

Las huellas de lo fantástico en dos cuentos de Rubén Darío

Traces of fantasy in two tales by Rubén Darío

Manon Claude
Sorbonne Université
manonangie.claude@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0298-4141>



© UNAN-Managua

<https://doi.org/10.5377/rll.v9i2.16986>

RESUMEN

«La Ninfa» y «La muerte de la emperatriz de la China» forman parte de la obra maestra *Azul...* de Rubén Darío. Si los aspectos poéticos y modernistas ya han sido analizados, falta la dimensión fantástica que se inmiscuye en estos relatos. El estudio que sigue tiene el propósito de establecer un paralelo entre los dos cuentos que se construyen casi de la misma manera. Además de cuestionar la relación entre ser humano y obra de arte, las dos narraciones tienen como punto de partida un fantasma sexual.

Palabras clave: Rubén Darío, cuentos fantásticos, doble, arte.

ABSTRACT

«La Ninfa» and «La muerte de la emperatriz de la China» are part of Rubén Darío's major work *Azul...* If the poetic and modernist aspects have been already widely studied, the fantastic dimension which interferes in these tales is lacking. This study intends to establish a comparison between the two tales, the construction of which is almost the same. As it questions the relation between human being and work of art, the two narratives have sexual fantasy as a starting point.

Keywords: Rubén Darío, fantastic tales, double, art.

INTRODUCCIÓN

Pocos estudios se interesan en el aspecto fantástico de los cuentos de Rubén Darío, aunque desde el principio de su obra, e incluso en *Azul...*, se notan huellas que anuncian los cuentos de los años 1890. Si Antonio Cruz Casado matiza al insistir en

el hecho de que existe un libro con una selección de cuentos fantásticos de Rubén Darío, esta obra no incluye ningún cuento de *Azul...*:

No puede decirse que Darío sea uno de los cultivadores más olvidados de esta tendencia, puesto que contamos desde hace tiempo con una selección de sus cuentos preparada por José Olivio Jiménez y titulada *Cuentos fantásticos*, volumen que significó para buena parte del público lector hispanico el descubrimiento de una faceta casi desconocida del poeta modernista. (Cruz Casado, 2016, p. 353)

Por añadidura, la crítica reduce los cuentos considerados como fantásticos: «una antología ideal de los cuentos fantásticos de Darío contendría: “La muerte de Salomé”, “Cuento de nochebuena”, “Thanathopia”, “Verónica”, “La larva”, “El caso de la señorita Amelia”, “Un sermón”, “Cuento de Pascuas” y “Huitzilopochtli”.» (Torres 2016, p. 33) Esta es la razón por la que este trabajo propone subrayar los rasgos fantásticos que surgen ocasionalmente en otros cuentos darianos. Cabe insistir en la complejidad de la prosa del escritor nicaragüense que mezcla varios géneros literarios: cuentos de naturalezas diversas y poesía. A partir de esta consideración, se puede afirmar que un cuento de Darío no se integra en una categoría fija, pues es el resultado de una hibridación genérica. Por eso, analizar el aspecto fantástico de uno, y en este caso dos, de sus cuentos no significa negar las otras interpretaciones sino recalcar que, junto con lo intertextual, lo irónico, lo poético, lo modernista, a veces convive una dimensión fantástica. Así, este estudio propone poner de relieve un aspecto muchas veces dejado de lado por la crítica en cuanto a los cuentos de *Azul...*

Ante todo, es necesario precisar lo que se entiende por lo fantástico. En el caso de Darío, parece más adecuado basarse en la definición que formula Ana María Barrenechea en su artículo «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica», puesto que los cuentos de *Azul...* incluyen elementos poéticos¹:

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras

¹ En su artículo, Ana María Barrenechea explica que «para Todorov no hay nunca poesía fantástica» (Barrenechea 1972: 391), rechazo problemático para analizar los cuentos darianos.

que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (Barrenechea, 1972, p. 393)

En «La Ninfa» tal como en «La muerte de la emperatriz de la China» nace una violación del orden lógico mediante la humanización de dos obras de arte. En cada cuento se contraponen dos realidades: la del mundo real y la del mundo artístico. Poco a poco se instaura una atmósfera fantástica. *Azul...* es un libro que se caracteriza por la hibridación genérica y lo híbrido también se manifiesta a través de la dialéctica entre lo humano y lo artístico.

