rey burgués”, “La canción del oro” y “Arte y hielo”, por mencionar algunos.

Más allá de la denominación que reciba (infantil, ácrata) se puede constatar la actitud subversiva que Darío tiene frente al sistema disciplinario.



7. La moda y otros detalles en los “cuentos nuevos” de Darío

Los “cuentos nuevos” son producto del intento de Rubén Darío por desprenderse del estilo de los relatos de *Azul...*, a grandes rasgos, se aprecia en sus primeros cuentos una fuerte carga oral, que en los “cuentos nuevos” abandona. La escritura de Darío cada vez irá adquiriendo características más oscuras en cuanto a figuras, metáforas, descripciones e isotopías, que luego tomarán completa forma en la época a el propio autor denominó su “otoño”.

Rubén Darío escribió los relatos con la idea de compilarlos bajo ese título, pero nunca lo realizó. En total son seis: “El dios bueno” (1890), “Betún y Sangre” (1890), “La novela de uno de tantos” (1890), “La muerte de Salomé” (1891), “Febea” (1891) y “Rojo” (1891). Como propuesta estética, los “cuentos nuevos” no han sido abordados por la crítica en su conjunto, aún más, ni siquiera el propio Darío se refirió a ellos en su *Autobiografía* ni en su *Historia de mis libros*.

“El dios bueno” habría sido escrito a propósito de los eventos que Rubén Darío tuvo que presenciar en El Salvador, hacia el golpe de Estado de 1890; el cuento se ubica en un hogar de menores administrado, como todos en ese entonces, por monjas de la caridad. Reluce el elemento óptico en las descripciones de los personajes, como en todos los textos en los que predomina la biopolítica del detalle:

A cada cual vigilaba la hermana con gran cuidado; al rubiecito Jorge, que tenía los cabellos dorados y las más preciosas manos infantiles; al gordiflón Roberto, una delicia por su gracia; a la dulce perlita Estefanía, que era la que con lindos dientes reía en el jardín, los brazos al cielo, fresca, tierna y alegre, bajo un rosal; ¿a cuántos niños más? Ah, a la incomparable Lea, que era

pálida y apacible, y en el juego del recreo la más formal, y rezaba más bellamente, como un pequeño ángel, con las manos juntas, al buen señor Dios, a la hora de acostarse, cuando su espesa cabellera negra manchaba con su negrura la cándida camisa de la chiquilla escolar. (Darío, 1950, p. 135)

Nótese que, en el transcurso de la descripción de los niños, la sensibilidad óptica de la hermana Adela se transforma al llegar a Lea. Cambia por una sensibilidad háptica, que, como se revisó, es más caro a una poética que a una política del detalle. Lo que sí es político es el hecho de que la descripción de todos estos niños sugiere elementos críticos a la sociedad, o por lo menos, trágicos, a saber: se revisó (al hablar del cuento “Morbo et umbra”) que lo rubio está asociado a la aristocracia europea, y por lo tanto que Jorge lo sea implica una relación perdida en cuanto a su ascendencia; Roberto, en tanto, es gordo y es evidente que durante finales del siglo XIX y principios del XX la desnutrición infantil era un problema evidente de toda Latinoamérica⁴³; en este sentido, un niño gordo solo puede provenir de una familia también acomodada, que tuviera lo suficiente como para proveerle bastante comida; de Estefanía se destaca que tenía lindos dientes, virtud que solo podían jactarse las personas que tenían acceso al aseo constante a un cepillo de dientes, por esos entonces, carísimos. Más allá de los detalles que determinan un origen aristocrático de los niños del hospicio, la vigilancia, tal como la ejecuta la hermana Adela es parte de una relación de poder. “Vigilaba la hermana con gran cuidado” a todos los niños, pero son solo estos (los que tienen características de ascendencia patricia) aquellos en los que ella se enfoca, es decir, aquellos que ella separa, descompone, del modo usual en las sociedades

⁴³ No será necesario comprobarlo con cifras, al lector atento, bástele observar la cantidad de productos que se promocionaban en las revistas de la época dirigidos a acabar con la desnutrición infantil, tales como aceite de bacalao, harinas fortalecidas, suplementos alimenticios (como el Somatose, de Bayer), en el Apéndice de imágenes (fig. 12) se incluye algunos ejemplos.

disciplinarias. El convento, se infiere, es una forma del panóptico (tal como la escuela o la prisión) en el cual el poder de la hermana Adela fija su atención en los casos anormales.

Los detalles de la moda en el cuento permiten completar el sentido del texto en varios aspectos, sobre todo porque varios de sus personajes llevan vestimentas religiosas que describen el atuendo de órdenes o de grupos específicos y/o celebraciones litúrgicas específicas. La hermana Adela, por ejemplo, lleva la cabeza rapada “como el mozo que nos trae la leche” (p.135), lo que da cuenta de su edad y condición en el grupo religioso; el rito de iniciación de una monja es raparse la cabeza, de modo que si la cabeza de Adela no tiene pelo, es porque ha sido investida hace poco. Adela viste, además, una túnica azul y una toca de lino “al acercarse la hermana Adela, que la iba a socorrer, cayó otra bomba que hirió a la religiosa, ensangrentado su traje de algodón azul y su corneta de lino blanco” (p. 138). La corneta de lino blanco es la toca, llamada corneta por la adaptación de su nombre en inglés *cornet*. En el caso de las hermanas de la caridad, correspondía a una toca de vuelo almidonado, cuyas alas hacían parecer una forma triangular desde el frente (ver Apéndice de imágenes, fig. 13).

El código vestimentario de las órdenes religiosas es bastante amplio en cuanto a los colores, además, hay que pensar que este cuento fue escrito en Guatemala –y aunque Soto Hall enuncia que el relato recoge los acontecimientos vividos por Darío durante el Golpe de Estado en 1890 en El Salvador– el orfanato descrito en el texto a cargo de monjas vestidas como la hermana Adela corresponde al Hospicio Nacional de Guatemala, por esos años a cargo de las orden de las Hijas de la Caridad de San Vicente de San Paúl (Flamenco, 1915, p. 81). La vestimenta azul y blanco es la característica de esta orden desde sus inicios y puede verse el atuendo característico de la época en un cuadro de Gautier (ver Apéndice de Imágenes, fig. 13). Además, estas monjas trabajaron muy a la par con la Cruz Roja desde

sus inicios (1863) y hay documentos contemporáneos que acreditan el funcionamiento de la Cruz Roja en propiedades de las religiosas. Esto justifica el hecho de que haya “una gran bandera blanca con una cruz roja” (p. 137) en lo alto del hospicio.

Hay que pensar que la ficción de una guerra fratricida en Guatemala como tema de un texto publicado en un periódico implica, primero, una especie de ciencia ficción de momento que su historia se basa en un muy probable escenario en el corto plazo; segundo, forma parte de una lectura crítica de la realidad, que imprecisa a sus lectores a detener cualquier intento de guerra. En este sentido, el texto es una advertencia. Rubén Darío hubo llegado a Guatemala escapando de la guerra en el Salvador y a unos cuantos días en que Guatemala movilizara sus tropas⁴⁴ hacia el conflicto conocido como Primera Guerra del Totoposte, del que tuvo participación como cronista bajo el pseudónimo de Tácito.

Por su parte, la descripción de la vestimenta de la virgen “sobre una media luna, con un manto azul, rodeado de cabecitas de niños rosados como vosotros y que tienen alas” (p. 136) apunta indefectiblemente a la imagen de la Virgen de Guadalupe (ver Apéndice de imágenes fig. 14), cuyo Santuario en Guatemala (el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe) quedaba relativamente cerca del Hospicio Nacional (ver Apéndice de imágenes, fig. 15) y también del Hotel Unión (ver Apéndice de imágenes, fig. 16), donde Darío se alojó en esa estadía en el país centroamericano (ver Apéndice de Imágenes, fig. 17). Se infiere que se trata de ese Santuario en específico, no sólo por la relación extrínseca de la descripción, sino porque el sacerdote menciona que: “Tenéis todos una madre, hijos míos, aunque os falte la natural. Es una divina mujer que está allá en el cielo y también en el altar donde digo la misa” (p. 136), la única razón para que su figura esté en el altar es

⁴⁴ La guerra se declaró el 22 de julio y Darío llega el 30 de ese mes, el 14 de agosto escribe el cuento aunque no aparecerá publicado sino hasta el año siguiente.

porque el templo está dedicado a ella, aunque, como el narrador confiesa: “María Santa, bella y gloriosa, imaginada por el gran Murillo” (p.136), la imagen descrita coincide además con la Inmaculada Concepción de los Venerables (ver Apéndice de imágenes, fig. 18).

En tanto, el sacerdote va “vestido con su casulla de blanco y oro, bebía en un cáliz de oro también” (p. 135), los colores referidos, están destinados solo para fiestas solemnes, según el código vestimentario litúrgico; ello quiere decir que, en este caso, la moda en el texto nos permite situar temporalmente el cuento (al menos en el calendario litúrgico)⁴⁵. Como se ve, en estos casos, los detalles relativos a la moda permiten situar el texto en una realidad concreta y, como se ve, representan mucho más que solo un efecto de realidad, forman parte de otro discurso, el de la historia de la advertencia que Darío hace a sus lectores sobre la guerra. En el fondo, los desastres ocurridos en El Salvador, Darío los traslada a la cotidianidad guatemalteca como voz de alarma: Lo relevante en términos teóricos literarios, es que Darío cambia su poética del detalle moda. Hasta ahora, se ha revisado que Darío usaba estos detalles para diferenciar las fuerzas en conflicto en el relato (a modo de una biopolítica del detalle) o bien para formular una erótica del detalle, siempre en el ámbito metaliterario; en “El Dios bueno” se ve que los detalles entran en una relación de significados cotidianos y concretos con el mundo político. En coyuntura histórica, Darío alerta sobre el un devenir catastrófico. Su poética del detalle adquiere connotaciones de una profética del detalle.

¿Dónde está el Dios bueno en el relato? No interviene. Ahora bien, el texto está lejos de ser una crítica a la figura divina sino más bien en una desesperanza. Los detalles de

⁴⁵ Las casullas blancas con dorado se usan en solo algunas de las festividades como la Natividad del Señor y aquellas referidas a la virgen. No es posible determinar la fecha absoluta, aunque una posibilidad sea el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe en Guatemala.

moda permiten asociar en grupos significantes los personajes masculinos del cuento, en principio, estos son: Dios, el sacerdote, el mozo que lleva la leche, los devastadores y los soldados. De los últimos dos personajes no se registra la vestimenta que llevaban, en tanto, el mozo que lleva la leche es calvo, un detalle interesante si se piensa que el Hospicio Nacional fue pensado para dar protección a los niños que quedaron huérfanos por la epidemia del cólera que afectó al país en 1857 (ver Flamenco, 1915, p.79); en ese contexto, la calvicie del niño resulta una medida de seguridad ante el trabajo que debía desempeñar (el de repartir la leche por las casas).

El sacerdote, en tanto, aparece vestido con las ropas de fiestas solemnes y su actitud siempre es apacible, aparece en los momentos del cuento en que no hay tensión entre las fuerzas y desaparece completamente en la guerra. Nótese que es un “cura viejo y santo” (p. 135) y que “¡Y cuando la plática del señor cura! Era después de la comunión. Allí él, sencillo, ofreciendo sonrisas, procuraba llegar con su palabra a la comprensión de aquellos pequeñines” (p. 136). Vejez, santidad y sencillez son los rasgos que lo definen, por mucho que sus vestimentas indiquen lo contrario; hay que observar en el caso de este último fragmento, nótese el procedimiento de focalización interna variable en todo el cuento, que, en este caso, da cuenta del pensamiento del cura de modo indirecto⁴⁶.

El buen Dios, por su parte, es descrito con atributos similares en cuanto a que en la descripción de este personaje y del padre se manifiesta una contradicción opulencia/sencillez:

⁴⁶ En el párrafo anterior se hace lo mismo con Adela “Lea decía allá adentro de su cabecita de gorrión recién nacido (...) me está mirando el buen Dios, que me ama, y me ha dado mi cama suave...” (pp. 135-136).

estaba allá en la capilla, en un retablo, todo soberbio y venerable; un gran anciano de barbas blancas, el Padre Eterno, que tenía los brazos abiertos sobre el mundo, un triángulo de luz en la cabeza, los pies sobre la nubes, lleno de ternura y majestad ¡como una abuelo! (p. 136)

Hay que observar que tanto el padre como Dios llevan un accesorio blanco en la cabeza, en el caso del padre es un corona blanca (eminentemente circular) y en el caso de Dios es un triángulo de luz, la ancianidad y actitud tierna de ambos es evidente, pero también que sus ropajes los hacen parecer excelsos; lo que provoca la contradicción o, cuanto menos, que existe un concepto de la divinidad relacionado con apariencia mayestática y asociado a las buenas acciones sinceras, pero también a la condición física decadente o inactiva. En resumen, hay tres tipos de personajes masculinos y su clasificación está dada por la edad: el mozo que lleva la leche es el más joven, los soldados y los devastadores le suceden y, los viejos son el cura y Dios. En este orden del mundo narrativo, solo los segundos son los que llevan a cabo la acción pública, es decir, la población activa está dada por los hombres adultos, pero no por los ancianos, quienes no pueden hacer nada. Darío acusa en el epígrafe que este es un “cuento que parece blasfemo, pero no lo es” (p. 135) y es que, lejos de ser una crítica, nace de una desesperanza, el Dios es bueno, pero no puede hacer nada; el cuento de Darío está lejos de ser una blasfemia, cuanto mucho, podría ser una falta de fe, pero lo cierto es que hay en esas líneas características que pertenecen a la lamentación bíblica⁴⁷ (como la de Job 24:12 “claman las almas de los heridos de muerte,/ Pero Dios no atiende su oración” o la de Habacuc 1:13 “¿por qué ves a los menospreciadores, y callas cuando destruye el impío al más justo que

⁴⁷ Así llama Paul Ricoeur (2007) a un tipo específico de rogativa.

él...”). Hay una ausencia de Dios solo cotejable con el abandono que sufrió Jesús en la cruz, de hecho, la hermana Adela así lo percibe “porque la muerte no viene nunca así para los pobres inocentes y por eso era como un olvido del cielo” (p. 137), resuena en este contexto la exclamación final de Lea: “¡oh, buen Dios! ¡no seas malo!...” (p. 138), que lleva la misma tensión dramática que el *Elí, Elí, lama sabactani* que Jesús exclama en la cruz (Marcos 15,34).

En la misma línea se encuentra el segundo cuento de esta serie “Betún y sangre”. El motivo de la guerra en Guatemala, a modo de ficción profética con una arraigada crítica implícita, da pie a Darío para escribir un cuento plagado de detalles, con un final abierto y hasta sospechoso, en el que ocupa las descripciones de moda como instrumento de una biopolítica del detalle, sin embargo, en las series predicativas existen también ciertos elementos que apuntan a algo más. El cuento trata de un niño pobre quien vivía junto a su abuela y que trabajaba de lustra botas:

Se puso las grandes medias de mujer que le había regalado una sirvienta de casa rica, los calzones de casimir a cuadros que le ganó al gringo del hotel, por limpiarle las botas todos los días durante una semana, la camisa remendada, la chaqueta de dril, los zapatos que sonreían por varios lados”.
(p. 139)

Es evidente que nada ha sido adquirido por gusto o decisión propia, por lo tanto, tampoco nada de su atuendo ha sido pensado para el que lo porta. En esta descripción, se asiste a la deconstrucción del traje. Es posible entender, desde Barthes, que el vestido compone una significación desde su aparición como fenómenos combinados, sin embargo “a este vestido total se lo debe organizar, esto es, recortar en unidades significantes, para

poder compararlas entre sí y reconstruir la significación general de la Moda” (Barthes, p. 63). Como sistema, la Moda organiza, recorta y divide el vestido; más específicamente aún, la descripción del vestido de moda lo organiza en torno a otras estructuras: las estrictamente de significado (palabras que designan objetos, soportes o variables) y las del significante, en otras palabras, el ordenamiento de las series predicativas que componen un discurso de modas, siguen un orden y jerarquía culturales y entran en diálogo con el resto de los discursos de su tipo. En nuestro caso, la descripción sigue un orden cronológico de las acciones, pero las prendas de ropa, cada una de ellas constituye una parodia al sistema de la moda, y por eso una subversión: primero, las medias que porta el protagonista no son de su tamaño, y además son de mujer, lo que podría indicar que tenían algún tipo de diseño o estampado, además, se especifica la adquisición de segunda mano, o sea, las medias han sido desechadas por alguna mujer de clase alta; los calzones de casimir retoman una moda que el código vestimentario de la época reservaba a los militares, de allí se infiere que el gringo que se la cedió la es también militar⁴⁸ (se deduce que también es una prenda de adulto, por lo tanto, demasiado holgada para el niño); nótese, eso sí, que el vestuario del niño es un uniforme de trabajo improvisado, puesto que lleva, además la camisa y el calzón, chaqueta de dril (que por lo demás, era una tela delgada, relacionada con los trabajadores ferroviarios) y zapatos, estos últimos, sin duda, impensados entre los niños de clase baja de la época. Eso sí, la sonrisa de los zapatos da cuenta irónicamente del desgaste de estos.

⁴⁸ En realidad, la prenda estaba también reservada para los Próceres de la Nación Española (como lo atestigua Mariano José de Larra en una carta a un bachiller), título real otorgado en ese país, sin embargo, al tratarse el personaje de un gringo, se puede afirmar que no era noble, sino militar. Además, el sintagma preposicional que antecede a la palabra gringo “al gringo del hotel”, determina también que ese gringo estaba allí siempre, que era conocido por el protagonista.

En las descripciones de este cuento, Rubén Darío se esfuerza por especificar la categoría y confección de las prendas que enuncia. Las botas que encuentra Periquín (hipocorístico de Pedro):

eran de becerro común, firmes y fuertes, calzado de hombre; las otras, unas botitas diminutas que subían denunciando un delicado tobillo y una gordura ascendente que hubiera hecho meditar a Periquín, limpiabotas, si Periquín hubiera tenido tres años más. Las botitas eran de cabritilla, forradas en seda color de rosa. (Darío, 1950, p. 140)

La descripción por entero linda con la forma del discurso de la revista de modas. Las botas de hombre=becerro común=firme y fuerte. Pero, a través de la retórica de la revista de modas, en el texto se está estableciendo una erótica del detalle, puesto que la bota en sí encierra un valor significativo en cuanto a la masculinidad de quien la porta. Las botas, así, se convierten en un símbolo inequívoco de lo que sucede detrás de la puerta, es decir, una pareja que comparte su intimidad: él, fuerte y viril; ella, sensual y delicada. Ahora bien, ¿por qué las botas y no otra parte de la vestimenta? ¿Por qué este cuento fija su atención en el calzado? Primero, baste señalar que el contenido erótico de la bota masculina reside en la estética del militar, las botas de becerro firmes son sin duda una alusión a las botas húngaras que popularizaron las tropas napoleónicas y que han usado los ejércitos de todo el mundo desde entonces. Segundo, para el lector actual puede parecer incomprensible que se entre sin zapatos a una habitación del hotel, sin embargo, ello conllevaba en la época la conveniencia del servicio de limpieza de calzado por parte de la institución que alojaba; un servicio importantísimo en una sociedad en la que recién comenzaba a aparecer el automóvil y en la que las calles asfaltadas eran inexistentes. Los zapatos, en ese contexto,

resultaban muy dañados a causa del uso diario a causa de los factores ambientales: lluvia, barro, arena, piedras, temperaturas y a causa de factores de limpieza, puesto que debe considerarse también que las heces hípicas, caninas y humanas, eran comunes en las calles. De allí que tanto la limpieza del calzado como el gremio de los lustrabotas tengan una importancia social en la literatura de la época; tal como se aprecia en descripción de Dámaso Encina de la obra *Martín Rivas*, por ejemplo: “el lustre de sus botas de becerro, indicaban al hombre metódico, que somete su persona, como su vida, a reglas invariables” (Blest Gana, 2013, p. 15). Es notorio que la calidad del cuero de becerro otorga también un nivel de categoría social y prestigio. La limpieza de su calzado, da cuenta del modo de vida de don Dámaso, en el fondo (y abstrayéndolo a nuestro cuento también), el estado del calzado revela ulteriormente el interior del personaje, en el caso de don Dámaso la descripción corresponde a una biopolítica del detalle, una disciplina estricta; sin embargo, en el caso de las botas de hombre que Periquín ve, se trata de una erótica del detalle, porque genera una atracción/curiosidad por el cuerpo, instrumentalizada a través del ocultamiento y revelación de lo íntimo: “El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación” (Paz, 1994, p. 10). Si esta máxima es medianamente visible en el caso de las botas de varón, en el caso de las botitas de mujer es evidente, la “gordura ascendente” de la pierna de la bota contiene un alto interés erótico que, en principio, no parece afectar a Periquín. El cuento desarrolla esta iniciación erótica del niño, pues si la bota no lo ha hecho meditar (como lo sugiere el narrador) sí lo hacen meditar los estímulos del resto de los sentidos, a saber: los sonidos que escuchan desde el interior de la pieza, “creía escuchar de cuando en cuando el estallido de un beso” (Darío, 1950, p. 141); el perfume “tibio y ‘único’, mezclado con cierto efluvios

de *whiterose*, que brotaba en ondas tenues del lecho” (p. 141)⁴⁹. Solo después de eso, Periquín ve el cuerpo semidesnudo de la mujer:

saltó en camisa, descalza. Estaba allí Periquín; pero qué: un chiquillo. Mas Periquín no le desprendía la mirada, y tenía en la comisura de los labios la fuga de una sonrisa maliciosa. Ella se abotonó la bata, se calzó unas pantuflas...(p. 142)

En estas líneas se puede distinguir claramente que la causa del interés sexual de Periquín deviene de haber visto a la mujer en camisa y “descalza”, no es arbitrario que la escena termine cuando ella se coloca unas pantuflas. Ahora bien, nótese el erotismo de la mujer está antecedido por una imaginación desde los sentidos, solo luego de esto, la revelación de su cuerpo: “Él encontraba algo de sobrehumano en aquella hermosura que despedía aroma como una flor. En sus doce años, sabía ya ciertos asuntos que le habían referido varios pícaros compañeros” (p. 142). El acercamiento del niño a la mujer es progresivo desde la aparición de las pequeñas botas de cabritilla hasta la consumación de ese deseo que despierta. No en vano el texto termina cuando ambos se abrazan, es decir, con una unión física entre la mujer y el niño: “el maldito muchacho tenía en los ojos una cierta luz de placer, al sentirse abrazado, el rostro junto a la nuca rubia, donde de un florecimiento de oro crespado, surgía un efluvio perfumado y embriagador” (p. 146). En el fondo, los temas que trata este cuento son la mujer y la guerra, los cuales despiertan un interés superlativo en Periquín: “De tanto en tanto, alzaba los ojos y los clavaba en dos cosas que le atraían: la dama y la espada” (p. 142). Ahora bien, es realmente significativo que, en el caso del título del cuento, el primer tema sea reemplazado por la palabra betún:

⁴⁹ El perfume White Rose es producido hasta el día de hoy por la empresa Floris London y, al parecer, gozaba de cierta fama pues también aparece en “El Santo Grial” de Emilia Pardo Bazán.

