



BIBLIOTECA DIGITAL
No. 276-23 FEBRERO 2023
ALCALDÍA DE MANAGUA

CUENTOS FANTÁSTICOS DE **RUBÉN DARÍO**



Jorge Eduardo Arellano

CUENTOS FANTÁSTICOS DE RUBÉN DARÍO

Autor: Jorge Eduardo Arellano.

© 2023

Alcaldía de Managua
La Alcaldía del Poder Ciudadano

Créditos

“**CUENTOS FANTÁSTICOS DE RUBÉN DARÍO**” es una producción de la Alcaldía del Poder Ciudadano de Managua, supervisada por la Dirección de Cultura y Patrimonio Histórico, adscrita a la Dirección General de Desarrollo Humano.

Autor:

Jorge Eduardo Arellano.

Secretario

Academia de Geografía e Historia de Nicaragua.

Supervisión editorial:

Dirección de Cultura y Patrimonio Histórico,

Alcaldía de Managua.

Arte y diseño:

Octavio Morales Serrano.

Biblioteca Digital,

Alcaldía de Managua.

Biblioteca Digital No. 276,

23 febrero 2023.

Managua, Nicaragua.

Centroamérica.

CONTENIDO

Cuentos fantásticos de Rubén Darío.....	Pág. 7
“Cuento de Nochebuena”: Milagro desafiante del tiempo y el espacio	Pág. 10
“Verónica” y/o “La extraña muerte de Fray Pedro”: Tras la fotografía del rostro de Cristo.....	Pág. 12
“El caso de la señorita Amelia”: Pavorosa detención del tiempo.....	Pág. 15
“El Salomón negro”: La tentación demoníaca.....	Pág. 19
“La pesadilla de Honorio”: Plasmación estética/grotesca de lo onírico.....	Pág. 22
“Cuento de Pascuas”: Pesadilla universal y mirada cinematográfica	Pág. 26
“Thanatofobia”: Cuento macabro de impronta poeniana.....	Pág. 31
“La larva”: Cuento sobrenatural.....	Pág. 34
“D.Q.”: La gloriosa muerte de don Quijote en Cuba	Pág. 39
“Huitzilopxtli”: Respuesta ancestral a la intromisión yanqui.....	Pág. 43
Aporte de Darío al género fantástico.....	Pág. 48

CUENTOS FANTÁSTICOS DE RUBÉN DARÍO

Jorge Eduardo Arellano
Secretario

Academia de Geografía e Historia de Nicaragua.

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? [...] Reside en el hecho de que siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y sobre todo eso nos lleva de la literatura a la filosofía.

Jorge Luis Borges

(La literatura fantástica.

Buenos Aires, Olivetti, 1967, p. 19).

A ENRIQUE Anderson Imbert, cultivador y teórico del género, se le debe la primera aproximación al cuento fantástico de Darío: una conferencia leída en Managua durante el centenario natal del gran poeta.¹ Su contenido pasó luego a integrar uno de los capítulos de su excelente libro totalizador sobre el *padre y maestro mágico*. Para el ensayista y narrador argentino, toda literatura fantástica ofrece el reemplazo de una realidad que ha quedado remota y contiene un esfuerzo para liberarnos de “la realidad”, tanto de la física “que nos oprime desde fuera como de la psíquica que nos inunda con un turbión de sentimientos, impulsos e ideas”. Con su fantasía, esta literatura declara caducas las normas que antes regían nuestro conocimiento y, en cambio, sugiere la posibilidad de la existencia de otras normas todavía desconocidas. Entre las distintas modalidades de cuentos que

1.- Enrique Anderson Imbert: “Rubén Darío y la literatura fantástica”, en *Libro de oro*. Semana del Centenario de Rubén Darío. Managua, Editorial Nicaragüense, 1967, pp. 145-159.

escribió Darío, una decena al menos cabe dentro de esta definición general de lo fantástico.