Así proponemos examinar las huellas de lo fantástico en «La Ninfa» y «La muerte de la emperatriz de la China» a través del estudio del marco espacial y temporal y de la hibridación entre los personajes y las artes.

I. El marco espacial y temporal: indicios que anuncian lo fantástico

En los dos cuentos que nos interesan, el marco espacial y temporal parece fundamental. Conviene notar, en ambos casos, la preponderancia de las obras de arte que, al final, influyen directamente en los personajes lo que crea imágenes en espejo dentro de los relatos. De manera general, Darío se apropia del mito de Pígalión y Galatea para crear cuentos originales y no duda en mezclar lo modernista con lo fantástico.

En el cuento «La Ninfa», el marco espacial tanto como el marco temporal plantean problemas de lógica. De entrada, brota una oposición entre lo cotidiano y lo irreal. Por una parte, el lector asiste a la descripción de una comida entre un grupo de artistas (lo que forma parte de lo banal, de lo cotidiano) que suelen conversar con erudición como si se tratara de una tertulia. Por otra parte, el lugar (un castillo), las referencias a la Antigüedad grecolatina (Aspasia, Anacreonte) o a la mitología (sátiros, centauros, faunos, hipocentauros, sirenas...), remiten a un pasado lejano que contrasta con el subtítulo del texto: «Cuento parisiense». Ricardo Llopesa insiste en el hecho de que: «A pesar de ser este un *Cuento parisiense*, según el subtítulo, todo el *corpus* central, donde Darío habla de sátiros, evoca el pasado medieval.» (Llopesa, 1992, p. 248) y añade que «El título mismo del cuento, *La ninfa*, procede

de la mitología grecolatina. Los nombres son, también grecolatinos; así como la alusión ornamental.» (Llopesa, 1992, p. 252) Poco a poco, brota un desfase entre la dimensión parisina del texto (por ejemplo, con la minuciosa descripción de las diferentes bebidas o las menciones del escultor francés Fremiet) y las referencias que pueblan el cuento lo que instaura un sentimiento de incertidumbre por parte del lector: no puede determinar claramente cuándo ni dónde ocurre la escena. Este desequilibrio siembra huellas de lo fantástico dentro del relato. Armando López Castro ya lo había presentado: «De este poder de la palabra para instalarse en lo intemporal, para crear un mundo ideal con el vuelo de la imaginación, participa «La ninfa», que transcurre en el terreno de lo fantástico y trata de expresar, en el instante de la visión, el deseo de un imposible.» (López Castro, 2016, p. 86) La tensión que emana de la superposición de varias épocas admite la manifestación de algo irreal e inexplicable, o sea la aparición de la ninfa. El marco espacial también muestra huellas de este ambiente fantasmagórico: las bebidas se convierten en líquidos exquisitos cuya descripción hace pensar en lo pictórico tal como lo sugiere el campo léxico de los colores y de las materias preciosas. La enumeración en ritmo ternario «donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviendo del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta» (Darío, 2014, p. 168) contribuye a crear una dimensión irreal.