“Betún y sangre”. Esto confirma el hecho de que las botas sean un detalle de moda que se funcionaliza en una erótica del detalle.

Hay un detalle un poco atípico que funciona a modo de profecía en el texto: “Yo vi una flor hermosa, fresca y lozana” (p. 141), es una cita un poco modificada de la canción “Todo se acaba” (1863) de Pedro Santa Ana Rizo (quizás de allí el nombre del protagonista) que reza: “Yo vi una flor hermosa/ una mañana/ aromada y graciosa/ fresca y lozana/ ¡Qué bella estaba!/ su verde tallo/ se balanceaba” (Baqueiro Foster, 1956, p. 39). Según Baqueiro Foster: “Rubén Darío, en un artículo en que hace reminiscencias de su niñez, la cita con emoción” (p. 39). La canción termina con los versos siguientes: “...Así pasan del alma, las ilusiones/ el amor, los placeres/ y las pasiones/ Del mismo modo,/ en esta triste vida/ se acaba todo” (p. 39) lo que, aunque no figura en el texto, constituía un detalle profético para el lector contemporáneo, para quien era familiar la letra.

A pesar del tono funesto del cuento, el final añade una cuota de perversión, por parte de Periquín, al no lamentar la muerte del capitán, sino sentir placer por el abrazo de la viuda. El deseo sexual es aquí tratado de forma elusiva, pues, a pesar de que el tema es enunciado por el narrador: “Miraba la espada y la mujer: ¡Oh pobre niño! ¡Dos cosas tan terribles!” (p. 142), nunca es desarrollado más que de modo subrepticio, entre las líneas de la historia de la muerte del capitán. Quizás se pueda identificar aquí aquello que enuncia Ricardo Piglia en *Formas Breves*: “un cuento siempre cuenta dos historias” (Piglia, 2000, p. 105) y que “El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1” (p. 106). De este modo, “Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas” (p. 106), puesto que si la historia de la guerra se

enmarca dentro de una crítica social y un llamado a la paz entre los pueblos; la historia de Periquín y la viuda se inscribe en la lógica del deseo.

El cuento “Novela de uno de tantos” la moda se articula como eje fundamental en la peripecia del personaje protagonista, se menciona que Juan Martín: “se acostumbró a tener una vida loca agitada de caballerito moderno; gastar a troche y moche, vestir bien, tener queridas lindas, si son de carne de tablas mejor...” (p. 148)⁵⁰. Aquí, Rubén Darío reniega de la vida bohemia que tanto ostentara en los años de *Azul...* y propone una moderación que fija los límites:

¡Oh! perdona, pobre diablo, perdona, harapo humano, que te muestre a la luz del sol con tu amargo espanto; pero los que tenemos por ley escudriñar, buscar el mal y sacar el ejemplo de su escondido agujero, con el pico de la pluma. El escritor deleita, pero también señala el daño. Se muestra el azul, la alegría, la primavera llena de rosas, el amor; pero se grita: ¡cuidado! al señalar el borde del abismo (p. 150).

La bohemia que Darío condena es la misma que sufren personajes como Garcín, o los artistas que conversaban con Lesbia, la actriz. Nótese que otrora ostentó de sus amores en los cuentos de *Azul...*, y, como se ha comprobado, gustó siempre del buen vestir; además, de las constantes alusiones a sus amantes (como en “Palomas blancas, Garzas morenas”).

En “La novela de uno de tantos” además, habla directamente a sus lectores que llevan esa vida. Hay que entender la intención de Rubén Darío de alejarse de los cuentos de *Azul...* en los cuentos nuevos, de allí que es tan duro con las características de su propia

⁵⁰ Como ha sido enfatizado en una nota anterior, el uso de la palabra “querida” se refiere a la amante.

producción anterior. Hasta ahora, se ha revisado la producción de Darío en torno a las estaciones que él mismo demarcó en su producción, de tal razón que no sería arbitrario que lo que la primavera dio a luz se lo lleve el otoño; de esta manera, la propia producción de Darío se vuelve una tradición de la ruptura y una necesaria respuesta contradictoria ante sí mismo, en palabras de Octavio Paz. Eso sí, aunque se ve que en sus procedimientos técnicos literarios mantiene el uso de los detalles, éstos se encuentran instrumentalizados a favor de otra estética del detalle, por decirlo así, un poco más conservadora desde el punto de vista moral.

Hay que admitir que en los “cuentos nuevos” aparece una lógica narrativa en los intersticios de la historia. Esta estructura tal vez la se intuía en “Betún y sangre”, pero contiene evidencias gráficas en “La novela de uno de tantos”. Al principio del cuento, el primer párrafo consiste en la descripción del envejecido Juan Martín, aunque todavía no se señala su nombre; el segundo párrafo, en tanto, presenta la segunda historia que es más que una diégesis propiamente tal, la historia 2 es más bien un discurso crítico; más que hechos, existe una multiplicidad juicios de valor. En los párrafos siguientes, a partir de la historia de Juan Martín, el narrador reflexiona sobre el estereotipo del *dandy*: “esta es la historia de tantos muchachos a quienes Dios trae al mundo en carroza de plata para llevárselos en andas toscas” (p. 148). Los cambios en la narración casi siempre están demarcados en el texto, ya sea por los paréntesis que hay en el segundo párrafo o por una mención explícita del narrador: “Ahora, siga la narración el hombre pálido y miserable que estaba ayer delante de mí” (p. 149). Como se ve, la historia 1 es una excusa para presentar la historia 2, que en realidad lleva una fuerza ilocutiva hacia el lector, de momento que se dirige al lector ideal en una realidad concreta para modificar una conducta. En términos estructurales, en la historia 1, lo principal en la descripción son los detalles de moda.

La historia 2 es la historia enmarcante del relato sobre Juan Martín y se trata, fundamentalmente, de una historia de venganza. Es posible identificarla claramente a partir del segundo párrafo porque está entre paréntesis, sin embargo, en lo sucesivo la historia 2 se cuenta entre la historia 1 sin otra distinción gráfica; eso sí, es sencillo identificarla puesto que el narrador se dirige directamente al lector ideal, interpelando a aquellos jovencitos aristócratas ociosos que malgastan la fortuna de sus padres.

La biopolítica del detalle de moda será de utilidad central para justificar la historia de la venganza, en principio, porque a través de la moda el narrador va caracterizando al personaje de Juan Martín como un aristócrata. El fragmento central para ambas historias se encuentra al final del cuarto párrafo y constituye el cierre de la descripción de Juan Martín en los tiempos de su niñez, cuando lo conoció el narrador: “Y ¡Oh Juan Martín! cuando se dignaba a jugar con nosotros, sacaba de su bolsillo para mirar la hora, su pequeño reloj de oro brillante” (p. 149). Ante todo, en el personaje de Juan Martín niño destaca el reloj de oro que alardeara frente a sus compañeros menos acaudalados. Como el barómetro de Barthes despertara la significación de una biopolítica del detalle en “Un corazón simple de Flaubert”, el reloj de bolsillo funciona como un detalle de connotaciones políticas; no es ningún otro accesorio, sino un reloj el que saca de su bolsillo Juan Martín. El reloj, es tal como el barómetro, un aparato difundido en el siglo XVII entre las clases acomodadas, pues su elaboración exigía mucha especialización y exhaustividad de orfebre y mecánico. En términos ideológicos obedece, por un lado, al afán científico de observar, disecar, medir, etc. todo el mundo sensible para entenderlo, es decir, para poseerlo y dominarlo; por otro lado, el reloj dice relación con trabajar el cuerpo en función de una economía del tiempo, lo que constituye un interés absolutamente disciplinario cuyo ícono predilecto es el

este accesorio (ver Foucault, 2002, p. 292)⁵¹. Más aún, la precisión en la medida fue lo que separó a los constructores de relojes públicos y a los que se especializaron en los de bolsillo. En definitiva, el hecho de que Juan Martincito alardee con su reloj demuestra que está de un lado diferente de la sociedad que sus congéneres.

El otro detalle de la moda está unos párrafos más adelante: “Él había estado en Europa, hablaba alemán. Se relacionaba únicamente con los dependientes rubios de las casas extranjeras y usaba monoclo” (pp. 148-149). Darío españoliza la palabra francesa “monocle” que usó ya en “Arte y hielo” para designar el monóculo, aún cuando en el cuento “Arte y hielo” usa directamente el vocablo francés. En el cuento de *Azul...*, el monóculo es usado por el personaje del *dandy* que pretende ser intelectual, cuyos gustos artísticos se inclinan siempre por las importaciones parisienses, es decir, aquellos personajes de Darío que venían de la aristocracia y nunca lograban un sentido de lo artístico verdadero. Darío usa el detalle del monóculo, entonces, siempre en sentido despectivo, es un detalle que denota la soberbia, o la desidia de los aristócratas que usan el arte como bien meramente decorativo⁵².

El mismo fragmento citado unas líneas atrás explica el motivo de la venganza, luego de la descripción de todo el lujo y distinción con que se trataba al hijo del vicecónsul, el narrador finaliza recordando que no siempre jugaba con él y sus compañeros: “cuando se

⁵¹ Se podría aquí citar muchos otros autores que tratan acerca de la invención del reloj y aquellos que estudian su surgimiento en una sociedad disciplinaria, por ahora, baste señalar que el reloj ha sido usado para describir el paso de las sociedades de soberanía a las sociedades disciplinarias, por cuanto la evolución de esto se gestó desde lo público hacia lo privado. Es decir, el control de las actividades se impuso, en principio, desde un poder central, a modo de panóptico, y luego, cada sujeto adquirió uno autoimponiéndose la disciplina del cuerpo en función de la medida del tiempo (cuya caricatura paradigmática es el conejo de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll)

⁵² Hay que aclarar que esta es la última vez que usa el monóculo en sentido peyorativo, pues al año siguiente de la publicación de “La novela de uno de tantos”, esto es, 1893, Darío conoce a Jean Moreas, de quien siempre recordará con cierta nostalgia el monóculo que usaba (ver Darío, 1959, p. 43).

dignaba a jugar con nosotros” (Darío, 1950, p. 148) y, acto seguido, explica el ánimo de ostentación de Juan Martín: “sacaba de su bolsillo para mirar la hora, su pequeño reloj de oro brillante”, si bien, la extracción del reloj no puede considerarse en sí mismo un acto de alardear, hay que entender que quienes consultan mucho el reloj son quienes tienen una agenda ocupada, a partir de esto, se puede entender que el niño sacaba su reloj presumiendo tener obligaciones ante sus compañeritos. Este aspecto queda opacado por el aparente afán educativo y ejemplificador del texto, como lo expresan las líneas que suceden al fragmento citado: “Esta es la historia de tantos muchachos a quienes Dios trae al mundo en carroza de plata para llevárselos en andas toscas” (p. 148). En los párrafos siguientes, el narrador explica la historia de la ruina de Juan Martín y, luego, el propio Juan Martín le explica al narrador su ruina para terminar pidiéndole ayuda: “Supe que usted estaba aquí, y he venido a rogarle que haga por mí lo que pueda. No me es posible ni caminar. Voy a morir pronto. Me hace falta un pedazo de tierra donde tenderme” (p.150). Lo que Juan Martín le solicita a Darío es una tumba, un lugar en el cementerio donde sepultarlo. El narrador elude el tema y, pese a afirmar en el primer párrafo que él se considera a sí mismo un filántropo misericordioso con los pobres “Yo soy como el santo de la capa, que le dio la mitad al pobre; y no me alabo” (p. 147), ahora no comenta si le ha prestado ayuda al necesitado Juan Martín, sino todo lo contrario, en las primeras líneas que se citaban del cuento, el narrador alude con fuerza a destacar el error y no a perdonarlo o ampararlo. No admite haberlo ayudado. Se desprende de esto el rechazo a la ayuda hacia Juan Martín por parte del narrador y, en las últimas líneas del cuento, los adjetivos revelan el menosprecio con que se lo trata: “pobre diablo”, “harapo humano”, “flacucho”, “derrengado”, “ruin”, “miserable” (p. 150). La venganza ha sido completada.

Con todo, hay que fijar la atención en lo que Darío señala: “tenemos por ley servir al mundo con nuestro pensamiento, debemos escudriñar el mal y sacar el ejemplo de su escondite” (p. 150) más allá de destacar un fin diferente al de su literatura anterior en la que el propósito es sobre todo la belleza en su máximo esplendor; ahora su pretensión se acerca un poco a la de los naturalistas que tanto rechazó y, más allá de todo esto, revela un cierto compromiso con la sociedad que reafirmará en las “Palabras liminares”, quince años más tarde. Habría que precisar, eso sí, que en los cuentos de Darío el modo de vida ostentoso aparece moralmente juzgado cuando se opone a la vida artística (artistas por llamado divino) o a la forma artística de asumir el mundo (como los *flâneur*). Los personajes que se oponen a esos valores son altamente despreciados por Darío y, generalmente, se asocian a jóvenes de cierta aristocracia, con mucho dinero y que gustan de una vida de excesos. El lector avisado notara una gran similitud con Garcín, el protagonista de “El pájaro azul”. Podría llegar a pensarse que Darío cambió su postura frente a cierto tipo de vida que él mismo llevó y eso es cierto solo hasta cierto punto. El cambio pensamiento de Darío frente temas morales no fue inmediato, ni radical; solo es posible diferenciar los matices señalados. Las diferencias entre personajes como Garcín y Juan Martín podrán explicar este aspecto: la primera diferencia es obvia, Garcín es pobre, pero se las arregla para andar a la moda, como se analizó, es reconocido por su atuendo de *flâneur* y, poco antes de morir se compra una levita nueva, en tanto a Juan Martín le gusta vestir bien, lo que da cuenta de la cantidad de ropa que tiene; la segunda diferencia radica en que Garcín es un aficionado a la lectura, en cambio, Juan Martín, no; de allí que también Garcín es artísticamente productivo, si bien no trabaja, su vida la dedica por completo a la contemplación y a la escritura, en tanto, Juan Martín no produce arte. Por último, lo que los separa aún más es la forma de enfrentar el mundo, puesto que Garcín se abre a él desde la emocionalidad y Juan

Martin desde la corporalidad; por eso, el amor cortés de Garcín lo lleva a contemplar la belleza solo de Niní, la vida disipada de Juan Martin lo lleva a visitar prostitutas.

En un sentido lato, podría parecerle al lector que en los cuentos nuevos hay una reaparición de los personajes de Darío cultivada en *Azul...*, sin embargo, lo cierto es que, como que claro, son personajes diferentes, pues en sus cuentos de antaño el *flâneur* y la musa estaban llenos de vivacidad, pero los de los cuentos nuevos están motivados por el mal y van hacia la muerte. Eso sí, siempre hay una especie de retribución moral en estos cuentos de Darío, es ese el modo de venganza que tiene lugar en “La novela de uno de tantos”, más que un acto ejecutorio por parte del narrador, Juan Martin hubo sido maltratado por la vida misma, como si una fuerza cósmica invisible en los cuentos forzara a castigar las malas acciones. Así también sucede con el cuento “La muerte de Salomé” en el que básicamente reaparece la figura de la ninfa, pero en otro aspecto, pues se trata de un personaje sombrío. El cuento es una secuela de la historia bíblica de la muerte de Juan el Bautista y recoge los elementos de la tradición popular al nombrar Salomé a la hijastra de Herodes.

El cuento comienza cuestionando la veracidad de la Historia, con mayúsculas, como institución. Propone que la certeza está muchas veces en lo legendario, más allá de lo verosímil. En el cuento, Salomé termina su baile ante Herodes con un “paso lascivo” (Darío, 1950, p.151) que “llenó de regocijo, *de locura*, al gran rey y a la soberbia concurrencia” (p. 152)⁵³. Es en ese momento que Herodes le concede la cabeza de Juan el Bautista, es decir, hay que notar el acto sacrílego se da en un instante de locura, generado por el paso lascivo de Salomé.

⁵³ Los destacados son míos.

La historia bíblica ya es controversial y su explicación en términos simbólicos ha despertado un vasto interés entre exégetas, filósofos y artistas. El personaje tipo ampliamente desarrollado por el cine de la mujer fatal tiene sus antecedentes en personajes bíblicos como la hijastra de Herodes, Jezabel o Dalila. Sin duda, la Salomé de Rubén Darío es una ninfa de las que analiza Calasso (2008) cuya anatomía está íntimamente ligada los detalles como elementos de acceso al texto:

Walburg reconoció esto en Botticelli. Era el «gesto vivo» de la antigüedad que reaparecía. Desde ese momento la escena mudaría para siempre. Con la agudeza de quien sabe encontrar «al buen Dios en el detalle». Walburg atribuyó ese descubrimiento a las sugerencias de Poliziano, que en su *Giostra* había remendado el himno homérico a Afrodita, pero agregando algunos elementos que se refieren «casi exclusivamente a la representación de los detalles y de los accesorios (*Beiwerk*). (Calasso, 2008, p. 27)

En rigor, los accesorios que otorgan el carácter pictórico al texto son los elementos que caracterizan a la figura de la ninfa romántica. Como se ve en el cuento:

Dirigióse a su alcoba, donde estaba su lecho, un gran lecho de marfil, que sostenían sobre sus lomos cuatro leones de plata. Dos negras de Etiopía, jóvenes risueñas, le desciñeron su ropaje y, toda desnuda saltó Salomé al lugar del reposo, y quedó blanca y mágicamente esplendorosa, sobre la tela púrpura, que hacía resaltar la cándida y rosada armonía de sus formas. (Darío, 1950, 152)

Los elementos que hacen de esta descripción una efrasis pictórica dicen relación con detalles que erotizan el espacio, y que es otro de los elementos que se revisarán en la cuentística de Rubén Darío más adelante.