En ellos el nicaragüense des/realizó la realidad con tu tejido verbal y sus formas ideales que emanadas del texto y, mientras se leen, se aprehenden con la memoria y la inteligencia. Díez, en efecto, fueron catalogados como fantásticos por José Olivio Jiménez. A saber: seis escritos y difundidos en Buenos Aires, durante su período argentino: “Cuento de Nochebuena” (26 de diciembre, 1893), “El caso de la señorita Amelia” (1ro. de enero, 1894), “La pesadilla de Honorio” (5 de febrero, 1894), “Verónica” (16 de marzo, 1896, reconstruido y titulado “La extraña muerte de fray Pedro”), “Thanatophofia” (2 de febrero, 1897), “D.Q.” (1899); y cuatro durante su etapa europea: “El Salomón negro” (15 de julio, 1899), “La larva” (1910), “Cuento de Pascuas” (diciembre de 1911) y “Huitzilopxtli” (5 de junio, 1914).

Porsulado, en la *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*. Siglo XIX (1990), el chileno Oscar Hahn afirma que la evolución de la narrativa fantástica alcanzó un progreso cualitativo con la publicación, a partir de 1893, de algunos cuentos de darianos en los diarios *El Tiempo* y *La Tribuna* de Buenos Aires –ciudad propicia al género– y los de Leopoldo Lugones. Aparecidos entre 1897 y 1899, los del argentino fueron perfeccionados por su autor y recogidos en *Las fuerzas extrañas* (1906). Un siglo después, el español José Javier Fuentes del Pilar incluyó dos narraciones de Darío en su *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX* (2003): “Thanatophofia” –su título original, tal como apareció por primera vez en *La Tribuna*– y “El caso de la señorita Amelia”.

Pero lo fantástico propiamente dicho –de acuerdo con el teórico Tzvetan Todorov (1973)– se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos aparentemente sobrenaturales. Enfrentados a ellos, el narrador, los personajes y el lector son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si pueden explicarse mediante la razón. Al optar por la primera alternativa, el texto

se ubicaría en el género *maravilloso*, y, al optar por la segunda, en el género *extraño*. Solo cuando se produce la incertidumbre, la vacilación oscilante entre las dos explicaciones posibles, el cuento alcanza la categoría de *fantástico*.

De aquí que, aplicando esta nomenclatura estricta, califican como *maravillosos* “Cuento de Nochebuena”, “Verónica” –y/o “La extraña muerte de fray Pedro”– y “El Salomón negro”, puesto que el hecho “misterioso” se explica por la intervención divina. A la categoría de *extraños* pertenecen “La pesadilla de Honorio”, “Cuento de Pascuas” y “La larva”, ya que en ellos el hecho también “misterioso” tiene explicación racional. Mayores elementos para ser clasificados como *fantásticos* poseen “Thanatophobia” –fechado en “Buenos Aires, 1893”, aunque difundido tres años después– iniciador de esta nueva dirección narrativa de Darío; “El caso de la señorita Amelia”, “D.Q.” y, sobre todo, “Huitzilopochtli”. Un breve resumen de cada uno expongo a continuación.

“Cuento de Nochebuena”: Milagro desafiante del tiempo y el espacio

En “Cuento de Nochebuena” (diciembre de 1893), su autor describe un milagro desafiante del tiempo y el espacio. Un fraile organista —el hermano Longinos de Santa María, *de maravilloso don musical*— viaja a la aldea vecina de su convento y se pierde bajo la sombra de la montaña negra, mas percibe en el firmamento *una hermosa estrella de color de oro* y ve venir *tres señores espléndidamente ataviados: los reyes magos*. Anunciados por la borrica de Longinos de Santamaría que, como la de Balaán, habla con viva voz, los reyes son descritos por Darío —en su calidad de narrador omnisciente— con minuciosos detalles, al igual que sus regalos *al Dios recién nacido*.

Longinos de Santamaría ha retrocedido tanto en el tiempo que asiste al nacimiento de Jesús, pero solo puede ofrecerle lo que tiene: *lágrimas y oraciones, convertidos en los más radiosos diamantes por obra de la superior magia del amor y la fe*. Mientras tanto, en el convento empieza a sonar su órgano, con música celestial. *Los monjes cantaron, cantaron, llenos del fuego del milagro; y aquella Nochebuena, que oyeron el viento llevaba desconocidas armonías del órgano conventual, de aquel órgano que parecía tocado con manos angelicales [...]*.