En el caso de «La muerte de la emperatriz de la China», es el cuadro espacial el que resulta fundamental. La descripción de la casa de Susette y Recaredo plasma una especie de frontera invisible. Hay como una oposición entre las diferentes piezas y el taller del escultor. La larga enumeración de las esculturas que pueblan el taller contrasta con la «pequeña casa que tenía un saloncito con los tapices de color azul desfalleciente» (Darío, 2014, pp. 236-37):

Tenía la pasión de la forma; hacía brotar del mármol gallardas diosas desnudas de ojos blancos, serenos y sin pupilas; su taller estaba poblado de un pueblo de estatuas silenciosas, animales de metal, gárgolas terroríficas, grifos de largas colas vegetales, creaciones góticas quizás inspiradas por el ocultismo. Y sobre todo, ila gran afición, japonerías y chinerías. (Darío, 2014, p. 239)

La casa se está muriendo, tal como lo sugiere el adjetivo despectivo «desfalleciente», con excepción del taller de Recaredo que se caracteriza por la abundancia de creaciones las cuales pueden ser interpretadas como una metáfora del (re)nacimiento. Así, dos realidades, muerte y nacimiento, conviven bajo el mismo techo. La mención del ocultismo para explicar de dónde proviene la inspiración del artista augura lo irracional. Por lo demás, Susette no duda en calificar el despacho de su marido de «casa de brujo» (Darío, 2014, p. 239) lo que origina una atmósfera sobrenatural que ya anuncia los comportamientos extraños de los personajes al recibir el busto de porcelana de la emperatriz china. Finalmente, lo fantástico surge cuando se confrontan lo Occidental encarnado por Susette (cuyo nombre es francés) con lo Oriental encarnado por el busto de la emperatriz. No sólo dos personajes femeninos se contraponen sino también dos espacios (la casa y el taller), un hombre (Recaredo) y una mujer (Susette).

Con los dos ejemplos precedentes, vemos que el marco espacial y temporal no es únicamente decorativo, poético o intertextual. Darío se sirve del espacio y del tiempo para crear tensiones y rupturas que facilitan la introducción de una atmósfera fantástica sobre todo a través de las obras de arte que abren brechas como si dieran acceso a otro plano de la realidad.

II. El fantasma de la obra de arte viviente

En varias ocasiones, los cuentos de *Azul...* ponen en escena obras de arte cuya descripción resulta particularmente original. Los ejemplos más llamativos conciernen esculturas y el cuento más emblemático que ilustra este fenómeno probablemente es «La muerte de la emperatriz de la China». El quid del cuento reside en el regalo enviado por Robert, un amigo de Recaredo y Susette. Al principio, la descripción del busto de la emperatriz parece bastante clásica, aunque llena de misterio:

Era una cabellera recogida y apretada, una faz enigmática, ojos bajos y extraños, de princesa celeste, sonrisa de esfinge, cuello erguido sobre los hombros columbinos, cubiertos por una onda de seda bordada de dragones; todo dando magia a la porcelana blanca, con tonos de cera, inmaculada y cándida. (Darío, 2014, p. 241)

No obstante, al final, la pareja parece asimilar el busto a un ser viviente, de ahí que nazca un ambiente fantástico en este cuento. La felicidad de los dos personajes principales se va apagando a medida que Recaredo dedica tiempo a la porcelana:

La cubría un gran quitasol nipón, pintado de camelias y de anchas rosas sangrientas. Era cosa de risa, cuando el artista soñador, después de dejar la pipa y los cinceles, llegaba frente a la emperatriz, con las manos cruzadas sobre el pecho, a hacer zalemas. Una, dos, diez, veinte veces la visitaba. Era una pasión. En un plato de laca yokoamesa le ponía flores frescas, todos los días. [...] Estudiaba sus menores detalles, el caracol de la oreja, el arco del labio, la nariz pulida, el epicantus del párpado. (Darío, 2014, p. 242)