Fundamentalmente, eso sí, hay detalles que serán determinantes en cuanto a este aspecto oscuro de los cuentos de Darío que comienza a aparecer en los cuentos nuevos y se prolongará por el resto de su trayectoria narrativa. El primer detalle es el lado demoníaco de Salomé, “princesa encantadora y cruel” (p.152), que Calasso describe en función de las ninfas como “otro aspecto de esa encantadora figura que mostraba su variante siniestra y aterradora: aquel que Walburg llamaba «la cazadora de cabezas», la Judit, la Salomé, la Ménade” (Calasso, 2008, p.28). El detalle de la cabeza fundamental en este texto, primero, porque se asocia con el personaje bíblico y, segundo, por la forma de posesión que Calasso enuncia de las ninfas que es otro modo de conocimiento. La cabeza es la mente, de allí que las artimañas y “mentiras” sean también parte de esta otra cara de las ninfas. Las que describe Darío contemplan estas características, solo que como podemos cotejar con las otras ninfas darianas, las de su primera etapa cuentística obedecen a parámetros de la posesión feliz, de la que se desprende, entre otros, el delirio erótico. Por ejemplo, en “La ninfa” se produce un delirio erótico que deviene en felicidad, sin embargo, Salomé lleva a la muerte, y ser verá más adelante que este aspecto oscuro de la ninfa aumenta progresivamente en la trayectoria escritural del autor nicaragüense.

Calasso comenta que:

con sorpresa descubrimos que Aristóteles habla de los *nympholēptoi* en un contexto que trata de la «felicidad» (*eudaimonia*) (...) «Quizá la felicidad no pueda venir de nosotros en alguno de estos modos, sino en otros dos, es decir, o como ocurre con los *nymphólēptoi* y los *theólēptoi* que entran como en estado de ebriedad (*enthousiázontes*) por inspiración de un ser divino (*epínoia daimoniou tinós*), o bien a través de la fortuna (muchos de hecho dicen que la felicidad y la fortuna son la misma cosa)». (p. 19)

Rubén Darío parece tener plena conciencia de la locura que viene de las ninfas y esos estados de estimulación de los sentidos que producen como forma de conocimiento, pues, tanto sus ninfas buenas como terribles se convierten en entes generadores de un ambiente erótico, de allí que se puede estudiar el espacio a través de una erótica del detalle.

Esta interpretación de la cabeza como detalle provoca una lectura diferente del simbolismo de la serpiente de oro que ahorca y decapita a la protagonista del relato:

De pronto, sufriendo una extraña sofocación, ordenó que se le quitasen las ajorcas y brazaletes, de los tobillos y de los brazos. Fue obedecida. Llevaba al cuello a guisa de collar, una serpiente de oro, símbolo del tiempo, y cuyos ojos eran dos rubíes sangrientos y brillantes. Era su joya favorita (...)

Al querérsela arrancar, experimentó Salomé un súbito terror: la víbora se agitaba como si estuviera viva, sobre su piel, y cada instante apretaba más y más, su fino anillo constrictor, de escamas de metal (...) la cabeza trágica de Salomé, la regia danzarina, rodó el lecho hasta los pies del trípode, adonde estaba, triste y lívida, la del precursor de Jesús; y al lado del cuerpo desnudo, en el lecho de púrpura, quedó enroscada la serpiente de oro. (p. 152)

El final del relato es claramente una especie de devuelta de mano, una reafirmación ética del bien sobre el mal; una venganza divina sobre la figura de la ninfa oscura. En términos de los detalles, tampoco es arbitraria. El lector verá en la serpiente de oro el símbolo del tiempo que enuncia el narrador, si es sagaz, verá la alusión implícita a la otra historia bíblica, otra serpiente elaborada con metal, pero esta vez, de bronce. La serpiente de bronce que Moisés erigió durante el éxodo del pueblo de Israel por el desierto y que sanaba a aquellos hebreos que eran mordidos por áspides. Este detalle de la serpiente en los

textos bíblicos (y sobre todo, esa serpiente) conlleva a otro aspecto polémico de la exégesis, por cuanto la discusión de los teólogos señalan esta escena del éxodo como la canonización de un ídolo en la cultura hebraica, cuyo Dios hubo de manifestarse desde siempre como iconoclasta; es decir, se huele aquí una especie de contradicción que, además, recoge uno de símbolos más ciertos del *shatán* judío: la serpiente; aunque existen también exégetas cristianos que defienden la idea de que el símbolo de la serpiente está asociado a la figura de Cristo (quien se comparó con ella en Juan 3:14) y el problema del mal en la teología cristiana (cf. Ricoeur, 2007). Aby Warburg (2004) menciona respecto de la serpiente de bronce de Moisés que “En la Biblia, la serpiente es el origen del mal y como tal es castigada con la expulsión del paraíso. No obstante, vuelve a introducirse en un capítulo bíblico como indestructible símbolo pagano, como deidad curadora” (p. 61). Según Calasso “es precisamente este el pasaje que Warburg, atormentado por los *éidōla*, eligió para salvarse. *Ho trōsas iásetai*, «aquel que hirió curará»” (2005, p. 30) y al respecto enuncia cómo la consigna griega se vuelve también el fin de la posesión nímfica, es decir, la enfermedad que se vuelve también la cura las enfermedades; es ese el modo en que Calasso entiende también la figura de la serpiente. Respecto de por qué Darío asume la problemática de la serpiente para abordarla en sus cuentos, poco se puede aventurar. Lo cierto es que la constante alusión a episodios bíblicos polémicos (aún para los teólogos) hace sospechar lo deliberado de estos detalles, en virtud de una crítica a un esquema disciplinario como el religioso, toda vez que muestra una atracción por el imaginario místico que presenta.

Con todo, se constata aquí que en los cuentos nuevos las descripciones poco a poco se van haciendo más oscuras, más mistericas, si se quiere; y sus relatos van adquiriendo de

a poco el elemento de lo tenebroso, pero, además, esta ambigüedad de los detalles hacen que cada vez vaya adquiriendo las características de lo fantástico.

Oscar Hahn (1998) comenta la definición de lo fantástico de Irène Bessière, y agrega que “el relato fantástico vulnera el principio de no-contradicción: en él algo es y al mismo tiempo no es. Lo maravilloso, en cambio, no cuestiona a la ley que rige el acontecimiento, sino que la expone” (Hahn, 1998, p. 20). Esa antítesis intrínseca a la literatura fantástica adquiere un valor para el romanticismo, es decir –siguiendo a Octavio Paz– también lo tiene para el modernismo. De allí que cuando se analizan los cuentos modernistas, se ve a menudo que toman las formas de lo fantástico (lo tenebroso, lo gótico, lo extraño, etc). En cuanto a los colores, si los cuentos del periodo “primavera” de Rubén Darío comenzaron con el azul, poco a poco habrá una transición hacia el rojo, tono con el que titula el último de sus cuentos nuevos. Ahora bien, si en sus cuentos de primavera destaca el rojo de lo virginal, de la sangre que irisa la piel de las blancas doncellas como una pulsión que emerge irrevocablemente desde su interior; en los cuentos nuevos, el rojo es de la sangre que brota de los cuerpos muertos. En “Febea”, por ejemplo, se narra la historia de la pantera de Nerón, quien, debido a las extravagancias de su dueño “está acostumbrada a ver a cada instante, en la mansión del siniestro semidiós de la Roma decadente, tres cosas rojas: la sangre, la púrpura y las rosas” (Darío, 1950, p. 153). El único símbolo de la belleza natural en esta enumeración son las rosas, que figuran al final de una lista que configura el espacio narrativo de un modo tan simple como elocuente. A las rosas le antecede el color rojo de la sangre de las presas de la pantera y el púrpura de las telas que adornan los suntuosos ropajes de su dueño. El lector verá en esto un detalle que apunta hacia la opulencia del Nerón. La púrpura es el colorante predilecto por las antiguas castas y gobernadores, un signo de categoría social y poder adquisitivo; el colorante se extraía de un

molusco llamado murex (*murex brandanis*), pero para producir siquiera un gramo de púrpura, eran necesarios más de 9000 de estos moluscos; allí residía su exclusividad y asociación al lujo. Como queda claro, en esta descripción la muerte y la exuberancia parecen opacar a las rosas.

Nótese en la enumeración señalada, también una anticipación simbólica (detalle profético) de lo que sucede en diégesis, pues la Leticia era “nívea y joven virgen” (p. 153) – y más claramente– “Leticia tenía el más lindo rostro de quince años, las más adorables manos rosadas y pequeña; ojos de una divina mirada azul; el cuerpo de un efebo que estuviese para transformarse en mujer” (p. 153-154). Siguiendo las descripciones que, en las obras de Rubén Darío se han revisado, se puede afirmar que el rosado está asociado al rojo, solo que en este caso no se suma al resto de los elementos de la enumeración terrible, sino de una candidez (blanco) que encierra la pasión física (rojo) latente y que, en cualquier momento puede emerger en el desarrollo de la acción del texto. El color rosado es, a todas luces, un detalle asociado al poder nínfico. Donde haya rosado, en los cuentos de Darío, habrá una tensión sexual púber que instalará la problemática de cómo aflorará en la historia; eso queda comprobado en el caso de Leticia en la última sentencia del párrafo citado (estaba por transformarse en mujer).

Las líneas siguientes del relato están llenas de detalles que anticipan lo que sucederá al final del texto. El emperador quiso poseer a Leticia mediante sus versos, sin embargo, las descripciones van apagando el color rojo emergente de la joven y, en cambio, se potencia el blanco “Muda, inmovible en su casta blancura, la doncella oyó el canto el canto del formidable ‘imperator’” (p. 154) y luego “virgen de su deseo caprichoso [del de Nerón]”. La ironía del rey que no pudo encantar a la joven a través de su arte, la reacción nula de Leticia ante los eróticos versos que le dedica Nerón, no hace sino cuestionar el talento del

rey-poeta en un detalle que podría incluso hacer mofa de él en términos sexuales, pues no hay razón para la utilización de comillas en la palabra *imperator*⁵⁴, que es justamente el título que alude a omnipotencia del César.

La visión crítica del rey burgués⁵⁵ se repite en este cuento en el que la pantera se niega a atacar a una joven que no ha caído bajo los encantos de los versos del emperador. El discurso del felino remarca la blancura en la descripción de Leticia: “nunca mis zarpas se moverán contra una mujer que como ésta derrama resplandores como una estrella” – y agrega – “tus versos, dácilos y pirriquios te han resultado detestables” (p. 154). Es decir, que la mala poesía puede apagar la pasión, o más bien, como tal vez lo intuía Huidobro “el adjetivo, cuando no da vida, mata”.

El último de estos “cuentos nuevos” tiene continuidad respecto a los detalles que aluden a las vestimentas y colores de piel en los protagonistas. “Rojo” también es un relato de artista, pero sus diferencias con los anteriores que publicara Darío en los tiempos de Azul... hace evidente los detalles y descripciones que tomó la poética y la retórica de Rubén Darío en sus cuentos nuevos. Como se señaló, lo primero es que se llama “Rojo”, es decir, la contraparte del azul. En los grandes terrenos de la literatura fantástica, Rubén Darío comienza a indagar en lo siniestro (*Unheimlich*) tal como lo define Freud en su ensayo homónimo, “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1992, p. 220) y es que el protagonista de este cuento no solo resulta familiar para el narrador del relato, sino también para el lector de Rubén Darío, quien ve en Palanteau otro “pájaro azul”, un artista pobre

⁵⁴ A primera vista, el lector podrá juzgar que las comillas están ahí porque la palabra *imperator* es un préstamo del latín, sin embargo, el criterio que ocupa Darío para los préstamos son las cursivas, como se puede ver en la palabra *metamórfosis* (sic), del párrafo anterior.

⁵⁵ El rey burgués responde al personaje del burgués-mecenas o del mal poeta, siguiendo la clasificación de Macebo Perales, 2001.

aquejado por enfermedades mentales. Sin embargo, la figura de Palanteau es tanto más sombría que el primero, pues su neurosis no lo lleva a la autodestrucción sino al homicidio, aunque ambos comparten el gusto por la absentia, ya no se buscará el amor cortés, sino que frecuentará el “seguir los pies pequeños que taconeán por el asfalto” (Darío, 1950, p. 160) de las prostitutas. Eso sí, ambos caen bajo una suerte de destino trágico griego, que no los deja escapar de sus fascinaciones de artista, pero también acaba con ellos.

Respecto de los atuendos, los momentos en que se presenta el conflicto y el clímax del cuento están marcados por los movimientos de vestirse y desvestirse respectivamente. La acción narrada en el cuento corresponde a los antecedentes que llevaron al crimen del pintor, quien apuñaló mortalmente a su mujer; el comiendo del conflicto es, justamente, el momento en que aparece la antagonista del relato: cuando Palanteau le cuenta al narrador que se casa:

Me contó la cosa. Era una joven de buena familia, honrada, pobre, excelente para el *ménage*, o como él decía: ‘muy mujercita de la casa’. Él quería quien lo mimara, le sufriera sus caprichos, le zurciese los calcetines, le amarrase el pañuelo al cuello sobre el gabán en las noches de frío; en fin, quien le comprendiese y le amara. (p. 161)

La enumeración de las características de la mujer responde a un patrón que va desde lo interno hacia lo externo, siguiendo un movimiento hacia fuera, que obviamente lo impulsa fuera del hogar: los mimos que exige el pintor no son otra cosa sino una expresión del centro mismo de lo doméstico (hogar viene de hoguera, cf. Bachelard, 2013); luego, sufrir los caprichos del artista tiene un vínculo muy estrecho con las dos cláusulas que le siguen: zurcir los calcetines y amarrar el pañuelo al cuello sobre el gabán; los calcetines son propiamente una prenda de ropa interior y el pañuelo es un accesorio externo, se menciona

también gabán que se ocupa en virtud del clima helado. La descripción “narra” la acción de salir de la casa del pintor, en un ejercicio en el que la mujer lo arropa desde los calcetines hasta el cuello (generando además el trayecto desde abajo hacia arriba).

En el caso del momento de mayor tensión, la escena en que la mujer de Palanteau entra al taller es inversa a la anteriormente citada:

Fue la crisis. El día estaba cálido, pesado. Palanteau se paseaba en su taller. Una modelo acababa de desvestirse e iba a tomar la posición cuando... – ¡sí, tal como os lo cuento! –, cuando se abrió la puerta y apareció “ella”.

Increpóle... El artista callaba. Injurióle... el artista callaba. Desprecióle...

- Sí –rugió el epiléptico–. La crisis llegó a su colmo.
- ¡No, no más! Sólo falta que me engañes...
- ¡Quizá! –exclamó ella, para herirle, con un rictus felino.

Y allí fue, señores, cuando Palanteau dio el salto de que tanto se ha hablado, descolgó el arma, y ciego, completamente inconsciente, ¡apuñaleó a su mujer! (p. 164)

Esta escena resulta ser la antípoda de la citada más arriba, pues si en esta se ve al principio la alusión al clima cálido, en la aquella el acto de vestirse es en virtud del clima frío. Pero hay más, lo caliente está asociado necesariamente aquí a lo pesado y, de algún modo, anticipa el curso de las acciones siguientes. Si lo frío=vestirse, lo cálido=desvestirse y es lo que ocurre con la modelo que Palanteau se apresta a pintar.

Hay que hacer también la mención aquí, que las enfermedades asociadas al protagonista aparecen la locura, la neurosis y la epilepsia. No deja de ser interesante que, según Calasso, las dos primeras están entre las *nympholeptoi*, es decir, entre las posesiones

nínicas, sin embargo, es en enfático en señalar que la epilepsia no está en ese grupo (2008, p. 18)⁵⁶.

Como se ve en los cuentos analizados, el elemento de lo oscuro, de lo morboso y lo enfermo aparece con mayor frecuencia en los cuentos de Rubén Darío progresivamente a través de su trayectoria narrativa que, recordemos, comenzó en una primera y terminará en un invierno.

Es sugerente, en el caso de los “cuentos nuevos”, que esta ley de retribución moral venga a instalar un equilibrio final entre las fuerzas de acción del relato, lo que para Mario Praz constituye un impulso típicamente clásico, o sea, opuesto a lo romántico. Esto no podrá sino interpretarse como una tradición de la ruptura de Darío con el modernismo y, por ello, de Darío contra sí mismo.

Siguiendo la metáfora de Darío, en los cuentos nuevos comienza un cambio de estación, la fuerza y equilibrio del sol comienzan a retirarse y, pictóricamente, los universos narrados son más tenebrosos, más oscuros y más fríos. Pronto vendrá, entonces, el momento culmine en que comienzan sus cuentos del todo sombríos, que coincide con lo que se ha dado en llamar el periodo argentino.

⁵⁶ Calasso justifica su exclusión de la epilepsia entre las posesiones nínicas en el estudio de Hipócrates *Sobre la enfermedad sagrada* en el que el médico discute el carácter sagrado de esta enfermedad y lo explica mediante causas naturales (que, para él son las flemas y la bilis).

8. El periodo oscuro de Rubén Darío

“perdonad las palabras. A veces no sé ciertamente lo que digo, o quizá lo sé demasiado...” (p. 190)

A la luz de nuestro análisis de los relatos, surge la interrogante de por qué resultó útil el cuento fantástico para el proyecto ácrata modernista de Rubén Darío; aunque, quizás, habría que también preguntarse por qué fue esta forma narrativa la que sirvió para los propósitos modernistas. Ante esto último habrá que precisar la noción de cuento en términos generales, pues en los relatos de Rubén Darío, y en el modernismo en general, los conceptos literarios fijos son objeto de experimentación, de transposición, de mixtura y de saturación, este es un asunto que algunos críticos, como Oscar Hahn (1998), no logran aceptar del todo; por su parte Ana María Barrenechea (1972), observa esta característica como una anticipación de la literatura del siglo XX e, se infiere, un aspecto en lo que los modernistas resultan pioneros en la literatura hispanoamericana: “esta rigidez de exclusiones genéricas, buena para ciertas épocas de clases literarias muy definidas, no resulta aplicable a la literatura contemporánea que construye géneros híbridos o con caracteres más fluctuantes” (p. 393). De estas líneas se desprende también la sola experimentación de los géneros o clases literarias es una forma de resistir lo establecido y, en el contexto de finales del siglo XIX, eso corresponde a las grandes instituciones como la religión o la ciencia, por extensión, también al movimiento realista.

Gabriela Mora (1996) sostiene que los relatos modernistas rehuyen de categorizaciones definitivas, pero afirma el valor de los conceptos para un acercamiento.

Para Mora, por ejemplo, en la edición de *Cuentos completos* de Rubén Darío editada por Mejía Sánchez incluye “obras que califican mejor como crónicas, apuntes, de viaje, divagaciones o artículos de costumbres, que propiamente cuentos” (p. 12). Sin embargo, suelen valorarse como cuentos en función de que “*Alguien cuenta Algo a Alguien*” (p.12)⁵⁷ y, por lo tanto, que “el meollo del asunto es ese ‘algo’ que correspondería a la noción de historia o fábula (argumento en el lenguaje tradicional)” (p. 13). El estudio de Gabriela Mora también aporta una distinción entre crónica y cuento, además de una pequeña caracterización del cuento modernista, no obstante, no explica la utilidad que tienen esos relatos para el proyecto de Darío o, en el caso de su objeto de estudio, para el cuento modernista. En tanto, Ángel Rama (1985) da cuenta de que la oposición cuento/novela la asumen los modernistas respecto a la intensividad/extensividad, para él “¿Por qué el cuento y no la novela? La vieja tradición del *epos* que animó los encrespados libros de Hugo, es absorbida por la prosa, y el poema se hará breve, circunscrito a la sensación pasajera” (Rama, 1985, p. 17). Es decir, el valor de lo pasional, de lo momentáneo, incluso de lo fragmentario y lo sensual residen, para la poética modernista, en las estructuras literarias breves, de allí la copiosa producción de cuentos y poemas en comparación con la escasa publicación de novelas por parte de estos autores.

Se puede distinguir de forma evidente que el periodo de la “primavera” de Rubén Darío fue más experimental en cuanto a las estructuras, por ejemplo, en los cuadros de “En Chile” o en “El humo de la pipa”; hay otros cuentos en los que Darío utiliza los subtítulos para enunciar el tipo de cuento de que se trata, como es el caso de la historia enmarcada en su primer cuento “A las orillas del Rhin”, que denomina “cuento precioso”, más que un simple adjetivo, el concepto viene a responder a una característica del proyecto dariano en

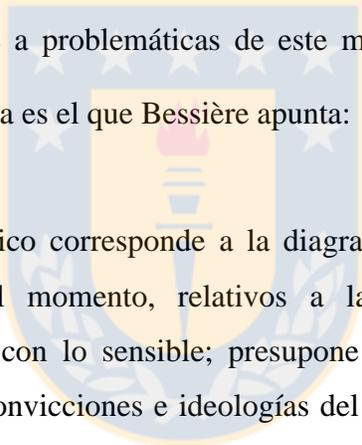
⁵⁷ Los resaltados pertenecen al texto original.

la época, el preciosismo. Al relato “El palacio del sol” Darío lo designa como “cuento de hadas”, que en la poética de *Azul...* adquiere este tono irónico porque, como quedó claro, ese adjetivo conduce al lector a pensar que se trata de un cuento completamente alejado de realidad, pero ese efecto es solo una trampa para atrapar al lector, pues el cuento fantástico (como sugiere Irene Bessière) conlleva una aguda crítica social. En definitiva, los cuentos modernistas han sido nombrados de modos diversos, Darío puso el subtítulo de “cuento precioso”, Raúl Silva Castro los denomina “cuento azul”, LeBigot (1995) le denomina “cuento poético” debido a sus características orales y su propensión al lirismo, aunque Enrique Pupo Walker, Octavio Paz o Gabriela Mora hablan simplemente de cuento modernista, eso sí, estos últimos no solo aluden a los experimentos estéticos, sino a toda la producción de relatos modernistas, en sentido lato, pues la gran mayoría de ellos son relatos fantásticos. Pero también, en términos internos o de técnicas narrativas, una designación tan amplia como relato modernista hace pensar que lo más característico del relato modernista es dialogar con otras estructuras y las ideologías que les son respectivas.