Darío narra dos acontecimientos simultáneos —la adoración del fraile en Belén (*un premio portentoso*) y la música del órgano— separados por siglos; mas prefiere describir la atmósfera propia de las hagiografías corrientes en vez de plantear, como en un relámpago, la paradoja del tiempo y la eternidad. *El hermano Longinos de Santamaría* —concluye Darío— *entregó su alma a Dios poco tiempo después; murió en olor de santidad. Su cuerpo se conserva aún incorruptible enterrado bajo el coro de la capilla, en una tumba especial, labrada en mármol*.

Se observa en el cuento que la voz del narrador sobresale al emplear un tono conversacional de leyenda antigua. Dirigiéndose a un narratario colectivo (*¿pero no os dicho nada del convento?*), este tono crea una agradable sensación de intimidad. El sabor de la lengua oral se refuerza con el uso de diminutivos, o con sintagmas típicos del contar a viva voz, sobre todo ante niños (con un usado *trotecito* [...]; *Y fue el caso que Longinos anda que te anda, pater y ave, tras pater y ave*).²

2.- Gabriela Mora: "Actualización crítica de la cuentística rubendariana". *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, núm. 101, octubre-diciembre, 2001, p. 114.

“Verónica” y/o “La extraña muerte de Fray Pedro”: Tras la fotografía del rostro de Cristo

En “Verónica” –de ostensible título evocador del acto de la mujer que limpia el rostro de Jesucristo, camino del calvario– Darío explicita el motivo de la ciencia como instrumento del Mal. Este cuento, moderno y fantástico, tiene de protagonista a otro fraile, no fallecido *en olor de santidad* –como el anterior–, sino *perturbado por el demonio de la ciencia*. El interés y la preocupación por el invento de la fotografía y su relación con las imágenes en general, y particularmente con la de Cristo, constituye su motivo. Desarrollado en pocas páginas –advierte Karen Poe– este cuento “enfrenta a los lectores a uno de los problemas semióticos y teológicos más antiguos, alcanzando una gran densidad”.³

Pero en la reelaboración que diecisiete años después hizo Darío de “Verónica” con otro título, “La extraña muerte de Fray Pedro” (mayo, 1913), esa perturbación la provoca *el maligno espíritu que infunde el ansia de saber*: Ahora su nombre no es Tomás de la Pasión, sino Pedro de la Pasión y ya ha fallecido: descansa desde el inicio en el cementerio del convento de una ciudad española, como lo comunica un fraile cicerone y del yo narrativo. Inicio, o retoque leve muy semejante al famoso cuento “El Horla” de Maupassant, en el episodio cuando el protagonista visita una iglesia, acompañado de un fraile, en la cima de una colina, “y el fraile me contó historias, todas las viejas historias del lugar; leyendas, siempre leyendas, una de ellas me impresionó”.⁴

3.- Karen Poe Lang: “Verónica (lectura de un cuento de Rubén Darío)”. *Káñiga / Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, núm. 28, 2004, p. 55.

4.- Citado por Alejandra Torres: “La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío”, en *Wolfram Nitsch, Matei Chiaia y Alejandra Torres (comp.): Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna. Actas del Coloquio Internacional de Colonia 18-21 de septiembre de 2007*-Köln, Universität Köln, 2008, pp. 73-83.

Flaco, anguloso, nervioso, pálido, dividía su tiempo entre los deberes del oficio religioso y los experimentos en el laboratorio que le permitían sus hermanos de hábito. *Había estudiado, desde muy joven, las ciencias ocultas. Nombraba, con cierto énfasis, en las horas de conversación, a Paracelsus, a Alberto el Grande y admiraba profundamente a otro fraile [Berthold] Schwartz*, franciscano alemán, alquimista e introductor de la pólvora en Europa a principios del siglo XIV. El protagonista permanecía mucho tiempo en el laboratorio y pretextaba enfermedad para prescindir de la misa. Además, había pretendido demostrar sus facultades de zahorí y los efectos de la magia blanca. *No había duda* –opina el fraile cicerone, considerando diabólica y obra del pecado la sed de saber– *que estaba en peligro su alma [...]* Atraído por el descubrimiento de los rayos x, se obstina, mediante una *kodak* –regalada por un fraile con dos patas de chivo, detalle de la zoomorfolización tradicional del demonio– la sagrada hostia. Al final, fallece como castigo y la placa fotográfica revela a Jesucristo *con los brazos desclavados y una terrible mirada en los divinos ojos*. Pero en la segunda versión Darío torna la mirada *en dulce*, incoherente con el castigo, al perder el efecto amenazador de “Verónica”. Por ese efecto dramático, José Olivio Jiménez prefiere la versión inicial.⁵