Bien vemos aquí que el escultor se comporta de manera excesiva respecto al busto como si se tratara de una verdadera mujer. Se puede discernir algo parecido a la novela corta y fantástica titulada *La Vénus d'Ille* del escritor francés Prosper Mérimée. En el caso de Darío, Recaredo personifica la representación escultórica de la emperatriz al visitarla todo el día y hacerle ofrendas. La gradación «Una, dos, diez, veinte veces» plasma la desmesura del personaje masculino. Incluso la voz narrativa se burla de Recaredo al proclamar «Era cosa de risa». El adjetivo «soñador» asimismo es elemental porque explicita la situación: el personaje considera real lo que no lo es, dicho de otra manera, se comporta con la porcelana como si fuera un objeto viviente. La última frase, que corresponde a una enumeración de cada parte del rostro del busto, además de ser una exaltación erótica de la cara, tiende a humanizar la figura china al atribuirle elementos corporales cuya observación se asemeja al examen de un modelo. Poco a poco la figura de la emperatriz china instaura una atmósfera que contiene las huellas de lo fantástico, pues lo extraño surge de lo cotidiano y el lector no puede determinar con certeza lo que pasa con la porcelana.

El deseo de Recaredo por el busto, que se manifiesta por la admiración del cuerpo femenino, sugiere un vínculo entre lo fantástico y lo deseable. En paralelo, el comportamiento de Susette también plantea cuestiones. Es celosa de un objeto hasta tal punto que decide romperlo: «En estos celos de una mujer por una obra de arte, por ficticios que sean, reconocemos sentimientos humanos muy reales. Pero Darío, gracias a su prosa poética, va alejando la realidad y reemplazándola con

figuras de la fantasía.» (Anderson Imbert, 1967, p. 50) Esta destrucción desemboca en la exclamación siguiente: «¡Ha muerto ya para ti la emperatriz de la China!» (Darío, 2014, p. 244) La personificación de la obra de arte llega al paroxismo a través de la idea de muerte. En este cuento, existe una intensa personificación de la escultura, como si hubiera una fusión, o digamos una hibridación, entre lo artístico y lo humano, lo que desemboca en el sentimiento de lo fantástico. Finalmente, la belleza artística se convierte en objeto de deseo tan intenso que mezcla fantasma sexual con realidad.

Otro fenómeno del mismo tipo se produce en «La Ninfa», texto dentro del cual una ninfa cobra vida entre varias esculturas. El primer elemento que llama la atención es la intervención de Lesbia:

Yo quisiera dar vida a mis bronce, y si esto fuera 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. (Darío, 2014, p. 169)

De entrada, Lesbia aparece como un personaje soñador (tal como lo es Recaredo en «La muerte de la emperatriz de la China») como lo vemos a través de la primera frase que tiene un valor condicional. Su intervención no hace otra cosa que expresar el deseo de que uno de sus bronce cobre vida como lo indica la personificación del semidiós como amante, es decir que aspira a hacer la experiencia de un hecho fantástico, que se relaciona con lo erótico y lo sexual, para salirse de lo cotidiano. Poco a poco, lo inanimado fusiona con lo animado. El narrador mismo experimenta esta hibridación «un día primaveral» (Darío, 2014, p. 172). Una vez más, notamos el motivo del «soñador» (Darío, 2014, p. 172).

Éste parece recurrente en los cuentos de *Azul...* y Darío lo construye así: el adjetivo siempre califica a un personaje-artista (Recaredo, Lesbia, el narrador-poeta de este mismo cuento) y se presenta como el elemento perturbador que anuncia el trastorno que va a ocurrir. Armando López Castro confirma: «La preocupación de Darío por el sueño, en donde resulta imposible deslindar lo real y lo irreal, constituye una puerta abierta a la revelación de lo desconocido.» (López Castro, 2016, p. 164)

Podemos añadir que Darío mismo señala, en su ensayo «Edgar Poe y los sueños», el vínculo entre el sueño y lo fantástico: «Lo fantástico no es precisamente lo onírico, pero esto lo contiene.» (Darío, 1995, p. 104) En paralelo, llama la atención el párrafo que sigue y que corresponde a una meticulosa descripción del parque del castillo de Lesbia:

Después los altos árboles, los ramajes tupidos llenos de mil 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 ébano, como una pierna alba con media negra. (Darío, 2014, p. 172)