8.1. Sobre lo fantástico y el proyecto modernista

Hacia el invierno de Rubén Darío, el proyecto escritural que el escritor anunciara en *Prosas Profanas* fue adoptando el elemento fantástico como una característica central de los relatos. Los elementos fantásticos fueron afines con los propósitos modernistas desde sus primeros cuentos, pero solo progresivamente fueron convirtiéndose en el procedimiento predilecto de Darío para resistir en la prosa. Hay que hacer el paréntesis para decir que esta resistencia es contradictoria, pero la contradicción modernista se condice con la poética

ácrata, pues escapa a cualquier cosmogonía binaria, aún cuando “el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico; y solo existe por ese discurso que desarma desde adentro” (Bessière, 1974, p. 4). La eliminación del binarismo, hace que este tipo de relato sea altamente subversivo y se convierta “en el discurso comunitario más amplio y más dispar, donde se concerta todo lo que no puede decirse en la literatura oficial” (Bessière, 1974, p. 11). Este aspecto de la literatura fantástica es el que justifica su sentido no literal, en nuestro caso, tal como se ha revisado hasta aquí los cuentos fantásticos de Rubén Darío demuestran un cuestionamiento de las convenciones sociales de su época a través de elementos tan subversivos como paródicos, pues en sus cuentos se refiere a problemáticas de este mundo como si fuera otro. Este aspecto de la literatura fantástica es el que Bessière apunta:



El relato fantástico corresponde a la diagramación estética de los debates intelectuales del momento, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones e ideologías del momento puestas en juego por el autor. De esta manera, la ficción fantástica fabrica otro mundo con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo (Bessière, 1974, p. 3)

Si el modernismo –en nuestro caso el de los cuentos de Rubén Darío– adoptó lo fantástico como una estrategia queda manifiesto su lectura crítica del mundo y, por lo tanto, resulta incorrecta la mención del modernismo como un movimiento evasionista, sino que: “tales registros ejemplifican la dimensión de modernidad que es palpable en la obra de Darío donde encontramos la escritura de un artista rebelde, antiburgués, contestario, antimercantil y subjetivo” (Acereda, 2001, p. 22).

8.2. Sobre descripciones y detalles: lo gótico en la narrativa dariana de su otoño

A pesar de que el periodo oscuro en la obra cuentística de Rubén Darío puede datarse con toda propiedad a partir de 1894, “Thanathopia” es el primer cuento con cualidades góticas. Es verdad que este cuento, en realidad se puede categorizar dentro de varios conceptos procedentes de la teoría literaria y de los estilos narrativos, sin embargo, como hasta ahora, se entenderá todos estos en un sentido amplio y eso significa que las características de tal o cual estilo o movimiento en la obra de Rubén Darío no son excluyentes de que haya otras; de por sí, esta es una de las razones por las que la obra del escritor nicaragüense no solo son pioneras en varios aspectos técnicos, sino que constituyen obras clásicas de la literatura latinoamericana.

Hasta donde se ha venido revisando, las descripciones para Rubén Darío no son únicamente un recurso lirista, sino que instalan detalles en el texto que se alinean formando lecturas inusitadas, que vienen a integrar la poética del detalle y la estética ácrata, por parte del autor. En este sentido, la estructura y forma fantásticas coinciden con el exceso de lo gótico, tan presentes en los últimos relatos del autor nicaragüense. Ahora bien, a pesar de que lo gótico y lo fantástico están unidos desde sus orígenes, no lo entiende así Oscar Hahn (2001) cuando comenta que: “Rubén Darío parece intuir que la poetización del discurso y la ornamentación excesiva del enunciado atentan contra lo fantástico” (p. 14) y agrega respecto de esta otra época en la producción de cuentos de Darío que “el estilo de sus cuentos fantásticos contrasta, por su economía y por su contención formal, con el despliegue de artificios que decoran la prosa dariana de 1888” (p. 14). Hahn intuye el

cambio retórico en los cuentos darianos, pero limita el alcance de lo fantástico a la literatura de terror, a aquella en que el elemento fantástico produce efectos oscuros, sin embargo, no se puede decir que los cuentos de *Azul...*, por ejemplo, no sean fantásticos, sobre todo porque la acepción mínima de lo fantástico reside en que el elemento extraño modifica las leyes de causalidad y eso es lo que se puede ver en relatos como “La historia de un picaflor”, “El pájaro azul”, “Bouquet”, “El rey burgués o La ninfa”⁵⁸; la diferencia, en rigor, de sus cuentos de primavera con sus cuentos de otoño es de detalles, las estructuras no se modifican abruptamente, quizás solo se perfeccionan (como ya se revisó), quizás la transición pueda explicarse en base a lo que Irene Bessiére (1974) refiere a propósito de esto: “lo fantástico puede ser abordado como la descripción de ciertas actitudes mentales, tal es el criterio implícito de la distinción entre cuento de hadas y cuento fantástico” (Bessiére, 1974, p. 2), Darío indagó en sus cuentos de primavera con las formas discursivas del cuento de hadas, pero de a poco los detalles de sus descripciones se tornaron más subjetivos. Al respecto, resulta ilustrativo un estudio de Sánchez Rodríguez (1998), en el que analiza tres cuentos de Darío con una anécdota muy parecida y dilucida una estructura bien pertinente de los cuentos darianos; el artículo permite que, a través de la comparación, puedan establecerse las diferencias en las descripciones, fuerza añadir, en los espacios. Para

⁵⁸ Según José María Martínez (2010) todas las narraciones fantásticas “están construidas siempre de una manera minuciosa, y en una continua concatenación de causas y efectos o acciones y consecuencias que precisamente se suspende únicamente en el momento del enigma” (p. 375). Martínez ofrece una revisión del concepto de *oggeto mediatori* (de Remo Caresani, 2000) en la literatura latinoamericana en el que define el relato fantástico como “el organizado en torno a un encuentro conflictivo entre dos órdenes ontológicos de naturaleza diferente y que en el texto no puede recibir una explicación unívoca” (p. 363), para él, el colapso de las descripciones está dado por la síntesis de lo tético/no-tético en el relato fantástico: “los diferentes recursos que se ve abocado a utilizar el autor para conseguir el mimetismo y la sensación de cercanía que han llevado a crear el acertado oxímoron de ‘hiperrealismo fantástico’” (p. 364). Se volverá sobre su propuesta cuando se estudie la relevancia de los nombres en la narrativa breve dariana.

Sánchez Rodríguez (1998) lo primero que resalta es un conversación en un ambiente completamente urbanizado, o civilizado, mejor dicho:

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 [“La ninfa”, “El caso de la señorita Amelia” y “La larva”]. 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 (p. 244).

Es de observar que este aspecto es extensible a varios de sus relatos: “El pájaro azul”, “Rojo”, “Thanathopia”, “Preludio de la primavera”, “Un cuento para Jeanette” y “Por el Rhin”, por mencionar algunos. La conversación culta, se podría decir, en el crepúsculo o durante la noche, de un grupo resulta “típicamente modernista” (p. 245), según Sánchez Rodríguez. En el grupo siempre hay intelectuales, siempre hay alcohol y siempre se habla sobre arte, Sánchez Rodríguez admite que “no importa precisar quién empezó o quién dijo algo interesante: ni siquiera interesa citar las palabras exactas (...) Mediante esta imprecisión se quiere transmitir la sensación de naturalidad, de casualidad” (p. 246). Martínez (2010), en tanto, ejemplifica con “La ninfa”:

Alguien dijo: -¡Ah, sí, Fremiet! -Y de Fremiet se pasó a sus animales, a su cincel maestro, a dos perros de bronce que, cerca de nosotros, uno buscaba la pista de la pieza, otro, como mirando al cazador, alzaba el pescuezo y arbolaba la delgadez de su cola tiesa y erecta. ¿Quién habló de Mirón? (Darío, 1950, p. 60)

Y con “La larva”:

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 (Darío, 1950, p. 291)

Esta se transforma en la historia enmarcante, que servirá de introducción para la historia enmarcada, que casi siempre está precedida de una disyunción entre dos de los comensales, entonces, uno toma la palabra para “contar algo que cree conocer bien” (p. 246). Lo importante es que los discursos referidos a saberes librescos, el espiritismo y las leyendas tradicionales “tienen en común ser antipositivistas, anticientíficos” (p. 246) y, por lo tanto, se sienten insuficientes para la conversación. Es entonces cuando interviene el saber experimental de alguno de los asistentes y comienza a contar la historia enmarcada. Por su parte, Martínez (2010) refiere al sabio M. de Cocureau de “La ninfa”: “¡Bien! Los sátiros y los faunos, los hipocentauros y las sirenas han existido, como las salamandras y el ave Fénix” (Darío, 1950, p. 61) y también cita al Doctor Z de “El caso de la señorita Amelia” quien a pesar de reconocer su alto grado de conocimiento en las artes oscuras, desdeña todo esto en virtud de la experiencia.

-¿Sabéis cuáles son los principios del hombre? Grupa, jiba, linga, shakira, kama, rupa, manas, buddhi, atma, es decir: el cuerpo, la fuerza vital, el cuerpo astral, el alma animal, el alma humana, la fuerza espiritual y la esencia espiritual...

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

-Me parece íbais a demostrarnos que el tiempo...

-Y bien -dijo-, puesto que no os complacen las disertaciones por prólogo, vamos al cuento que debo contaros, y es el siguiente:

Hace veintitrés años, conocí en Buenos Aires a la familia Revall, cuyo fundador, un excelente caballero francés, ejerció un cargo consular en tiempo de Rosas. Nuestras casas eran vecinas, era yo joven y entusiasta, y las tres señoritas Revall hubieran podido hacer competencia a las tres Gracias. De más está decir que muy pocas chispas fueron necesarias para encender una hoguera de amor... (Darío, 1950, p. 227)

Aunque todos estos aspectos (la conversación intelectual donde interviene el alcohol, la insuficiencia de los discursos científicistas y el valor de lo experiencial)⁵⁹ son también visibles en “Thanathopia” en la figura del narrador James Leen:

(Delgado, rubio, nervioso, agitado por un frecuente estremecimiento, levantaba su busto James Leen, en la mesa de la cervecería en que, rodeado de amigos, nos decía esos conceptos. ¿Quién no le conoce en Buenos Aires? No es un excéntrico en su vida cotidiana. De cuando en cuando suele tener esos raros arranques. Como profesor, es uno de los más estimables en uno de nuestros principales colegios, y, como hombre de mundo, aunque un tanto silencioso, es uno de los mejores elementos jóvenes de los famosos *cinderellas dance*. 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.) (Darío, 1950, p. 188)

⁵⁹ Hay que tomar en cuenta que este aspecto entra en plena consonancia con su producción anterior, la subversión a lo positivista que mantuvo toda su vida. En “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, reconoce: “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 aun no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial” estas palabras dejan entrever que, para Darío lo extraño no está separado de la realidad, y que su inclusión en ella no ha sido considerada por oficialidad, es decir, es también una crítica a una cierta política epistemológica.

Y también en “Rojo”, aunque esta vez, es el director de un periódico quien defiende a un pintor que ha sido victimario de un crimen pasional y no hay intervención del alcohol:

–¿Pero es que excusáis a Palanteau, después de una crueldad semejante? – exclamaron casi todos los que se hallaban en la redacción, dirigiéndose asombrados al director Lemonnier, que paseaba victoriosamente su cuerpo flaubertiano y hacía tronar su voz de bronce.

–¡Sí, señores! -respondió. Y cruzándose de brazos con majestad-: Palanteau no merece la guillotina. Quizá la casa de salud... Es cierto que ha avanzado hasta el crimen; que ha dado motivo a largas crónicas y reportazgos de sensación; que el asesinato que ha cometido es el más sangriento y terrible de este año; que entre los crímenes pasionales... Pero escuchadme. ¡Vosotros no estáis al tanto de cómo ha ido hasta allí ese desgraciado!

Se sentó en un sillón; puso los codos sobre las rodillas y continuó... (Darío, 1950, p. 160)

Otra característica que considera Sánchez Rodríguez es los tres cuentos están seccionados en dos partes, lo que resulta consecuente con la estructura básica de los relatos de una historia enmarcante y una enmarcada.

8.3. Thanathopia: Atmósfera y espacios góticos

Una útil reivindicación teórica del espacio para efectos del análisis literario es la que Antonio Garrido hace en *El texto narrativo* (1996):

la retórica es también responsable de algunos de los prejuicios históricos que han pesado sobre la descripción. Entre otros, su consideración de ornamento del discurso, el excesivo interés por el detalle, su carácter de definición

imperfecta, además de introducir una ruptura en el discurso en que se inserta.
(p. 219)

Aquí radica el error que comete Hahn al pensar que las descripciones largas solamente son un derivado del género lírico sobre el narrativo, pero que no tienen relevancia en la acción. Eso sí que “en efecto, tanto la verosimilitud como el sentido del texto y no menos el ensamblaje de la microestructura encuentran en el espacio un soporte realmente sólido” (p. 216). Por ello, resultan especialmente interesantes para Garrido el binomio campo/ciudad en la literatura realista y los lugares icónicos que, por ejemplo, se semiotizan en *La Regenta*: la catedral, el casino, el caserón de los Ozores y el palacio de Vagallana. En lo que coincide con Pimentel es en decir que la descripción “generalmente opera con un material ya segmentado y clasificado por otros tipos de discurso” (p. 221) y resalta el procedimiento estereotipado de descripción realista: 1) pausa por parte del personaje, 2) alusión a la actividad perceptivo-sensorial y 3) descripción propiamente dicha. Eso sí, el movimiento que una serie predicativa arriba/abajo, afuera/adentro, general/particular designa la focalización y es también una forma de semantizar el objeto descrito en términos de la forma en que es percibido por parte del narrador⁶⁰.

Thanathopia, publicado en 1893, inaugura el periodo oscuro en la obra dariana. El cuento relata la historia de James Leen, un joven profesor que ha llegado recientemente a

⁶⁰ A pesar de que solo lo se aborda tangencialmente, está demás decir que las descripciones espaciales pueden ser abordadas desde la subjetividad del enunciador, en nuestro caso, el narrador, tal como lo entiende Immanuel Kant cuando habla de la estética trascendental:

los colores, el sabor, etcétera, no son considerados, con razón, como propiedades de las cosas, sino como meras modificaciones subjetivas que pueden incluso ser diferentes según las personas (...) El concepto trascendental del fenómeno en el espacio, por el contrario, recuerda de modo crítico que nada cuanto intuimos en el espacio constituye una cosa en sí y que tampoco él mismo es una forma de las cosas (...) lo que nosotros llamamos objetos exteriores no son otra cosa que representaciones de nuestra sensibilidad (Kant, 2015, p. 75)

Esta noción es que la toma Alicia Llarena (1997) en su excelente deslinde del realismo mágico frente a lo real maravilloso. En el fondo, si el espacio se presenta a través de una sensación, el estudio de él se remitirá en lo práctico a las descripciones y, de allí, al porqué de ellas.

Buenos Aires huyendo de Europa, donde su padre le ha tenido preso en un hospital psiquiátrico. El excéntrico protagonista es descrito como un hombre triste, presa del miedo y de la angustia quien ha sufrido la muerte de su madre a temprana edad, a partir de ese momento, su vida se torna un sufrimiento en el que los espacios que habita actúan como catalizadores de sus miedos internos:

El primero de los espacios mencionados en el cuento es una cervecería en Argentina en el que James Leen conversa con un grupo de amigos. Esta conversación de amigos intelectuales es a la que se hacía alusión hace unas páginas atrás, en este espacio, el narrador cuenta una historia personal dada la confianza y, en virtud del testimonio de los presentes, la historia referida no es cuestionada en su autenticidad sino tomada como una verdad revelada; esto último cuestiona el modo de validación científico del conocimiento.

Como explican Rojas y Ovares:

El sosiego que brindan esos lugares íntimos, el licor y los oídos atentos de los amigos, le permiten al narrador reflexionar acerca de su pasado, su vida y sus experiencias: la cervecería, el salón, o el comedor son entonces el ámbito de la catarsis, la revelación del secreto o la confesión de la culpa. Gracias a la palabra y la presencia atenta de sus interlocutores, el narrador descifra el misterio que encerraban los lugares visitados en su travesía y así conjura los fantasmas del pasado (Rojas y Ovares, 2012, p. 7)

Nótese la finalidad del espacio íntimo entre amigos como lugar de confesión, sobre todo en un sujeto tan reprimido por las instituciones disciplinarias como lo es James Leen. El segundo de los espacios mencionados es el colegio de Oxford en el que James es internado luego de la muerte de su madre:

Digo, pues, que vivía yo solitario en mi espíritu, aprendiendo tristeza en aquel colegio de muros negros, que veo aún en mi imaginación en noches de luna... ¡Oh cómo aprendí entonces a ser triste! Veo aún, por una ventana de mi cuarto, bañados de una pálida y maleficia luz lunar, los álamos, los cipreses... ¿por qué había cipreses en el colegio?... y a lo largo del parque, viejos Términos carcomidos, leprosos de tiempo, en donde solían posar las lechuzas que criaba el abominable septuagenario y encorvado rector... ¿para qué criaba lechuzas el rector?... Y oigo, en lo más silencioso de la noche, el vuelo de los animales nocturnos y los crujidos de las mesas y una media noche, os lo juro, una voz: «James». ¡Oh voz! (Darío, 1950, p. 189)

El espacio que circunda James Leen está conformado por álamos y cipreses, ambos asociados culturalmente a la muerte, en el contexto modernista debe tomarse su correlato con los textos griegos, es decir, en el caso del álamo su vínculo con el dolor (Chevalier 1986, p. 69) y en el caso del ciprés, el duelo (el mito de Cipariso), por su parte, ambas especies vegetales son hasta nuestros días ocupadas en cementerios. En los bordes de este bosque de álamos y cipreses, también se yerguen “Términos carcomidos” (hitos con los que se demarcan los límites de una propiedad) que otra vez hacen alusión a la muerte, pero también alude al umbral entre la vida y la muerte, de momento que allí se suelen posar las lechuzas también asociadas a la muerte, de la noche y de las tempestades. La figura de rector también involucra la idea del umbral, pues en él los signos e la vejez son evidentes; hay que poner atención que tanto las lechuzas como la ancianidad podrían leerse desde una perspectiva relativa a la razón y a la sabiduría, sin embargo, el adjetivo “abominable” da cuenta de que esta razón y sabiduría es completamente deleznable por James Leen y el juego descriptivo lo relaciona a las ciencias ocultas. Todo este panorama que antecede a la revelación de la voz que lo llama, está configurado de modo concéntrico y el narrador lo describe a partir de dos perspectivas: por una parte, la perspectiva visual, que ubica a James

en la ventana de su cuarto describiendo los espacios exteriores en un ejercicio centrífugo, es decir, desde lo más próximo a lo más lejano; y, por otra parte, la perspectiva auditiva, que cierra el ejercicio descriptivo en un afuera/adentro y que tiene la finalidad doble de presentar lo externo de modo caótico a la vez que es el sustrato de la revelación de la voz; esta última porción de la descripción también se configura desde un centro que es el propio Leen. La descripción del colegio de Oxford resulta relevante a la hora de analizar la “metonimia del espacio”, en palabras de Garrido, porque la perspectiva visual externa, se iguala a la perspectiva auditiva interna, lo que comprueba la relación espacio/personaje.

Por su parte, es notorio como los personajes ligados a la razón que eran burlados en los cuentos de la primavera de Rubén Darío, en el caso de su otoño se vuelven más lúgubres y ello se refuerza en el diálogo que las descripciones de éstos tienen con las ciencias ocultas. Hay aquí una cierta crítica a la racionalidad de la época que es explícita en otros momentos: “si era un gran sabio sospecho que era un gran bandido” (p. 188), “El exceso de estudios es malo, como todos los excesos” (p. 189).