Lo mismo le acontece a Enrique Anderson Imbert: “Es evidente que Darío, más atento a las conveniencias de una historia sagrada que a las exigencias de un cuento fantástico, olvidó que si hay miradas que matan, la que mató a fray Pedro debió de ser *terrible*, no *dulce*. Pensó más en la imagen de Cristo tal como sonríe a los niños en las estampitas que les regala el párroco, que en la imagen de Cristo tal como nos intimida desde los altares bizantinos”.⁶ El cambio lo atribuye una investigadora española a la actitud de Darío ante la vida. En 1913 ya no era el mismo de 1896. “Tal vez en la *dulce mirada* Darío viera a un Padre bondadoso, lleno de mansedumbre y dispuesto a otorgar

5.- En Rubén Darío: *Cuentos fantásticos*. Selección y prólogo de José Olivio Jiménez. Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 51.

6.- Enrique Anderson Imbert: “El cuento fantástico”, en *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editorial de América Latina, 1967, p. 231.

el perdón que de cierta manera imploraba, como en los versos de ‘La Cartuja’⁷.

En “La extraña muerte de fray Pedro”, Darío unifica dos mundos: uno carente de modernidad (el de los religiosos que consideran a la Ciencia dominada por el Demonio) y un espacio dentro de ese ámbito arcaico (el laboratorio del monje curioso por los nuevos descubrimientos). La técnica es un medio de acceso, un puente entre ambos mundos; y la iniciativa de fray Pedro por usar el ojo tecnológico de la cámara para captar “más allá” de las profundidades del alma, y aún más, el mundo de los muertos, “se asemeja al interés de los poetas por tocar, mediante la poesía, el misterio del universo. Si la poesía descubre lo que está ‘velado’, Darío le da peso a lo técnico, y de este modo, también la fotografía, en tanto escribe con luz, puede iluminar el camino de acceso a lo divino”.⁸

7.- Ana M^a Hernández López: *El Mundial Magazine de Rubén Darío*. Historia, estudio e índices. Madrid, Ediciones Beramar, 1989, p. 181.

8.- Alejandra Torres: “La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío” en Wolfram Nitsch, Matei Chiaia y Alejandra Torres (comp.): *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna. Actas del Coloquio Internacional de Colonia 18-21 de septiembre de 2007*-Köln, Universität Köln, 2008, p. 83.

“El caso de la señorita Amelia”: Pavorosa detención del tiempo

Para mí, “El caso de la señorita Amelia” es el cuento fantástico más interesante de Darío y el segundo centrado en el tiempo. Ya no narra un hecho futurizándolo, es decir: acaecido seis años después que lo ha redactado (“Un sermón”). Tampoco cuenta su amistad con un amigo literato, preterizándola, o sea: fingiéndola como si hubiese ocurrido en la Italia del renacimiento.⁹ Ahora indaga en un fenómeno insólito: la detención del tiempo.

Narrador-testigo, Darío comienza hablando de un personaje durante una cena de Año Nuevo en casa de un amigo bonaerense. Minna –la hija del anfitrión– y cuatro convidados se hallan en el comedor rococó: el periodista Riquet, el abate Pureu, el narrador-testigo y el *elocuente e ilustre* Dr. Z., cuya obra *La plástica de Ensueño* había visto luz recientemente. El Dr. Z. (de calva, *única, insigne, hermosa, lírica*) existía: era “un des maîtres de l’occultisme contemporain”, según el editor del libro de Eliphas Lévi: *Les Mysteres de la Kabbale*. Es el Dr. Z. quien cuenta el “caso” de Amelia Revall, pero antes de hacerlo vacila: teme que no se le crea y expresa su convicción de los límites de la ciencia: *Nada se sabe. Ignoramus et ignorabimus. ¿Quién conoce a punto fijo la noción del tiempo? ¿Quién sabe con seguridad lo que es el espacio? Va la ciencia a tanteo, caminando como una ciega, y juzga a veces que ha venido cuando logra advertir un vago reflejo de luz verdadera.*