Por una parte, la acumulación de obras escultóricas crea una sensación de muchedumbre que rodea al narrador. Por otra parte, la adjetivación («musculosos», «soberbias posturas gímnicas», «lascivas», «vigorosos», «anchas espaldas y muslos gigantescos») concede una dimensión humana a las esculturas. Una vez más, Darío recurre a la personificación de los cuerpos para construir una dinámica binaria entre lo humano y lo artístico, lo animado y lo inanimado, lo real y lo fantástico. En este fragmento, se observa una inversión progresiva entre los diferentes polos que se acaba de mencionar: al principio son las esculturas (lo inanimado) las que tienen características humanas mientras que al final, los cisnes (lo animado) tienen características esculturales («cincelados en alabastro»).

Finalmente, esta inversión anuncia la experiencia inesperada de la voz narrativa: «Estaba en el centro del estanque, entre la inquietud de los cisnes espantados, una ninfa, una verdadera ninfa, que hundía su carne de rosa en el agua cristalina.» (Darío, 2014, p. 173) Los elementos de la descripción anterior nos permiten sostener la hipótesis siguiente: es posible que la ninfa sea una escultura que ha cobrado vida. De hecho, los discóbolos forman parte de la Antigüedad

clásica, los gladiadores hacen referencia a la antigua Roma y las cariátides y los telamones son propios de la arquitectura griega. Del mismo modo, las ninfas corresponden a divinidades de la mitología grecolatina lo que hace eco a este mundo de la Antigüedad grecorromana. Por lo demás, la expresión «vi un ideal con vida y forma» (Darío, 2014, p. 173), con la conjunción de coordinación que tiene un valor copulativo, revela la hibridación entre personaje («vida») y escultura («forma») y el narrador lo percibe como una perfección en sí. Al final, no sabemos si el poeta es víctima de una alucinación provocada por su deseo de contemplar la desnudez de las ninfas (Darío, 2014, p. 172), si se trata de una broma por parte de Lesbia o si realmente vio a una ninfa.

En el caso de «La muerte de la emperatriz de la China» tal como en «La Ninfa», la voz narrativa sólo es sugestiva. Varios elementos se presentan como indicios de una inversión de la dialéctica que opone lo animado a lo inanimado, y en este caso lo humano a las obras de arte, elementos que siembran las huellas de lo fantástico. Pensamos en el motivo del «soñador» o en las personificaciones sutiles que otorgan características humanas a los objetos artísticos como si éstos permitieran el acceso a otra realidad. Por añadidura, Darío propone una dinámica binaria que también funciona al revés, es decir que, a veces, los personajes parecen transformarse en objetos de arte: la temática del doble se esboza poco a poco en los dos relatos.

III. Los personajes como dobles opuestos de las obras de arte

En sus cuentos, Darío se atreve a dar vida a obras de arte, y tampoco duda al metamorfosear sus personajes en objetos artísticos. Entonces, ¿de qué manera infunde esta dimensión fantástica a sus relatos?

La cosificación de los personajes aparece como la figura estilística privilegiada por el escritor nicaragüense. El cuento «La muerte de la emperatriz de la China» se abre sobre las líneas siguientes: «Delicada y fina como una joya humana, vivía aquella muchachita de carne rosada, en la pequeña casa que tenía un saloncito con los tapices de color azul desfalleciente. Era su estuche.» (Darío, 2014, pp. 236-37) La cosificación transparenta a través del oxímoron inicial «joya humana». La joya puede remitir a un objeto de adorno, algo inanimado, pero de gran valor, mientras que el