El tercer lugar descrito en el cuento es la casa materna de James, cuyas características son entregadas de modo fragmentario:

Penetré por la gran puerta antigua, a la que seguí una escalera oscura que daba al piso principal me sorprendí desagradablemente: no había en casa uno solo de los antiguos sirvientes.

Cuatro o cinco viejos enclenques, con grandes libreas flojas y negras, se inclinaban a nuestro paso, con genuflexiones tardas, mudos. Penetramos al gran salón. Todo estaba cambiado: los muebles de antes estaban substituídos por otros de un gusto seco y frío. Tan solo quedaba en el fondo del salón un gran retrato de mi madre, obra de Dante Gabriel Rosetti,

cubierto de un largo velo de crespón. Mi padre me condujo a mis habitaciones, que no quedaban lejos de su laboratorio. (p. 190)

Nótese la prosecución de los juicios de valor en el primer párrafo, arraigados en los adjetivos y adverbios: “antigua”, “obscura” y “desagradablemente”, que marcan el vuelco de lo que para el protagonista es volver a la casa materna. Los adjetivos del siguiente párrafo resaltan que la casa ha perdido su valor afectivo original por causa de los sirvientes (enclenques, con libreas flojas y negras) y los muebles (de gusto seco y frío). Progresivamente, James Leen describe la diferencia entre la casa que lo vio crecer y la que visita en ese momento. Lo único que se mantiene es el retrato de su madre, que ha sido cubierto.

El gran salón es descrito como el centro, es el lugar que más tiene la atención del narrador y, por ello, la casa materna se presenta en una forma desde afuera hacia adentro, teniendo como núcleo el salón, en cuyo margen se encuentra el retrato. La extrañeza con la que se describe algo que debiera ser tan familiar corresponde al elemento de lo ominoso, estudiado por Freud más adelante. Ahora bien, la función del cuadro la madre muerta que lo llama desde los márgenes es el mismo que el de los álamos, cipreses, Términos y lechuzas:

El mismo joven recuerda a lo largo de todo su relato el notorio parecido físico y la cercanía afectiva que tenía con su madre; durante su infancia, fue sometido por su padre a diversos encierros y también fue víctima de la indiferencia de aquel. Aun muerta, la mujer permanece como una especie de prisionera que, desde el más allá, llama a su hijo, en un intento de regresar a su lado. Cuando desesperado él solicita su ayuda, la voz materna se escucha en el ambiente deprimente del colegio y también en la mansión paterna un instante antes de enfrentarse James con la mirada sin vida de la madrastra. El llamado surge desde una pintura, un retrato de la madre cubierto por un velo negro, es decir, de su imagen aprisionada y detenida en el tiempo. Así, el retrato al que se dirige la mirada de James, se convierte en una ventana, un umbral entre los mundos. (Rojas y Ovares, 2012, p. 15)

Según Rojas y Ovares, el parecido físico de James y su madre sería la razón por lo cual su padre jamás lo miró a la cara. Estos críticos proponen que “Descubrir que el científico la ha mantenido viva artificialmente es la experiencia más terrible que esperaba a James al retornar a su hogar” (Rojas y Ovares, 2012, p.15). Es cierto que el texto ha sido leído por varios críticos poniendo el foco en el conflicto edípico y en la relación que tiene el argumento con la vida de Darío. Respecto de eso, cabe señalar que, con todo, aquellas no resultan lecturas absolutas. Baste aquí saber que lo ominoso no podría haber formado parte del proyecto escritural de Darío *per se*, pues lo ominoso (o siniestro, el *Unheimliche* como lo llamará Freud veintiséis años más tarde) que será objeto de estudio de la psiquiatría mediante el psicoanálisis, hasta 1893 era muy reciente; además, en los cuentos de Rubén Darío no deviene directamente del estudio del inconsciente, sino por la influencia de la literatura gótica inglesa y norteamericana de la primera mitad del siglo XIX (Shelley, Poe), que presenta lo terrorífico como derivado familiar y cotidiano.

Otra polémica que hasta hoy no ha sido abordada directamente por la crítica sobre este cuento es la del final. Rojas y Ovares (2012) entienden que la mujer con quien James tiene un encuentro terrorífico es la madre y que su padre la ha mantenido viva artificialmente; por su parte, Cristina Bravo Rozas (2002) opina que: “los indicios nos llevan a un desenlace aparentemente sorprendente, pero que en realidad es fácilmente imaginable: su padre y su madrastra son vampiros (...). Sin embargo, este relato carece, en mi opinión, de fuerza expresiva. El final de la historia es demasiado parco y simplista” (p. 181). Es decir, Rojas contempla que la mujer es otra persona distinta a su madre, ahora bien, ese (junto a otros recursos del cuento) es lo que considera parco y simplista, pero el hecho de que dos críticos coincidan respecto de la interpretación del final de este cuento hace pensar que quizás estas zonas de indeterminación en la historia no sean

arbitrarias, de hecho, al parecer ninguno de los críticos parecen haberse percatado de la ambigüedad, es decir, están tan cautelosamente expuestas que casi no pueden notarse.

8.4. Respetto de los interiores

En el mismo orden de fenómenos está la experiencia del *flâneur*, que se abandona a las fantasmagorías del mercado. Estas fantasmagorías del mercado, donde los hombres no aparecen sino bajo aspectos típicos, se corresponden con las del interior, que se encuentran constituidas por la imperiosa propensión del hombre a dejar en las habitaciones que habita la impronta de su existencia individual privada (p. 50) Si bien, antes en los textos de Darío proliferaba este tipo de *flâneur*, que está siempre en el umbral “tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa” (p. 45), ahora, el paseante, si bien tiene las características propias de un bohemio y se mueve en esa disyuntiva burguesa, tiene otras fantasmagorías, en este caso literales, respecto de la figuración de la muerte o de la insuficiencia de una epistemología de la razón para abordar la realidad (que es de lo que se preocupa la literatura fantástica).

Respetto de los espacios interiores, Walter Benjamin explica que en el siglo XIX “El espacio se disfraza adoptando como el disfraz de los estados de ánimo (p. 235), aún más, según él:

El siglo diecinueve estaba más ansioso de habitar que ningún otro. Concibió la vivienda como un estuche para el hombre, insertando a éste, junto con todos sus complementos. tan profundamente en ella, que se podría pensar en el interior de la caja de un compás, donde el instrumento yace encajado junto con todos sus accesorios en profundos nichos de terciopelo. (p. 239)

Lo que traduce esta escena del extrañamiento del antiguo hogar tenga connotaciones existenciales, pues en rigor, James Leen no posee un lugar en la sociedad; si los sujetos son mercancías en sus envases al habitar espacios interiores, entonces las descripciones de los espacios de James vienen a reforzar que ese no es su envase, que no puede habitar ese interior⁶¹. Al parecer, en síntesis, el único espacio interior que James Leen puede habitar en conformidad es la cervercería.

Si bien, es cierto que lugares mencionados son figurados con descripciones góticas⁶², hay que considerar que estos no son solamente escenarios románticos, sino que representan las instituciones disciplinarias. Es decir, hay una estigmatización de lo disciplinario (escuela, sanatorio) como negativo, ahora bien, cabe señalar que esta afirmación es válida solo para lo disciplinario “racional” (realista), pues alude a cómo el avance científico llega a los límites de la vida misma y, por ello, se vincula directamente con lo esotérico y ocultista. De allí que los personajes y espacios científicistas sean caracterizados de ese modo. Hay considerar “Thanatopia” fue originalmente publicado como “Thanatophobia”, pero se ve que el propio Darío entendía la importancia de los espacios al cambiarle el nombre en las ediciones posteriores.

8.5. Sobre la Señorita Amelia

⁶¹ No es menos sugerente la metáfora del hombre como mercancía en un espacio interior para definir al sujeto del siglo XIX, mediante la cual pueden explicarse el *flâneur*, la *flânereuse*, el dandi y la prostituta, por ejemplo.

⁶² Cuando se cita el término “gótico” no solo nos se remitirá a él en términos de una resistencia como los entiende Botting (2005), sino que también en su sensibilidad erótica como lo entiende Mario Praz (2004).

Como los demás cuentos de artista de Darío, “El caso de la señorita Amelia” inicia con una escena de un grupo de amigos intelectuales que conversan sobre arte y ciencia en un contexto donde aparece el alcohol como catalizador de las emociones y de los pensamientos. En el relato, el narrador alaba las cualidades poéticas del doctor Z, cuyos versos tienen “propiedades narcóticas” (Darío, 1950, p. 226), pero “saludamos el toque de las doce con una salva de doce taponazos del más legítimo Roederer”, es decir, a las doce de la noche, el grupo de amigos ya habían destapado más de doce veces un champán Roederer (no necesariamente doce botellas, aún así, la cantidad es suficiente como para es estado de intemperancia).

El doctor Z comienza su narración acerca de la juventud para referirse al tópico *memento mori*, es esencial para este tipo de relatos que la audiencia de cinco amigos comparta cierto sistema de creencias con quien la refiere: “Creo en los milagros. Creo en lo sobrenatural” (p. 227) lo que parece ser suficiente para el narrador prosiga con su historia anticientificista: “¿Quién sabe con seguridad lo que es el espacio? Va la ciencia a tanteo, caminando como una ciega, y juzga a veces que ha vencido cuando logra advertir un vago reflejo de la luz verdadera” (p. 227) y “he pasado del plano material del *sabio* al plano astral del *mágico* y al plano espiritual del *magó*” (p. 227).

La historia que refiere el doctor Z parece al narrador comenzar con un prólogo interminable, y la actitud hacia el sabio que en principio era de una adscripción férrea a sus talentos, torna luego en una especie de descrédito: “Viendo a Minna poner una cara un tanto desolada, me atreví a interrumpir al doctor: —Me parece ibais a demostrarnos que el tiempo...” (p. 228), para luego, incluso: “Amoor, pronunciaba el *sabio obeso*, con el pulgar de la diestra metido en la bolsa del chaleco, y tamborileando sobre su *potente*

abdomen con los dedos ágiles y regordetes” (p. 228)⁶³, nótese la forma progresivamente más lejana en que el narrador aborda las características físicas del doctor Z, al principio del cuento había una clara estilización de la calvicie, y ahora es enfático en su gordura, pero no la exalta.

El doctor Z cuenta que cuando tenía 30 años cortejaba a dos de las tres hijas de un francés radicado en Buenos Aires, hay que enfatizar que el tipo de amor carnal aquí es preferente y las descripciones apuntan hacia él: “entre las otras dos repartía mis miradas incendiarias, mis suspiros, mis apretones de manos y hasta mis serias promesas de matrimonio, en una, os lo confieso, atroz y culpable bigamia de pasión” (p. 226) el joven doctor Z cortejaba pasionalmente a las dos hermanas, una figura masculina cercana a la del don Juan, al burlador que no posee moral alguna al atraer para sí las mujeres. Sin embargo, se siente atraído (de forma carnal) a la tercera de las hermanas, Amelia, una niña de doce años: “El porqué de mi apego a aquella muchachita de vestido a media pierna y de ojos lindos, no os lo podré explicar” (p. 229), otra vez se hace fundamental el detalle de la moda para determinar aspectos fundamentales de las descripciones. La razón por la cual los vestidos de las mujeres en el siglo XIX eran largos estaba relacionado con la tecnología para mitigar y ocultar sus menstruaciones, con la proliferación de las toallas higiénicas en 1895 comenzó otra era tanto para la ropa interior como exterior femenina, pues gradualmente los vestidos se fueron acortando. En este hecho reside la razón de que en el siglo XIX fuera un gesto erótico ver las piernas de una mujer, o bien, siquiera los talones. Las mujeres en edad fértil, es decir quienes ya menstruaban, usaban vestidos largos, pero Amelia llevaba vestidos a media pierna, lo que demuestra que aún no ha tenido su menarquia. La atracción pedofílica se cristaliza cuando el doctor Z se despide: “y en la

⁶³ Los resaltados en las citas son míos.

frente de Amelia incrusté un beso, el más puro y el más encendido, el más casto y el más ardiente ¡qué sé yo! de todos los que he dado en mi vida” (p. 229). Resulta particular, obviamente ligado a los ideales románticos del modernismo, que después de toda la referida búsqueda del doctor Z en las ciencias ocultas y el esoterismo, interrumpa su historia para decir: “¿sabéis lo que es la ciencia y la inmortalidad de todo? ¡un par de ojo azules... o negros!” (p. 230) Esto parece apuntar a los ojos de Minna, la hija del dueño de casa, presumiblemente azules; pero más aún, parece recordar a los ojos de Niní, de “El pájaro azul”; el sabio apunta un tedio existencial y expresa que la única forma de la inmortalidad es la pasión carnal.

Al final, el doctor Z confiesa que después de veintitrés años ha vuelto a ver a Amelia:

La niña que yo creía fruto de un amor culpable es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitrés años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido su carrera vital. Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios! (p. 231)

El acontecimiento que vulnera la causalidad científica resulta inexplicable incluso para el doctor que ha sido iniciado en el esoterismo. Es notorio que el doctor Z inicia su viaje por causa de sus estudios (que no se especifica en qué, pero se puede inferir que se trata de teosofía, en virtud de lo que se señala) sobre temas arcanos y, finalmente, los encuentra en el mismo lugar donde vivía hace veintitrés años. Rojas y Ovares señalan en torno a esto:

Amelia encarna el enigma que Z trata en vano de descifrar y el ideal que persigue incansable e infructuosamente. En su carencia Z recuerda el mito del andrógino platónico, ser que representaba la naturaleza humana original,

dividida en dos mitades separadas que caminan errantes en búsqueda de la integración, que no se logrará sino por la intervención de Eros. (Rojas y Ovares, 2012, p. 10)

Ahora bien, esa integración no sucede, si bien, la atracción erótica unía a Amelia y el doctor Z, en este momento ya el doctor no la siente (dice “la niña que yo *creía* fruto de un amor culpable”).

Se hace notorio ya que la señorita Amelia es un ser oscuro, el deseo sexual perverso del que es víctima de algún modo, también ella lo despierta. Como todas las imágenes femeninas de este periodo, Amelia es una ninfa malvada. La imagen femenina en el periodo oscuro de Rubén Darío puede representarse en Amelia: “respecto del personaje de la mujer, Óscar Hahn llama a Amelia nínfula; [José] Nelson Barría denomina a la larva ninfa macabra, y el tercer cuento lleva por título La ninfa” (Sánchez Rodríguez, 1998, p. 251). En orden cronológico sería: “La ninfa” (1897), “El caso de la señorita Amelia” (1894) y “La larva” (1910), será ilustrativo revisarlos de ese modo. Ya se ha hablado de las ninfas y, a propósito de lo que documenta Calasso sobre Walburg, la posesión de las ninfas siempre es feliz, excepto por la “cazadora de cabezas” tiene más relación con la *femme fatale*. En este sentido, se ve que en sus primeros cuentos, la figura de la mujer puebla de voluptuosidad y fertilidad el espacio narrativo que la circunda, sin embargo, en sus cuentos de otoño los espacios se ciernen sobre la imaginación del narrador. La sensualidad de las descripciones se vuelve también menos azul y más profana, incluso, perversa. Sánchez Rodríguez adjudica, en nuestra opinión, de modo muy pueril esta diferencia a “imposibilidad de plenitud mediante el objeto erótico, mediante la mujer” (p. 254) del propio Darío. Más allá de lo imposible de una constatación empírica de una afirmación como esta, lo medular es que existe en sus cuentos esa distinción las Lesbianas y las Amelias,

entre las mujeres generadoras y las mujeres degeneradoras. Ahora bien, hay que considerar ante todo, que “las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje” (Garrido, 1996, p. 211), de allí que sea de sobremanera importante en la literatura fantástica, tomando en cuenta la aserción de Bessière que la definía como la descripción de actitudes mentales. En ese sentido, como ya ha quedado claro, la posesión de nínfica del tipo Lesbia resulta en una locura feliz para el personaje, en cambio, la del tipo Amelia causa horror y es, a menudo, el personaje que rompe las leyes de causalidad naturales. Así también, si en los cuentos de primavera, los personajes femeninos de los cuentos de Rubén Darío semantizan su entorno de erotismo; en el caso de los cuentos de otoño las mujeres constituyen el vínculo entre el mundo cotidiano y un mundo otro de lo fantástico terrible, de lo extraño y de lo sobrenatural.

Por su parte, no es al azar que el narrador enfatice que “El doctor Z era en este momento todo calvo” (p. 231), pues, como ya se ha comentado, el progresivo alejamiento del narrador y el doctor Z se observa en las descripciones. En este caso, podría pensarse que el narrador está resaltando el genio del doctor Z, pero, en virtud del alejamiento que se enunciaba, es posible inferir que se trata de una burla, el narrador destaca la calvicie del doctor de modo casi caricaturesco, “todo” el doctor era calvo, como si la calvicie fuera una condición vital, en otras palabras, como si todo el doctor Z fuera en ese momento su defecto físico.

Rojas y Ovares hacen notar algunos detalles importantes respecto del cuento:

Las edades de ambos personajes se prestan, además, a varios juegos numéricos que ilustran el carácter de dobles especulares, que no pueden coincidir jamás en el laberinto del tiempo:

12+ (edad de Amelia al partir Z)

30 (edad de Z)

23 (años transcurridos)

35 (inversión)

23 (años transcurridos)

53

(2012, p. 10)

Es decir, Z y Amelia son personajes especulares. Esto es relevante también en cuanto a los espacios, pues, a menudo en los textos de Rubén Darío los interiores son determinantes en el desarrollo de la acción y los elementos que lo componen son detalles que constituyen el núcleo de la poética dariana en cuanto a los espacios:

Hay en este cuento dos elementos propios de los espacios interiores que tienen una importancia particular en relación con el aspecto temporal: los espejos y los retratos. En la historia del año nuevo, hay un espejo en la sala rococó que refleja a Z; esa imagen recuerda otra, lejana en el tiempo, la de Moisés. En la segunda historia, cuando Z regresa después de veintitrés años al salón de las Revall, lo atraen dos objetos: los retratos de las hermanas y los espejos cubiertos por velos de luto. Se establece entonces una compleja dialéctica respecto al paso del tiempo porque, mientras la juventud de quienes envejecieron se detiene en los cuadros, los velos impiden que los espejos muestren el transcurrir de los años y, sobre todo, su detención en Amelia (Rojas y Ovares, p. 8)

No existe una razón clara para saber por qué se detuvo el tiempo en Amelia. El doctor Z alude tangencialmente que ella misma podría haber logrado eso “ha contenido su carrera vital” (p. 231). Es cierto que la ambigüedad del final de este cuento despierta también varias interpretaciones que, en nuestra opinión, no han sido abordadas por la crítica de modo satisfactorio, pues ¿cuál es la causa del designio del desconocido Dios? Casi todas las lecturas críticas de este cuento entienden que se trata de la perversión del doctor Z, o bien, de que Amelia es un personaje perverso en sí mismo, que despierta bajas pasiones entre los hombres. Sin embargo, hay también que considerar, además, la posibilidad de que

el destino de las hermanas Revall ha sido marcado desde el comienzo, cuando se cuenta del origen de la familia: “cuyo fundador, un excelente caballero francés, ejerció un cargo consular en tiempo de Rosas” (p. 228). Este dato histórico puede pasar por catálisis al lector desprevenido, pero, hay que considerar que Inglaterra y Francia hicieron un bloqueo del puerto de Buenos Aires en 1845, que se mantuvo hasta 1847; por lo que es bien difícil que un francés haya ocupado un cargo consular y se haya mantenido viviendo pacíficamente sin persecuciones políticas en el gobierno de Rosas, de allí que sea plausible la duda: o bien, era un mal francés que funcionaba a favor de Rosas, o bien, en realidad la casa completa es una casa fantasma y lo que ha vivido el doctor Z es una tenebrosa aparición. Con todo, ambos podrían ser causas de la culpabilidad de los Revall y, de allí, se desprenden vertientes de lectura del cuento dariano: (1) los Revall son traidores de su patria, Francia, y por eso han sido castigados por deidades desconocidas con la inmortalidad de Amelia; (2) los Revall son traidores de su patria y, por ello, han sido todos ellos condenados a ser almas en pena o (3) los Revall no traicionaron a su patria, pero han sido muertos trágicamente por Rosas, lo que los ha vuelto almas en pena.

8.6. Sobre los nombres de los personajes

Uno de los aspectos que Rojas y Ovarés señalan al proponer que Amelia y Z son personajes especulares tiene relación con sus nombres, que “apuntan a la primera y la última letras del alfabeto” (p. 10) lo que enfatiza de algún modo lo cíclico en el cuento e, incluso, el movimiento de mutuo acercamiento (erótico) sin encontrarse mutuamente. En general, se han revisado algunos casos particulares, pero los nombres de los personajes son relevantes en todos los cuentos de Rubén Darío desde sus cuentos de *Azul...* Ahora bien,

si, primordialmente, los relatos del periodo novel de Darío los nombres aparecen bien para reafirmar la característica central del personaje, o bien para establecer intertextos (el coronel Arrechabala, la reina Mab, Salomé, Puck, Moisés, Nerón, etc) porque son personajes sacados de otros relatos; en tanto, si bien en el periodo oscuro ello será relevante, el uso de los nombres adscribe a otorgar características específicas a personaje descrito, incluso la ausencia de nombre tendrá una intención poética relacionada con la literatura fantástica.

En el caso de sus primeros cuentos, decíamos unos capítulos atrás que en “El pájaro azul” Garcín es un diminutivo de García (por Félix García Sarmiento) pero hay más ejemplos: “El palacio del sol” la protagonista el Berta, nombre germánico que procede de *berht*, en alemán quiere decir brillo o esplendor. De los “cuentos nuevos”, en tanto, por ejemplo en “El Dios bueno” los significados de los nombres devienen de ironías muchas veces tristes como es el caso del de Adela, la monja que cuida a los niños, su nombre significa “invisible” o “que no se manifiesta” (en griego α , sin y $\Delta\eta\lambda\omicron\varsigma$, visible o estable) también es el caso de Lea (en hebreo significa “cansada”), cuya historia bíblica es de derrota, pues la casaron con Jacob para engañarlo, pero él nunca la quiso, de hecho, la abandona a su suerte y ella clama a Dios por misericordia quien la salva y hace un pacto con ella; en el caso del cuento sucede algo similar, Lea es abandonada (vive en un orfanato) y reza a Dios todas las noches (p. 135), pero él no la salva de la sufrimiento; en resumen, en este cuento los nombres hacen a los personajes las antípodas de los personajes bíblicos, o sea, que se plantean como personajes especulares o versiones profanas del texto canónico.

Con todo, no se puede pensar que en los cuentos darianos los nombres están puestos al azar, porque en rigor forman parte de la poética del detalle en la narración⁶⁴. Este aspecto es desarrollado con amplitud en sus cuentos de otoño. Sánchez Rodríguez (1998) explica que el nombre del protagonista de “La larva”, Isaac Codomano, “una transposición de su nombre [Rubén Darío]: nombre judío y nombre persa” (p. 251), así, el personaje se vuelve un doble del autor.

Los nombres pasan a ser una categoría en el caso de los relatos fantástico y, como se ha venido comentando, sobre todo en el caso de Rubén Darío. Cuando José María Martínez (2010) habla de la estructura del género fantástico enfatiza que “el binomio sustancia/accidentes es otra de las nociones de la metafísica clásica que queda en el discurso fantástico” (p. 370). Martínez apunta hacia el estudio de los *oggetti mediatori* y el funcionamiento de éstos en este binomio, pero también apunta hacia la construcción gramatical de los relatos:

Al transponer estas categorías al discurso fantástico hay que llamar primero la atención acerca de la equivalencia etimológica entre “sustancia” y “sustantivo”, ambos del latín *sub-stare*, es decir, lo estable, lo que da unidad al ente, pues obviamente esta última va a ser el tipo de palabra o categoría morfológica que corresponderá (p. 370)

Esta susceptibilidad permite acercarse a los cuentos fantásticos de Rubén Darío desde el uso del nombre, común o propio, pues viene siendo determinante su presencia/ausencia en virtud del binomio sustancia/accidentes. Hay que convenir con lo que

⁶⁴ No solo en la literatura, hay varios autores (Ricardo Llopesa, por ejemplo) que demuestran que el pseudónimo Stella, de Rafaela Contreras, fue idea del propio Darío, quien ya había usado ese nombre para la lectora ideal de “Bouquet”, en *Azul...* libro que fue la principal influencia para la escritura de Contreras.

señala Bessière, sobre que “Lo ‘extrañamente inquietante’ no es el yo sino el suceso indicio de la desregulación del mundo (1974, p. 4)”

Es decir, en los cuentos de Rubén Darío (sobre todo en su otoño) hay una articulación doble del nombre en una poética del detalle, pues lo intertextual en los nombres brinda en principio un sustrato de estabilidad a la narración, pero con lo especular, Darío termina por desestabilizarlos incluso, Z es Z pero también Amelia.

Ello puede evidenciarse de modo notorio en “Sor Filomela”. Este cuento trata sobre la historia triste de una bellísima cantante parisina cuyo novio marinero muere antes de que ambos puedan contraer nupcias. Para poder casarse, la mujer acepta el trato de un comerciante para hacer una gira por América y juntar dinero, pero justo antes de terminar la gira, se entera por carta que su amado ha muerto. El cuento adopta la forma de la conversación de artistas, sin embargo, en ella el narrador no interviene y retrotrae la anécdota sobre Eglantina, la protagonista, a quien se describe con un especial vínculo con el color rosado: “¡Almita angelical encerrada en la más tentadora estatua de rosado mármol!” (Darío, 1950, p. 236), ya se ha señalado la semantización de la sexualidad y la pureza que tiene para las descripciones rubendarianas el color rosado y este texto no es la excepción:

Su *sangre virginal y ardiente* la inundaba el rostro con su *fuego*. Pero el príncipe de sus sueños no había llegado, y en espera de él desdeñaba con impasibilidad las galanterías fútiles de bastidores y las misivas estúpidas de los *cresos golosos*. Allá, en el fondo de su alma, *le cantaba un pájaro invisible una canción*, (...) Y cuando era ella la que cantaba, ponía en su voz el trino del ave de su alma: y así era como una musa, como la encarnación de un ideal soñado y entrevisto, y de sus labios, *diminutos y rojos*, caían, a gotas armónicas, *trémolos cristalinos*, arpegios florecidos de melodía, las

amables músicas de los grandes maestros, a los cuales ella agregaba *la delicia de su íntimo tesoro* (p. 236)⁶⁵.

En la descripción queda claro que la pasión purga en el interior de Eglantina, la alusión a una sexualidad pujante pero reservada se ve aquí enfrentada a los cresos golosos (alude a Cresos, el último rey de Lidia), como una forma vulgarizada del *dandy*. Al final del párrafo citado se aprecia claramente cómo está la presencia de lo rojo pasional y lo blanco o cristalino de la pureza. Lo que conserva su pureza es un pájaro invisible que canta y que la propia Eglantina hace surgir desde su interior al momento de interpretar una canción; la descripción aclara que la diferencia entre la técnica vocal de Eglantina y la de los grandes maestros radica en su virginidad, su íntimo tesoro.

El nombre Eglantina alude directamente a la rosa eglanteria o rosa mosqueta, en otro momento se le denomina “la rosa de París” (p. 238) lo que refuerza el color predominante en ella y la tensión interna del personaje entre las ansias de la pasión carnal y la pureza: “Eglantina estaba radiante de gozo. Pronto volvería a Francia, y entonces...” (p. 238). La tensión se resuelve desfavorablemente para Eglantina, y, en el momento de la agnición, cuando se entera que su novio ha muerto, “la diva se quedó pálida, pálida” (p. 238), aquí el color de la pureza es también el color de la desilusión.

Nótese también el paralelo entre Garcín (de “El pájaro azul”) y Eglantina, ambos encierran un pájaro en su alma, pero acá se aclara que “Ella fabricó inmediatamente dos castillos en el aire con el poder de su gentil cabecita” (p. 237), es decir, su alma volátil se hace falsas expectativas respecto de su futuro en las que ella se encierra ciegamente. La alusión al ave no es arbitraria, el texto lleva por nombre “Sor Filomela” y alude al pseudónimo que le dio a Eglantina un cronista de espectáculos quien “la bautizó en una

⁶⁵ Los destacados son míos.

ocasión con el lírico nombre de Filomela” (p. 235). El pseudónimo hace, en primer lugar, un diálogo con la *Metamorfosis* de Ovidio en el que cuenta la historia de la mitología griega en la que una joven es violada por su cuñado y ella se venga matando al hijo de este para cocinarlo luego y ofrecérselo en banquete, su hermana, la esposa del violador fue cómplice en el asesinato de su propio hijo; por esta razón, los dioses convinieron convertir a los tres en pájaros, Ovidio dice que a Filomela se convierte en un ruiseñor, tal como lo afirma la primera de las descripciones que se haga en el cuento de Darío sobre la belleza de la cantante: Bella. Suevamente bella, tenía una dulce voz de ruiseñor” (p. 235) y la última “Un ruiseñor en el convento; una verdadera sor Filomela” (p. 239). En segundo lugar, Filomela puede descomponerse en “filos” (de phileo, en griego “amor”) y “mela” (de melas, en griego “música”) y, por lo tanto, describe la característica central de Eglantina como cantante, pero también la palabra aparece como una antípodas de Filósofo, y señala la música como el modo otro de conocimiento de las ninfas; es decir, si los hombres son aficionados al saber, la mujer lo es de la música. Ahora bien, esta ninfa que deleita al público con su música figura como una imagen conflictiva entre las categorías que mencionaba Calasso, pues, a pesar de que el narrador es enfático en señalar el modo en que la pureza sexual de Eglantina era estrictamente conservada para el capitán Pablo, también señala que la cantante era muy cruel para desdeñar de Barlet: “pagaba su pasión con las más crueles burlas. ¿Burlas en el amor? Mal hecho” (p. 238) y esto podría determinar también la culpabilidad de Eglantina para recibir el castigo de la muerte de su novio, así como también es castigada la Filomela griega. Es decir, misma ninfa tiene dos rostros: angelical y cruel. De allí que los nombres sirvan en este cuento, como en todos los relatos darianos, para entregar un sustrato de semantizaciones que parecen huir a cualquier forma estática de definición.

La sexualidad está muy presente en el texto a través de los detalles y a propósito de ello cabe hacer aquí una breve mención del personaje de Krau. El empresario que lleva le ofrece a Eglantina hacer una gira por América es descrito como un “obeso” (p. 235), narigón e hiperhidrótico:

ese famoso Krau –¿no conocéis la celebridad de su *soberbia nariz*, un verdadero *dije de coral ornado de rubio alcohólico?*–, el empresario pidió el suyo con *poca agua*. Luego secó el *sudor de su frente*, y dando un puñetazo, que hizo temblar la bandeja y los vasos, soltó la lengua (p. 235)⁶⁶.

El “dije de coral” de su nariz enfatiza que Krau tenía la nariz quebrada y grande y que se dejaba el bigote “rubio alcohólico” lo que describe no solo las características físicas de su origen alemán, que Krau tenía un vicio por la bebida, esto se refuerza con la acción de pedir su trago de ajeno poco disuelto en agua. Ahora bien, el narrador comenta también como estas características centrales del personaje entran en relación con Eglantina: “Eglantina firmó la célebre contrata con gran contentamiento de Krau, que en el día del arreglo presentó más opulenta y encendida su formidable nariz... ¡Qué negocio! ¡Qué viaje triunfal! Y en la imaginación, veía caer el diluvio de oro” (p. 237) en las líneas citadas, la nariz de Krau parece tener características fálicas que apuntan a la estimulación (también sexual) que sentía por la idea de ganar dinero con la cantante, ahora bien, el modo metafórico en que se relaciona el dinero con un fluido apunta también a la ambigüedad que relaciona el personaje de Krau con un deseo sexual cuyo objeto sexual es Eglantina. Krau es un creso goloso (es obeso) que fantasea con Eglantina. En cuanto a la descripción física de este personaje, varios de los aspectos tienen una relación con el cuadro *Creso recibiendo tributo de un campesino lidio* (1629), de Claude Vignon. En cuanto al propio nombre Krau

⁶⁶ Los destacados son míos.

tiene una relación fonética con Creso y es que Darío parece inscribir a este personaje como un turco o como un judío (debido al posible origen judeo-alemán del apellido Krau, que deviene de Krause). La diferencia entre ambos pueblos es abismante, sin embargo, es posible afirmar que en el caso de Kraus se toma la imagen del sujeto mediorientista predominante en la cultura popular y su antisemitismo generalizado, en la que los adjetivos de turco y judío se intercambian arbitrariamente con características similares; respecto de Krau como turco/judío, hay que mencionar que el DRAE recoge entre las acepciones de la palabra “turco” que en Nicaragua y El Salvador se le dice coloquialmente turco al pene; por su parte, entre las acepciones de judío, se mencionan aquellas personas a quienes las caracteriza el afán económico y avaricia. Ahora bien, respecto de su nombre, Krau es un personaje estático pues no hay un diálogo con otros textos y tampoco varía su modo de actuar dado por las características definidas en su nombre, sin embargo, ello se debe a que no es un personaje que intervenga en la acción de modo notorio y, con todo, viene a reafirmar la idea de que los nombres entregan un sustrato semántico en los cuentos de Rubén Darío.

Este cuento viene a ser uno de los últimos cuentos que Darío escribiera en su fase otoñal, pues, solo escribió tres cuentos en 1894. Hay que mencionar que desde que escribiera “A las orillas del Rhin”, en 1885, el nicaraguense escribió cuentos con una regularidad sorprendente⁶⁷, sin embargo, en 1895 no escribió ningún relato; en 1897

⁶⁷ Mejía Sánchez yerra en su edición al mencionar (en la nota 3, página 239) que solo escribió dos cuentos en 1894. Estos son los años y los cuentos escritos:

- 1885: “A las orillas del Rhin” y “Las albóndigas del Coronel”.
- 1886: “Mis primeros versos”, “La historia de un picaflor”, “El pájaro azul” y “Bouquet”.
- 1887: “El fardo”, “El palacio del sol”, “En Chile”, “El velo de la reina Mab”, “El rey burgués”, “La ninfa”.

escribió cuatro cuentos, pero después de eso se pierde completamente su regularidad y publica esporádicamente cuentos en algunos diarios, también en términos retóricos estos merecen una atención porque pueden leerse como alegorías; pero quedará fuera de este estudio porque, en función de la metáfora de Darío sobre su propia obra, estos últimos cuentos parecen ser las últimas hojas que caen del árbol y, en su mayoría, corresponden a ensayos, y leyendas cristianas (según Mora, 1996).



-
- 1888: “Carta del país azul”, “La canción del oro”, “El año que viene siempre es azul”, “El rubí”, “Palomas blancas y garzas morenas”, “Morbo et umbra”, “El perro del ciego”, “Hebraico”, “Arte y hielo”, “El sátiro sordo” y “El humo de la pipa”.
 - 1889: “La matruschka” y “La muerte de la emperatriz de la China”.
 - 1890: “El Dios bueno”, “Betún y sangre”, La novela de uno de tantos”.
 - 1891: “La muerte de Salomé”, “Febea”, “El árbol del rey David”, “Fugitiva” y “Rojo”.
 - 1892: “Historia de un sobretodo”, “Las pérdidas de Juan Bueno”, “¿Por qué?”, “La resurrección de la rosa”, “Un sermón”, “Esta era una reina”, “Luz de luna”.
 - 1893: “Thanatopia”, “Preludio de la primavera”, “El linchamiento de Puck”, “Cátedra y Tribuna”, “Palimpsesto I”, “La miss”, “Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina”, “El nacimiento de la col”, “En la batalla de las flores”, “Las razones de Ashavero”, “Respecto de Horacio”, “Cuento de noche buena”.
 - 1894: “El caso de la señorita Amelia”, “La pesadilla de Honorio” y “Sor Filomela”.

9. Conclusiones

A través del análisis de los relatos, se ha revisado algunos de los puntos complejos de la estética dariana, que a través del detalle escapa de la descripción realista, pero a través de su trayectoria, también se desmarca de cualquier generalización binómica, forma difícil de entender en un mundo polarizado como el actual. El modernismo, que hoy se puede ver como un predecesor de las vanguardias, siempre rehuyó de los binarismos y por eso su postura respecto de una sociedad de mercado siempre fue ambigua; ello no quiere decir necesariamente contradictoria, sino solo que no es absoluta porque, como se observa en los cuentos del periodo identificado por el propio Darío como su “otoño”, la literatura tiene un rol crítico de la racionalidad y del mercantilismo de la época y ello representaba en principio, una contrapartida al cientificismo, pero posteriormente, también una reflexión de tipo epistemológica que denunciara las falacias de un modo de razonamiento bipartito.

La crítica dariana se gestó de un modo experimental haciendo colapsar las descripciones, principal mecanismo de control de los personajes en el realismo, ya no para hacer presa de los cuerpos de los personajes a través de una política del detalle, sino que para ampliar su uso a todos los aspectos de su estética. En un segundo momento, Darío usará de los detalles para advertir al lector respecto de los errores de la racionalidad cientificista y del positivismo en lo que se podría sugerir como una “mística” del detalle, sobre todo en los textos de su época otoñal. Con todo, se ha documentado las formas de su trayectoria: desde una primavera hacia un invierno, aunque de modo siempre insuficiente, pues el estudio de cada cuento requiere un esfuerzo hermenéutico de reconstrucción de un contexto histórico en lo político y en lo cotidiano que arroja muchos puntos de interés

ambiguos, que acaso fueran así planificados por el propio genio del autor nicaragüense. Quedan, por ejemplo, pendiente la profundización del uso del detalle en aquellos textos que Darío no publicó por su propia cuenta, puesto que es necesario también establecer una distinción entre los cuentos que Darío publicó voluntariamente en libros y aquellos que no pasaron de ser una publicación aislada en periódicos locales. No es en desmedro de las obras, pero hay que evidenciar que ellos son bien diferentes en cuanto al uso del detalle y no todos parecen responder a los mismos valores éticos, quizás, porque esa tentación modernista amor/odio al mercantilismo hacía que Darío transara en su proyecto artístico para, de algún modo, lucrar del sistema de consumo, básicamente, porque quizás él mismo sea el *flâneur* pobre.

En ese sentido, hay cuentos en los que instala su proyecto artístico pionero en cuanto a los detalles, sin embargo, hay otros textos que tienen un carácter completamente opuesto. Quizás a esta problemática apuntaba Borges cuando señalaba que Darío: “Fabricó sin esfuerzo composiciones que él mismo sabía efímeras: *A Roosevelt, Salutación del optimista, el Canto a la Argentina, Oda a Mitre* y tantas otras” (Borges, 1968, p. 13).

Todas estas disyuntivas se revelan al lector preferentemente a través del examen de los detalles y justifican varios de los aspectos conflictivos en la estética de Darío, pues solo en función de una poética del detalle subversiva pueden leerse textos que varios de los críticos califican como prosas poéticas, crónicas, cuadros, etc., como parte de la misma propuesta escritural. Además, los detalles permiten dar cuenta de los cambios estéticos en la trayectoria narrativa de Darío.

La presente tesis se propuso, ante todo, como una investigación exhaustiva, pero no definitiva, queda abierta, también, la problemática del funcionamiento del detalle en los textos de Darío que no fueron antologados en los *Cuentos Completos* de Darío editados por

Mejía Sánchez, por ejemplo, “Historia del mar”, que publica el mismo Mejía Sánchez (1975) veinticinco años después en *Texto crítico*; o “Huitzilopxli” y “D.Q.” los que selecciona Oscar Hahn en *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Ahora bien, es una premisa que resulta intrínseco al ejercicio investigativo el dilucidar problemas solamente para encontrarse con otros.

Se ha dilucidado, sin embargo, que los cambios retóricos en los cuentos de Darío pueden documentarse de modo bastante sencillo y son claros, por ejemplo, en el caso de los personajes femeninos, en que figura de la ninfa puede explicarse la transición en la poética de Rubén Darío en función de los dos tipos de ninfa que explica Roberto Calasso. Primero, la ninfa ideal de la posesión feliz, cuya locura está relacionada al placer sexual y a goce estético; pero la época “otoño” de Rubén Darío se aprecia esa ninfa “cazadora de cabezas” que resulta una *femme fatale*, un ser asociado al mal.

En el caso de los personajes masculinos, también se ha dilucidado un desplazamiento que va desde el *flâneur* y/o el artista pobre poseedor de un talento incomprendido, hasta el enfermo mental.

A través del análisis de los espacios narrativos puede apreciarse también diferencia entre los ambientes de los cuentos de los periodos “primavera” y “otoño” del poeta en función de la profundización de la crítica al positivismo y a la lógica científica como modos totalizantes de adquisición de conocimiento, al fin y al cabo, la literatura de Darío resulta antidogmática en cualquier sentido. Con todo, queda claro que la diferencia radica en los detalles, que su estudio exhaustivo en la retórica dariana conduce de suyo al deslinde de la poética dariana.

En síntesis, la hipótesis planteada resulta ser efectiva, toda vez que se constató que los detalles, como procedimiento retórico, instalan la diferencia de la poética dariana tanto

respecto de la producción circundante (la realista, por ejemplo) como de la propia producción narrativa a través de la trayectoria de la misma. Los detalles deslindan y configuran la poética dariana en sus cuentos: las ninfas buenas y malas, el *flâneur* pobre, la moda, la erotización del espacio narrativo e incluso las diferencias en la forma de abordar el fenómeno social, son todos aspectos determinantes de esa poética se dilucidan a través de la noción del detalle. Resultan así exitosos los objetivos de la presente investigación.