adjetivo «humana» se refiere a una persona. De entrada, se plasma una fusión entre el objeto inestimable y el personaje. Por lo demás, el término «estuche» se presenta como una metáfora de la casa de Susette, como si ésta fuera un objeto precioso, una obra de arte, que había que proteger. Esta comparación recuerda la «caja» (Darío, 2014, p. 241) dentro de la que llega el busto de porcelana como para reforzar el paralelo entre la obra de arte y el personaje «real» de Susette. Varias comparaciones surgen dentro de la narración, tal como la de Susette con «el perfil hierático de la medalla de una emperatriz bizantina» (Darío, 2014, p. 239). No se trata de una cosificación degradante sino más bien una cosificación refinada y delicada que hace del personaje un ser valioso. Por añadidura, a través de esta correspondencia, se asocia a Susette con lo oriental. De la misma manera, la voz narrativa compara el busto de porcelana con la Venus de Milo (Darío, 2014, p. 242), la cual se encuentra en el Louvre, un monumento muy occidental. La temática del doble opuesto brota a través de varios detalles: se trata de dos «seres» femeninos, uno que encarna lo Oriental y el otro lo Occidental, los cuales dominan a Recaredo que desea a las dos mujeres. La relación triangular que liga a los personajes crea una tensión fantástica y tiende a una inversión fundamental: Susette se parece a una obra de arte mientras que la emperatriz se asemeja a un verdadero personaje.

En el cuento «La ninfa», la cosificación es mucho más sugestiva. Quizás la podemos ver al final de la escena de la visión del narrador: «y quedé yo, poeta lírico, fauno burlado, viendo a las grandes aves alabastrinas como mofándose de mí, tendiéndome sus largos cuellos en cuyo extremo brillaba bruñida el ágata de sus picos.» (Darío, 2014, p. 173) La pausa dentro del relato hace del narrador un personaje inmóvil, casi una víctima de lo que pasa alrededor, como si fuera una escultura incapaz de moverse. De hecho, se convierte en un «fauno» como para completar la enumeración de las esculturas que pueblan el parque del castillo de Lesbia o para reemplazar la escultura de ninfa que se ha escapado. A continuación, durante el almuerzo del día siguiente, el narrador-poeta ya no tiene voz: no puede revelar su experiencia. Es Lesbia quien clama: «¡el poeta ha visto ninfas!» (Darío, 2014, p. 173); consideración errónea ya que en realidad el poeta sólo ha visto una ninfa y no varias. El final del cuento deja en suspenso lo de la visión del estanque:

no se agrega ningún detalle más sobre la identidad de la ninfa. El lector sigue dudando sobre la veracidad de la experiencia del narrador.

CONCLUSIONES

Con esta investigación, podemos decir que «La Ninfa» tal como «La muerte de la emperatriz de la China», dos cuentos de *Azul...*, ya llevan las huellas de lo fantástico, aunque no sean necesariamente los elementos más evidentes. Darío consigue crear, además de una dimensión poética, una atmósfera fantástica a través del marco espacial y temporal y también por medio de las relaciones entre los personajes y los objetos que los rodean. Los cuerpos de los seres vivientes y de las obras de arte se convierten en cuerpos intercambiables: lo humano se suma a lo artístico, lo carnal fusiona con lo espiritual. Del carácter erótico de los textos darianos nace lo fantástico: el escritor consigue asociar el erotismo y el deseo con el surgimiento de lo inesperado y de lo irracional.

REFERENCIAS

- Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro editor de América latina.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica. *Revista Iberoamericana*, vol. 38 (80), 391-403.
- Cruz Casado, A. (2016). Rubén Darío fantástico: la atracción por el mundo del misterio (ejemplo y sus deudas). *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, vol. 95 (165), 351-367.
- Darío, R. (2014). *Azul...* Madrid: Cátedra.
- Darío, R. (1995). *Verónica: y otros cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza.
- Llopesa, R. (1992). Las fuentes literarias de *La Ninfa* de Rubén Darío. *Revista de Literatura*, vol. 54 (107), 247-256.

López Castro, A. (2016). *La flor del mundo: estudios sobre Rubén Darío*. León: Universidad de León.

Torres, V. F. (2016). Rubén Darío, cuentista del modernismo y de lo fantástico. *Tema y variaciones de Literatura*, núm. 46, 25-36.