Obviamente, se abren nuevas interrogantes y temas de investigación, queda por dilucidar el modo en que el detalle se plantea en los cuentos que hemos denominado “las últimas hojas que caen del árbol” (ver Apéndice 1) y que son cuentos en los que Darío parece suscribir a un sistema normativo y disciplinador, por ejemplo la religión, de modo más tradicionalista, pero en los que las descripciones de los espacios guarda relación con colores y formas oscuras, que sugieren una profanización de lo sagrado. También resta aplicar el análisis de los detalles a otros autores modernistas, para ver si esta poética fue distintiva del movimiento o adoptada por otros autores a partir de Darío.

Rubén Darío destaca en su narrativa por aspectos distintos que en su poesía, en ese sentido su sello diferenciador se centra en la forma de plantear sus valores estéticos, políticos y cosmogónicos a través de estos procedimientos sutiles que parecen apuntar a aspectos superfluos y hasta pueriles, pero que resisten de modo potente e innovador, en el caso de muchos de los cuentos, son estas las primeras líneas que se dedican a la lectura acuciosa de sus formas de resistencia. Es decir, en el caso de Rubén Darío, la diferencia radica en los detalles.

Apéndice 1: Las últimas hojas que caen del árbol: sobre palimpsestos, ensayos, leyendas cristianas y otros recuerdos

El máximo esplendor del periodo denominado “primavera” en la obra de Darío, en otras palabras, el periodo final de esta, se gesta a través de una evolución en las imágenes y recursos tan propios del modernismo. A grandes rasgos, los cuentos de Darío siempre tratan temas de profunda implicancia intelectual, la retórica del cuento de hadas, la del mito y la del cuento infantil le sirven a Darío para disfrazar ideas subversivas y contrarias al positivismo (y por ello, al naturalismo) de la época; conforme al paso del tiempo, Darío usó otros discursos de referencia, obviamente, este cambio no ocurrió de un una publicación a otra, sino que fue gestándose a través de los años. Por ejemplo, desde “A las orillas del Rhin” hasta los cuentos de la primera y de la segunda versión de *Azul...* se aprecia una cierta uniformidad en cuanto la retórica ya anunciada, sin duda, “El fardo” constituye una excepción; en general todos los cuentos que escribió en Chile tienen los mismos matices, pero es innegable que luego de su regreso a Nicaragua sus cuentos empiezan a incluir más temáticas sociales. Entre 1890 y 1891 Rubén Darío comienza el proyecto de los “cuentos nuevos” con los que quiere distanciarse de lo que hizo en *Azul...*; y es que, en rigor, las temáticas de *Azul...* están más asociadas a temas artísticos, de cómo el artista asume su rol en la sociedad y de cómo esta lo incluye o rechaza. Empero, no se trata de una modificación estética, pues los cuentos continúan siendo subversivos y, en lo retórico, se mueve desde la desaprobación por lo realista-naturalista hacia la desaprobación generalizada por todo positivismo, tal como se ha comprobado hasta ahora. El periodo centroamericano de Rubén Darío (entre 1889-1893) estuvo marcado por este cambio en sus

temáticas y el lector podrá encontrar textos tan disímiles como “Las razones de Ashavero” (un texto detractor tanto de las formas gubernamentales como de la masa acrítica, que enfatiza la biopolítica del detalle) y “Respecto de Horacio” (una especie de cuento negro situado en la Roma Imperial, que narra un intento fallido de asesinato).

“Las razones de Ashavero”, un cuento con forma de relato utópico (al final resulta ser distópico), altamente crítico de la política y toda forma de gobierno, en el que un pueblo le pide a un poeta “mas poeta que el rey Salomón” (Darío, p. 214) que sea su gobernante y elija la forma de gobierno más adecuada. La analogía es bastante directa, porque en ocasiones utiliza los emblemas de los países involucrados o bien los menciona en el discurso de los animales que los representan: EEUU=cuervo, Vaticano=paloma, Inglaterra=abeja, gorrión=Francia, imperios históricos (César, Napoléon, Rusia, Alemania), etc. Así también ocurre con las plantas. El poeta se encuentra con Ashavero, la figura mitológica de la diáspora judía, quien sostiene un discurso acerca de las formas de gobierno, en él reafirma la biopolítica del detalle a través de la moda: “El pueblo tiene mucho de niño y de mujer. Un día amaré la monarquía por la corona de oro; otro día adorará la república por el gorro colorado” (p. 217). La sentencia de Ashavero reafirma la constante de la política latinoamericana y el detalle de la que se hablaba hace unas páginas, toda vez que recuerda también aquella frase del Facundo en la que se alude a lo mismo respecto de las masas: “Si Lavalle hubiera hecho la campaña de 1840 en silla inglesa y con el paletó francés, hoy estaríamos a orillas del Plata” (Sarmiento, 1986, p. 158), la misma que parodiara Echeverría en “El Matadero”⁶⁸. El “pueblo” para Darío adquiere

⁶⁸ En “El Matadero” de Esteban Echeverría (1879) la descripción que se hace del joven unitario se menciona que al aproximarse al matadero, el joven intuye que la masa de personas son federales y, por lo tanto “echa maquinalmente la diestra sobre las pistoleras de su *silla inglesa*” (Echeverría, 1999, p. 15). En principio, se reconoce que el cuento está sobre hecho sobre la base de federales y

connotaciones políticas de la masa, hay que recordar que Darío ve al poeta como un elegido, en otra categoría que los simples mortales, otra clase, si se quiere. La moda es, en las palabras de Ashavero, un elemento central en la política.

El “gorro colorado” al que alude Ashavero corresponde tradicional gorro frigio de la Revolución Francesa (ver Apéndice de Imágenes, fig. 11) y no es menor que Darío lo mencione en un cuento escrito en su periodo en Argentina, pues, el color rojo tenía en ese país una historia particular desde principios de siglo XIX, con la divisa punzó de Rosas.

Por su parte, en “Respecto de Horacio” se ven pasajes isotópicos con “La ninfa” que hacen recordar a los cuentos de *Azul...*: “un carcajada de cristal se escucha, y es Lidia que agita con la diestra un ramo de rosa y muestra entre el rojo cerco de su risa, la pícara blancura de su dientes” (Darío, 1950, p. 220). Las diferencias entre ambos cuentos sirven para ejemplificar los caminos que desarrolló la cuentística de Rubén Darío después de *Azul...* Si bien, el tema del artista reaparece y las figuras son similares a las de sus relatos, se aleja bastante de sus formas puesto que es una historia en primera persona de un cuasi homicidio, es decir, conforme avanza el tiempo los cuentos de Darío van adquiriendo un carácter más oscuro sus temáticas abandonan se tornan más sociales, por mucho que el fin de este cuento sea metaliterario.

“Respecto de Horacio” es parte de una serie de palimpsestos que Rubén Darío escribió y que, en general, el modernismo utilizó como estrategia de apropiación y, a la vez, traición de la cultura occidental, y que dan cuenta del influjo simbolismo francés de este

unitarios, Echeverría fue siempre un caro defensor del unitarismo y se oponía a toda la barbarie de un modo que, como en este cuento, linda con el clasismo. El detalle de la silla inglesa que menciona está puesta en función de otro texto fundamental de la tradición argentina *Facundo :civilización y barbarie*, de Sarmiento. En el fondo, la ironía subrepticia a este detalle trata de exponer la postura de Echeverría acerca de la masa bruta, es decir, ni siquiera con la silla inglesa la masa va a civilizarse.

movimiento. En el caso de Rubén Darío, los palimpsestos comenzaron desde su viaje a Chile y tenían el propósito de situarse ante una realidad como la nicaragüense, completamente alejada de la cultura cosmopolita europea:

Darío utiliza el palimpsesto en función de su ubicación como intelectual frente a un público alejado del provincianismo nicaragüense. Si la experiencia parisina *real* aún está lejana tanto en Nicaragua como en Chile—experiencia que complejizará la poética dariana toda vez que visite Francia (1893)—, el acceso a materiales, cenáculos y profesiones ligadas a la literatura proporcionará al poeta en su estancia chilena de un contexto que poco tiene que ver con los límites de su patria. (Martínez Diente, 2012, p. 128)

El procedimiento del palimpsesto comenzó sobre todo con poesía, solo a partir del periodo centroamericano Rubén Darío lo aplicó a sus cuentos. Han sido poco identificados por la crítica, solo Mejía Sánchez anota brevemente en su edición de los cuentos completos:

Parece que Darío tuvo la idea de formar un libro o una sección con sus Palimpsestos, muy de acuerdo con actitud erudita y evocadora de antigüedades que el poeta adopta por estos años [1891] y que culmina con *Prosas profanas*, Títulos como *Papiro* y *Palimpsestos*, que aplica Darío tanto a sus versos como a sus cuentos atestiguan su gusto por las “recreaciones arqueológicas”, como llamará él mismo a dos de sus *Prosas profanas*. (p. 155)

En lo concreto, los cuentos con estas características pueden documentarse desde el segundo cuento publicado por Darío “Las albóndigas del Coronel” (1885) que reescribe el origen de una expresión lingüística de uso coloquial en Nicaragua “las albóndigas del

Coronel” y que aluden a un personaje muy presente en leyendas urbanas, el coronel Joaquín Arrechavala, quien fuera gobernador de la Provincia de Nicaragua a principios de siglo XIX, después de su muerte se convirtió en protagonista de varias historias de apariciones en las que es visto solamente por mujeres. Como se ve, se trata de una tradición local, que Darío intenta dilucidar, pero de la que Darío no tuvo conocimiento desde la oralidad sino desde la escritura, es decir, desde el comienzo, estas reescrituras representan una actitud libresca en la escritura de Darío, como sucede también con “Hebraico” (1888) que explica por qué la liebre no quedó entre los animales impuros para el pueblo hebreo; la razón que desprende Darío es que tanto Moisés como Aarón probaron una sopa hecha de este animal y modificaron el mandamiento de Dios porque les gustó el guiso. En este relato Darío comienza a perfeccionar el palimpsesto dialogando con los textos bíblicos en los “detalles” de estilo y se apega a la grafía de los nombres de las traducciones más antiguas en español. Pero, sin duda, el periodo en que más prolífica fue la producción de estos relatos fue después de su llegada a Buenos Aires⁶⁹. Textos como: “La muerte de Salomé” (1890), “Febea” (1891), “El árbol del rey David” (1891), “Las pérdidas de Juan Bueno” (1892), “El linchamiento de Puck” (1893), “Palimpsesto I” (1893), “Respecto de Horacio” (1893), “Sor Filomela” (1894), La leyenda de San Martín, patrono de Buenos Aires (1897), “Las siete bastardas de Apolo” (1903), “Historia prodigiosa de la princesa Psiquia, según se halla escrita por Liborio, monje, en un códice de la abadía de San Hermacio, en Iliria” (1906),

⁶⁹ Varios de estos relatos Gabriela Mora (1996) los clasifica como leyendas cristianas, leyendas humorísticas o como crónicas, o como cuentos incompletos que solo tienen un germen de historia; ahora bien, en el caso de estos últimos, la escasez del desarrollo completo de una acción responde a la idea de que se trata de hipertextos, que se completan con otra historia.

Palimpsesto II (1908) y todos sus textos después de 1910, a excepción de “Mi tía Rosa”, su último cuento⁷⁰.

Si bien, “Respecto de Horacio” recoge el tema del artista, no aborda la problemática del desarrollo de este frente a una sociedad que les contraria; el relato propone la ficción de que los versos *Ille et nefasto te porsuit die...* fueron escritos por causa de que al autor latino le cayó un árbol encima, sin embargo, esto habría forma parte de una conspiración de Lucio Galo (fundador de la primera escuela retórica romana y no griega). Con todo, en el relato se sospechan las lecturas de Poe, pero sugiere además la noción de destino y el laberinto que luego desarrollará Borges. Sin duda es menos metaliterario, pero más profundo y existencial, un tono que irá tomará cierta vehemencia en los “cuentos oscuros” (como se ha preferido llamarles) de la primavera de Rubén Darío.



⁷⁰ Esto en cuanto a su narrativa, un buen ejemplo de palimpsesto en su poesía es “Recreaciones arqueológicas”, publicado en *Prosas profanas*.

Apéndice 2: Apéndice de imágenes



Figura 3: Manguito

Jeanette Jerome (madre de Winston Churchill) usando un manguito.

Fuente: Wikipedia Commons.



Figura 4: Sombrero de pájaros

La actriz Christie McDonald's usando un sombrero con pájaros disecados.

Fuente: Pjamasurf.



Figura 3: Boulevard

París en el boulevard, Jean Beraud.

Fuente: Wikipedia Commons.



Figura 4: Absentia

El bebedor de absenta, de Viktor Oliva, en que se muestra la alucinación característica del hada verde al emborracharse con este licor.

Fuente: Wikipedia Commons.



Figura 5: Levitón

Médicos de fines de siglo XIX usando levitones cruzados. En la actualidad este tipo de delantales se usa para todo evento en sala de pabellón.

Fuente: Terra.com



Figura 6: Finley

El médico cubano Juan Carlos Finley quién descubrió la causa de la fiebre amarilla.

Fuente: Wikipedia Commons.



Figura 7: Ehrlich

Paul Ehrlich, propulsor de la quimioterapia.

Fuente: Wikipedia Commons.





Figura 8: Echeverría

Retrato de Esteban Echeverría, prominente intelectual unitario.

Fuente: Wikipedia Commons.



Figura 9: Darío

Fotografía de Rubén Darío a los 31 años.

Fuente: Epdlp.com



Figura 10: Duelo

Retrato de una viuda española del siglo XV, dibujada por Christoph Weiditz en el *Die Trachtenbuch* (1540), puede notarse que el manto negro extenso cubre también la cara, el epigrama que acompaña la ilustración dice: “Así se lamentan las mujeres de Castilla y gritan reprensiblemente porque ha muerto, así pues era hermosa y graciosa, rica y piadosa” (Fernández Merino, 2012, p. 193).

Fuente: Fernández Merino, 2012.





Figura 11: Libertad

Detalle de La libertad guiando al pueblo de Delacroix, en el que se ve al personaje principal del cuadro llevando un gorro colorado.

Fuente: Wikipedia Commons.



Figura 12: Meyer

Aunque es unas décadas posterior, esta publicación del Alimento Meyer es ejemplar respecto del problema de la desnutrición infantil y de la relación entre los niños con sobrepeso y la idea de salud y aristocracia que por esos años había. Estas fotos en particular son una muestra de los muchos anuncios de este tipo que aparecían en la revista Zig-Zag, en 1915.

Fuente: Revista Zig-Zag.

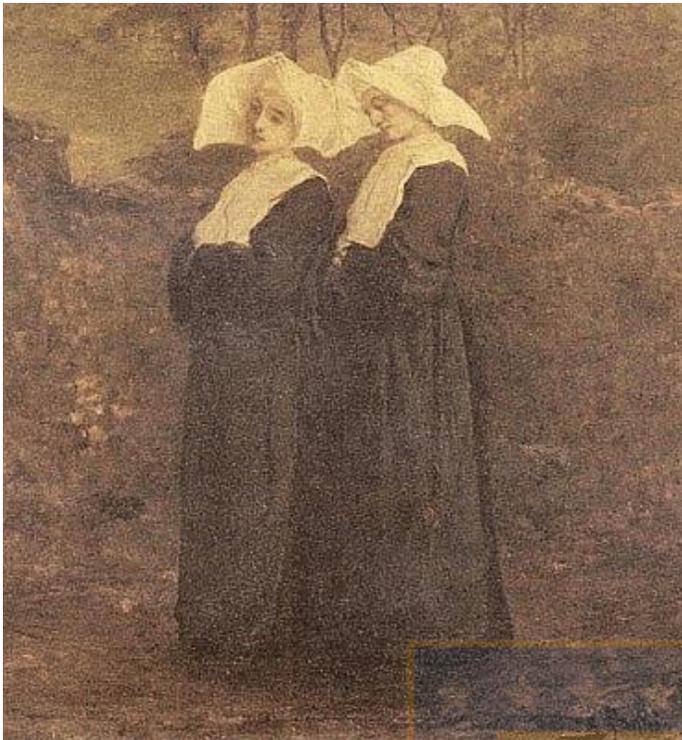


Figura 13: Hijas de la Caridad

Detalle del cuadro Hijas de la Caridad, de Armand Gautier.

Fuente: Wikipedia Commons.



Figura 14: Virgen de Guadalupe

Imagen tradicional de la Virgen de Guadalupe, en el manto azul pueden notarse las estrellas dibujadas.

Fuente: Wikipedia Commons.



Figura 15: Hospicio

Fachada del Hospicio Nacional a finales del siglo XIX.

Fuente: Guatemaladeayer (blog).



Figura 16: Hotel Unión

Hotel Unión, imagen de finales del siglo XIX.

Fuente: Guatemaladeayer (blog).

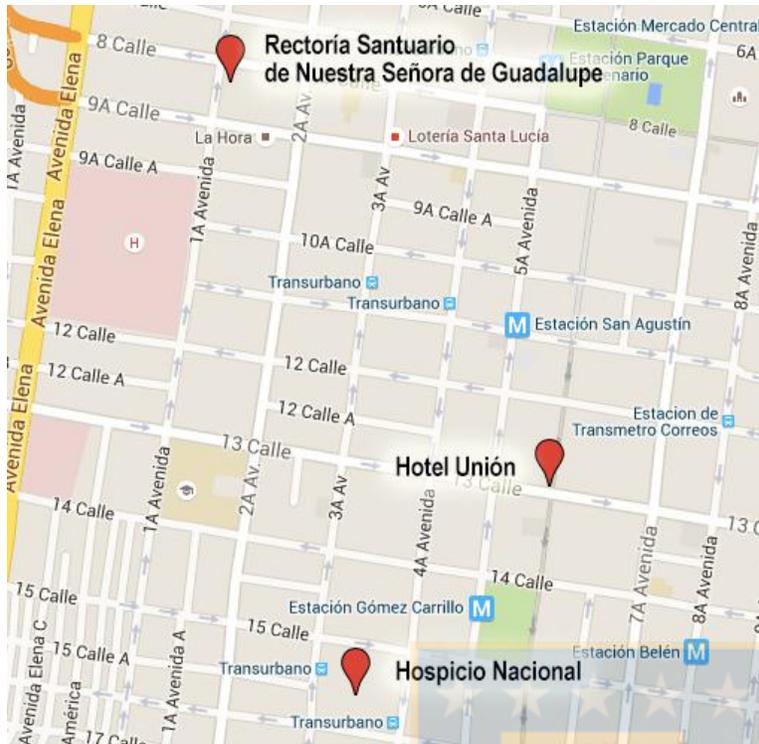


Figura 17: Mapa

Ubicación de los tres lugares mencionados en el mapa de la Antigua Ciudad de Guatemala. Recreación basada en fuentes de la época.

Fuente: Elaboración propia.



Figura 18: Murillo

Concepción de los Venerables, de Murillo. A pesar de que Murillo hizo unas veinte versiones de esta pintura, la que coincide con la descripción es justamente la más famosa. Por los años en que Darío escribió el cuento estaba expuesta en el museo de Louvre (desde 1865) por lo que el conocimiento de tal obra por Darío era libresco.

Fuente: Wikipedia Commons.

Apéndice 3: Delimitación del *corpus*

Los análisis de los textos se abocarán hacia aquellos relatos considerados de mejor manera bajo las características del cuento. No es sólo un juicio de valor, sino que enuncio con esto la entrada a un problema, puesto que las diversas antologías de los cuentos de Rubén Darío reúnen a veces ciertos textos que tienen más de prosa poética, de leyendas o de comentarios críticos. A través de toda la reflexión crítica en torno a la obra de Darío no se ha llegado a acuerdo para delimitar cuáles creaciones son, efectivamente, cuentos –en parte, por la complejidad de definir este género– e, incluso, dentro de esta problemática, queda por resolver cuáles de ellos son modernistas. Incluso, es necesario cotejar las visiones críticas de los cuentos darianos con lo que él mismo propone acerca de la estructura del cuento. En este capítulo, se intentará abordar de este problema, toda vez que resolverlos, al menos, parcialmente, para ocuparlos como criterios de nuestro análisis, aunque, en ningún caso totalizantes.

En el estudio preliminar del volumen de *Cuentos Completos* editado por el Fondo de Cultura Económica (FCE), Raimundo Lida revisa “Los cuentos de Rubén Darío”⁷¹. En su exhaustividad para examinar cada uno de los relatos, Lida analiza los recursos escriturales de Darío y la frecuencia con que estos son utilizados por el autor. Aunque reconoce que la empresa de distinguir los cuentos es difícil, al parecer, no le preocupa demasiado mayor rigor técnico al respecto:

La actividad de Darío narrador se extiende, pues, desde antes de su primer libro de versos hasta después del último, y nace y crece tan unida a la obra del poeta como a la del periodista. Es natural que a menudo lleguen a

⁷¹ El ensayo de Lida es también incluido en el libro *Diez estudios sobre Rubén Darío*, editado por Juan Loveluck.

borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo. Sólo la presencia de cierto mínimo de acción es lo que puede movernos a incluir, entre sus cuentos, páginas como *Esta era una reina...* o *¡A poblá!...*, y a desechar tantas otras que no se distinguen de ellas sino por la falta de ese resorte dinámico (la distinción no puede ser exacta y terminante, y Enrique Anderson Imbert me sugiere que acaso quepa también en esta familia de relatos la página de *Todo al vuelo* titulada *El faunida* [...]). (Lida, 1950, p. VIII)

Lo que, para Lida, constituye el cuento son las acciones, que otorgan cierto dinamismo con acontecimientos que mueven lo descrito, pero, claramente, para él no debe hacerse una taxonomía demasiado exigente y, es por eso, que no se decide si mencionar otros textos que pudieran agregársele a los compilados en la colección de los *Cuentos Completos*. Tiene razón en que resulta un proyecto complejo clasificar los textos de Darío bajo las nociones narratológicas tradicionales, sobre todo, porque el aporte más evidente (pero no el único, ni el más profundo) de Darío a la literatura reside en la superación de las formas, aunque, como se ve más adelante, esas formas responden a un fondo. En lo sucesivo de su análisis, Lida preferirá denominar estos textos como “relatos en prosa” (p. 162), nombre mucho menos específico que el de cuento. La edición del FCE a cargo de Ernesto Mejía Sánchez estuvo en todo momento dirigida por Lida, como reconoce el compilador (véase Mejía Sánchez, 1975) y, por lo tanto, es bien probable hallar en ella esta amplitud conceptual en torno al cuento. Tal vez, en términos estéticos, ni siquiera sea necesario hacer tal distinción, pero es conveniente para nuestro análisis establecerla porque ayudará a acotar un *corpus* con el cual trabajar. Además, resulta fundamental recoger los aportes de la crítica al respecto. El propio Lida, a pesar de no decirlo explícitamente, reconoce que en la obra de Darío hay una clasificación y resulta curioso que el criterio para

denominar textos “que no pasarían de ser una periodística crónica de viaje” (1950, p. IX) sea que la narración es analógica de la realidad, es decir, que está dotada de ese lirismo que, según él, caracterizan sus cuentos; reconoce, también, lo que denomina “prosa no narrativa” (p. XIII) aunque con ello designa textos que son igual de líricos que los que nombra antes. Mejía Sánchez también deja entrever una cierta clasificación no directa, al mencionar que su edición incluye “los ‘Primeros cuentos’ y los ‘Cuentos y crónicas’ de las incompletísimas *Obras* impresas en Madrid” (Mejía Sánchez, 1950, p. LXVIII). Lo definitivo es que ambos no trabajan en la compilación de los *Cuentos Completos* con un criterio acotado del cuento, acaso sea porque se lo propusieron así, al menos eso podría desprenderse de momento que Lida reconoce que en la actividad prosística de Darío “es natural que a menudo lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo” (Lida, 1950, p. VIII).

Es necesario señalar que la especificidad en torno al tema fue notada por los críticos desde el principio de las publicaciones de Darío. A este respecto, quizás uno de los primeros en criticar la definición de cuento en su narrativa haya sido Juan Valera, el que, en correspondencia con el nicaragüense, le reprocha que en *Azul*: “ ‘La canción del oro’ sería el mejor de los cuentos de usted si fuera cuento, y sería el más elocuente de todos si no se emplease en él demasiado una *ficelle*, de que se usa y de que se abusa muchísimo en el día” (Valera, 1889, p. 232). A nuestro juicio, en el texto en cuestión todos los elementos se agrupan en torno a una línea de acción, por lo que, se puede afirmar con propiedad que es un cuento a pesar del experimento de Darío en el género, quien a través de la *ficelle* que acusa Valera, le otorga al cuento ritmos que son más propios de la poesía. Lamentablemente, el escritor español no ahonda en los aspectos que enuncia, pero tampoco podría pensarse que su objeción está determinada por una concepción muy arraigada del

cuento, puesto que en otros momentos de sus epístolas (pp. 219, 229) asume que el resto de los textos de Darío son cuentos en prosa, siguiendo así, sin objeciones, la misma denominación que les entrega Darío en *Azul*.

A primera vista, no existe algún ensayo, entrevista, nota o algún otro documento en el que Rubén Darío señale su opinión al respecto del género cuento, aunque, en “Historia de mis libros” expresa referencialmente las innovaciones a las estructuras convencionales en su escritura de *Azul...*: “Cuando publiqué los primeros cuentos y poesías que salían de los cánones usuales, si obtuve el asombro y la censura de los profesores, logré en cambio el cordial aplauso de mis compañeros” (Darío, 1919, p. 170). Ahora bien, hay que considerar que la teoría literaria del cuento se fortalece, con toda propiedad, en la segunda mitad del siglo XX. Con todo, a través de la propia escritura de sus textos se puede entender el criterio del autor: por ejemplo, los textos que aparecen en *Azul* están bajo el título “Cuentos en prosa”, y, con ello, se comprende que el nicaragüense los propone como tales. De estos, sin embargo, hay varios en los que no existe acción narrativa, entre otros, el texto “Bouquet”, que consiste en una larga divagación sobre las flores con la que el poeta, personaje principal, encanta a Stela, su quinceañera amiga; lo mismo sucede con el apartado ‘En Chile’ que son fragmentos descriptivos de ciertas zonas geográficas chilenas. Aparte de *Azul...* se ve que Darío, a lo largo de su carrera, denomina también cuentos, en sus títulos, a los relatos: “Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina”, “Cuento de noche buena”, “Un cuento para Jeannette” y “Cuento de Pascuas”, todos ellos comparten la característica de estar narrados a una audiencia ficticia y muestran ciertos rasgos orales. Es posible conjeturar que, entonces, Darío piensa en el cuento bajo su expresión primigenia, es decir, la de contar, según Enrique Anderson Imbert:

Etimológicamente, *cuento* deriva de *contar*, forma ésta de *computare* (contar en sentido numérico). La palabra «contar» en la acepción de calcular no parece ser más vieja que la de contar en la acepción de narrar. Es posible que del enumerar objetos se pasara al relato de sucesos reales o fingidos: el cómputo se hizo cuento. (2007, p. 16)

Se entiende de esto que las nociones conceptuales respecto de la literatura están siempre en constante cambio, pero tampoco es objetivo de esta investigación agotar el concepto, por ello se tomará la visión tradicional, es decir, hay que admitir en que un cuento es un relato de “intriga poco elaborada, pocos personajes cuyo carácter se revela esquemáticamente, unidad en torno a un tema, estructura episódica, un solo efecto global de sentido” (Beristáin, 1995, p. 129). El efecto global de sentido, entendido como una línea central de acción, dejará fuera de nuestro *corpus* aquellos textos que no tienen una acción principal o que son meramente descriptivos, puesto que, como se ve, la función del detalle en los relatos modernistas está siempre supeditada a una narración, dentro de la que toma sentido y se interpreta. De todos modos, cabe señalar que el intento por experimentar con los límites de los géneros es en lo que Darío se transformó en precursor mucho antes que esta idea fuera popularizada por las vanguardias e, incluso, es posible interpretar la acumulación de descripciones en ciertos textos de *Azul...* como osadas propuestas en las que colapsa el relato con detalles, sobre todo en aquellos textos que tienen una línea central de acción.

Debido a la extensión de la prolija obra narrativa de Rubén Darío es que resulta mejor referirse a aquellos textos que no son cuentos. Si bien, es manifiesto nuestros desacuerdos en ciertos casos, generalmente, se prefiere el criterio de Gabriela Mora (1996),

quien clasifica fuera del cuento mismo –de la edición de los *Cuentos Completos* editada Mejía Sánchez– algunos textos que tienen características de:

- Cuadros o apuntes de viajes: la sección “En Chile” (integrada por “En busca de cuadros”, “Acuarela”, “Paisaje”, “Aguafuerte”, “La virgen de la paloma”, “La cabeza”, “Acuarela”, “Un retrato de Watteau”, “Naturaleza muerta”, “Al carbón”, “Paisaje”, “El ideal”) y, de cierta manera, también “La miss”.
- Divagaciones poéticas en prosa: “Bouquet”, “Carta al país azul”, “El humo de la pipa”, “Por el Rhin”.
- Descripciones que contienen un germen de historia: “La muerte de Salomé”, “Febea”, “Palimpsesto I”, “Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina”, “La fiesta de Roma”.
- Ensayos: “¿Por qué?”, “Cátedra y Tribuna”, “Las razones de Ashavero”, “A poblá” y, de algún modo, también “Primavera apolínea” y “El último prólogo”, estos últimos, en realidad, sí contienen acción narrativa, sin embargo, lo que configura el relato es exclusivamente el discurso de uno de sus personajes, por lo que Mora los considera también monólogos.
- Crónicas y textos que narran sucesos reales, sin una acción principal: “Un sermón”, “Esta era una reina”, “La miss”, “Historia de un 25 de mayo”, “La admirable ocurrencia de Farrals” y “Gerifaltes de Israel”. Dentro de esta categoría, Mora distingue, además, ciertas crónicas más poetizadas: “El año que viene siempre es azul”, “Fugitiva”, “La batalla de las flores” y “Sor Filomena”.

Mora clasifica en virtud de la estructura interna y/o aspectos de técnicas literarias propiamente. Aunque, también añade la categoría de leyenda (en rigor, un relato oral) para los siguientes textos: “Las pérdidas de Juan Bueno” y “El linchamiento de Puck” como leyendas humorísticas y, como leyendas cristianas, “Palimpsesto I”, “Respecto de Horacio”, “La leyenda de San Martín, patrono de Buenos Aires”, “Las siete bastardas de Apolo”, “Palimpsesto II”.

Si bien, se hace una breve mención de algunos de los recursos utilizados en estos textos, esta investigación no se aboca a percibir la función del detalle en ellos. Cabe agregar que en la edición de Mejía Sánchez faltan los textos “D.Q” y “Huitzilopochtli” e “Historia de mar” que se consideran también cuentos, aunque, por no estar en la edición, los dejamos fuera del análisis.



Referencias bibliográficas

Abate, S. (1996). Elementos hagiográficos en la obra de Rubén Darío: poesía y cuento, *Hispania*, 79 (3), 411-418.

Acereda, A. (2001). Modernismo y modernidad: deslindes de una poética dariana, *Chasqui* (30), 2, 20-34.

Alonso, María Nieves. (1988). Rubén Darío o el lenguaje de las rosas, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 17, 231-248.

Andral, G, Bégin, Blandin, Bouilland, et al. (1840). *Diccionario de medicina y cirugía prácticas*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-mudos.

Ávila, Mary. (1959). Principios cristianos en los cuentos de Rubén Darío, *Revista Iberoamericana*. XXIV(47). 29-39.

Bachelard, Gastón. (2000). *La poética del espacio*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.

Baqueiro Foster, G. (1956). Todo se acaba, en *Revista Bellas Artes* (3), p. 39.

Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de un tipología de la literatura fantástica, *Revista Iberoamericana* (80), vol. XXXVIII, pp. 391-403.

Barría, J. N. (1996). Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío (Una revisión de sus influencias), *Anales de Literatura Hispanoamericana* (25),125-141.

Barthes, R. (1987a). El efecto de realidad, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Madrid: Paidós, 179-187.

(1987b). *De la ciencia a la literatura*. Barcelona: Paidós.

(2003). *El sistema de la moda y otros ensayos*. Buenos Aires: Paidós.

Bates, C. A. (1898). *The Clothing Book*. New York: The Charles Austin Bates Syndicate.

Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Bessière, Irene. (1974). El relato fantástico: forma mixta del caso y de la adivinanza, *El relato fantástico: la poética de lo incierto* (Trad. Beatriz Sarlo). Recuperado de <https://es.scribd.com/document/97426427/Bessiere-Irene-El-Relato-Fantastico-La-Poetica-de-Lo-Incierto> (Original en francés).

Blest-Gana, A. (2013). *Martín Rivas*. Santiago: Origo.

Borges, J.L. (2012). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Sudamericana.

(2008). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.

(1968). Mensaje en honor de Rubén Darío, en Mejía Sánchez, E. *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica.

Botting, F. (2005). *Gothic*. Londres: Routledge.

Bravo Rozas, C. (2002). Los juegos terroríficos de Rubén Darío, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, 171-192.

Brownlow, J. (1989). La ironía estética de Darío: humor y discrepancia en los cuentos de *Azul...*, *Revista Iberoamericana*, LV (146-147), 377-393.

Calasso, R. (2008). *La locura que viene de las ninfas*. Madrid: Sexto Piso.

Chevalier, J. (1985). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Ceserani, R. (2000). *Lo fantástico*. Madrid: Antonio Machado.

Céspedes, D. (1983). Situación de Rubén Darío ante el lenguaje y la poesía, *Seis estudios sobre poética latinoamericana* (13-37). Santo Domingo: Taller.

Comfort, K. (2009). Masculinidad rechazada: el artista recluso y no productivo en Rubén Darío y José Asunción Silva, en *Latin American Literary Review* (37), 73, 26-46.

Cuvardic G., D. (2012a). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibook.

(2012b). El flâneur y la flaneuse en la historia de la pintura, el cine, la fotografía y la ilustración, en *Filología y lingüística* (I), 38, 9-34.

Darío, R. (1950). *Cuentos completos de Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica.

(1959). *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.

De Hipona, Agustín. (1979). *Obras de San Agustín (tomo II)*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

De León, F. L. (1999). *El Cantar de los Cantares*. Madrid: Gráfica Internacional.

(1855). Respuesta que desde su prisión da a sus émulos el maestro Fray Luis de León, año de 1573, en *Escritores del Siglo XVI. Tomo segundo. Obras del maestro Fray Luis de León*. Madrid: M. Rivadeneyra, pp. 285-287. Recuperada desde <http://www.cervantesvirtual.com/obra/respuesta-que-desde-su-prision-da-a-sus-emos-el-maestro-fray-luis-de-leon-ano-de-1573--0/> (7 de may. de 2017).

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

- Desbarrolles, J.H. (1884). *Les mystères de l'écriture: art de juger les hommes sur leurs autographes*. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77093x.r=desbarrolles.langES> (9-5-2017)
- Fernández Merino, E. (2012). *La virgen de luto*. Madrid: Visión Libros.
- Flamenco, J. (1915). *La beneficencia en Guatemala*. Guatemala C.F: Tipografía Nacional.
- Fogg, M. (2014). *Moda, toda la historia*. China: Contrapunto.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, S. (1992). *Obras completas. Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrurto.
- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1972). *La escritura liberadora: lo verosímil en Jerusalén Liberada del Tasso, Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y literarios*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Hahn, O. (1998). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Santiago: Andrés Bello.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Helguero, L. (2009). *Tansgresión y modernidad: la prosa de Rubén Darío (tesis doctoral)*.

Jensen, Th. (1992). El jardín encantado y las vislumbres del oro: La disimulada fantasía apolínea en los primeros cuentos de Darío, *Anales de literatura hispanoamericana*, 21, 507-522.

Kant, I. (2015). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Unigraf.

Lacotte, Daniel. (2010). *El porqué de las cosas*. Barcelona: La Vanguardia Ediciones.

Le Bigot, C. (1995). Sobre un género modernista: los cuentos poéticos de *Azul...*, *El cisne y la paloma: Once estudios sobre Rubén Darío* (Issorel, J. ed) (83-114). Perpignan: CRILAUP.

Litvak, L (ed.). (1986). *El modernismo*. Madrid: Taurus.

Loveluck, J (ed.). (1967). *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Santiago: Zig-Zag.

Luna Sellés, C. (2001). “Érase una vez...” en el modernismo hispanoamericano, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, IV, pp. 55-70.

Llarena, A. (1997). *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. EEUU: Ediciones Hispamérica.

Mancebo Perales, P. (2001). El poeta como personaje y como motivo poético en la obra de Rubén Darío, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (30), pp. 183-204.

Martínez, J. M. (2010). ¿Subversión u oxímoron? la literatura fantástica y la metafísica del objeto, *Rilce* (26.2), pp. 363-382.

Martínez Diente, P. (2012). Palimpsestos modernistas. Apropiación simbolista en Rubén Darío, T.S Elliot, Pere Gimppferrer y Luis Antonio de Villena (tesis doctoral). Vanderbilt University, Nashville (EEUU).

Mejía Sánchez, E. (1975). Otro texto desconocido de Rubén Darío, en *Texto Crítico* (1), pp. 122-130.

Molina-Sevilla, E. (2009). La veta política y social del modernismo dariano, en *Espéculo: revista de estudios literarios* (40), s/p. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/rudario.html>

Mora, G. (1996). *El cuento hispanoamericano contemporáneo*. Lima: Latinoamericana Editores.

Osandón, C. (2011). Experiencia y filosofía en Rubén Darío, *Anales de literatura chilena*, 12 (15), 29-47.

Oviedo, J. M. (1997). *Historia de la literatura latinoamericana: 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza.

Paz, O. (1994). *La llama doble: amor y erotismo*. México D.F.: Seix Barral.
(2008). *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Ediciones.

Phillips, A. (1959). Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo, *Revista Iberoamericana*, XXIV (47), 41-64.

Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción: ficciones espaciales, la representación del espacio en los textos narrativos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

(2003). Ecfrosis y lecturas iconotextuales, en *Poligrafías*, 4, 281-295.

Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

Praz, M. (2004). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Madrid: El Acantilado.

Rama, A. (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.

RAE. (1843). Diccionario de lengua castellana (9ª ed.). Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/espanol_como_lengua_extranjera/obradorvisor/diccionario-de-la-lengua-castellana--2/html/00451af8-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html

RAE y ASALE. (2017). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=disquisici%F3n

Ricoeur, P. (2007). *El mal, un desafío a la teología y a la filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.

(2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rivera, O. (1987). Función transformacional del significante en el discurso modernista, *Hispania*, 70 (2), 231-239.

Robinson, D. E. (1976). Fashions in Shaving and Trimming of the Beard: The men of the Illustrated London News, 1842-1972, en *American Journal of Sociology*. 81 (5), pp. 1133-1141.

Rodríguez, J. M. y Rodríguez, M. (2008). El delirio que viene de las ninfas en la novela latinoamericana: 'nada más que ser feliz', en *Revista Chilena de Literatura* (73). 189-215.

(2013). La eminencia del detalle “disciplinario” en Purén Indómito, Martín Rivas y El Matadero, en *Alpha* (37). 9-26.

Rodríguez, M. y Burich, Y. (2013). La anatomía del detalle en "China" de José Donoso. *Estudios filológicos*, (52), 117-127.

Rodríguez, M. y Troncoso, Ch. (2014). Y ella me miraba, me miraba como una gata...:la proposición de una estética del detalle en "la ninfa" de Rubén Darío. *Universum (Talca)*, 29(1), 153-171.

Rojas, M. y Ovaes, F. (2012). Prodigios que abruma: los cuentos de Rubén Darío, Colección Biblioteca Electrónica Universidad Nacional de Costa Rica. Extraído de <<http://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2846>> (consultado 9-5-2017).

Romolo II. (27 de octubre 1917). Guantes históricos. *Zig-Zag*. (622), pp. 65-66.

Sarmiento, D. F. (1986). *Facundo: civilización y barbarie*. Lima: Biblioteca Ayacucho.

Sánchez Rodríguez, J. (1998). Una estructura en tres cuentos de Rubén Darío, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (27), 243-257.

Schulman, I. (1960). Génesis del azul modernista, *Revista Iberoamericana*, XXV (50), 251-271.

(1966). *Génesis del modernismo*. Ciudad de México: El Colegio de México-Washington University Press.

Segall, B. (1966). The function of irony in "El rey burgués", *Hispania*, 49 (2), 223-227.

Silva Castro, Raúl. (1966). *Rubén Darío a los veinte años*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Simmel, G. (1924). "Filosofía de la moda" en *Filosofía de la coquetería y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.

Valera, J. (1889). *Cartas americanas*. Fuentes y Capdeville: Madrid.

Very, F. (1952). Rubén Darío y la Biblia, en *Revista Iberoamericana* (XVIII), 35, 141-155.

Walker, I. (1883). *Dress as it has been is, and will be*. New York: Isaac Walker 275 Fifth Avenue.

Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. México D.F: Sexto Piso.