El fundador de la familia Revall había sido *un excelente caballero francés*, cónsul de su país; y su casa era vecina a la del Dr. Z., quien

9.- Véase su prólogo a *Pequeña obra lírica*, de Rufino Blanco Fombona, incluido en *Tierras solares* (1904). Consúltese la edición de Noel Rivas Bravo (Sevilla, Editorial Don Quijote, 1991, pp. 176-179).

de joven visitaba a las tres señoritas Revall: Luz, Josefina y Amelia, de apenas doce años. Entre las dos hermanas mayores repartía sus miradas incendiarias, pero la menor era su preferida. Cuando llegaba a la casa, la primera en recibirlo era Amelia: *¿Y mis bombones?* –le preguntaba. Darío, como narrador-testigo pone en boca de este otro *sabio obeso*:

He ahí la pregunta sacramental. Yo me sentaba regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosa y de deliciosas grajeas de chocolate, los cuales, ella, a plena boca, saboreaba, con una sonora y húmeda música palatinal, lingual y dental. El por qué de mi apego a aquella muchachita de vestido a media pierna y de ojos lindos, no os lo podré explicar; pero es el caso que cuando por causa de mis estudios tuve que dejar Buenos Aires [...] en la 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.

Sin duda, la atracción hacia aquella chiquilla es muy superior a la que el Dr. Z. sentía por sus hermanas. Pero viaja al Oriente en busca de la verdad, *lleno de juventud* –frisaba en los treinta años– y de *sonoras flamantes esterlinas de oro, sediento de las ciencias ocultas*. Veintitrés años más tarde –tras intensos estudios y realizar otros viajes por Asia, África, Europa y América–, retorna a Buenos Aires. *Ha vuelto gordo, bastante gordo, y calvo como una rodilla*, aunque siempre soltero y dispuesto a indagar el paradero de la familia Revall. “*¡Los Revall, me dijeron, las del caso de Amelia Revall!*” Intrigado, el Dr. Z. da con la casa, *donde todo tenía un vago tinte de tristeza*. Luz y Josefina, aún eran solteras. En cuanto a Amelia, no se atrevió a *preguntar nada*. *Quizás mi pregunta llegaría desoladamente*. El cuento concluye:

En esto vi llegar saltando a una niñita cuyo cuerpo y rostro eran iguales en todo a los de mi pobre Amelia. Se dirigió a mí y con su misma voz exclamó:

—¿Y mis bombones?

Yo no hallé qué decir [...]

Mascullando una despedida y haciendo una zurda genuflexión, salí a la calle, como perseguido por algún soplo extraño. Luego, lo he sabido todo. 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 he detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios!

El Dr. Z. era en este momento todo calva...

Todo calva “significa que en este momento su calva era más que nunca la característica más sobresaliente de su fisonomía y de su personalidad” —anota Günther Schmigalle, quien se inclina a pensar que el cambio de la versión original (*todo calva*) a *todo calvo* (presente en las posteriores reproducciones) no fue introducido por Darío, sino que obedeció a un error tipográfico.¹⁰ Por lo demás, ya se han identificado las fuentes reveladoras de la pasmosa erudición dariana de este cuento: principalmente libros teosóficos franceses de la época. Entre ellos, *La science occulte: magie pratique, révélation des mysteres de la vie et de la mort* (París, E. Kohl, 1890).

Pero continua siendo válida la afirmación de Lida: que “El caso de la señorita Amelia”, anterior a los cuentos de *Las fuerzas extrañas* de Lugones, desembocan Edgar Allan Poe, el “Les bras nus de la servante”

10.- Véase a Günther Schmigalle: “Problemas textuales en la edición de los cuentos de Rubén Darío: *El caso de la señorita Amelia*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 43, 2014, pp. 190-207 y *Repertorio dariano 2015-2016*. Bianuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico. Compilador: Jorge Eduardo Arellano. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2016, pp. 41-56.

—con sus divagaciones sobre “l’extra-humain” y “l’hyperphyque” “y toda la literatura fantástica de ese siglo [el XIX]: el de Nerval y Louis Bertrand, el de Hoffman y Permuis Borel. Para el maestro argentino, “El caso...” es: “una nueva y espeluznante versión de ‘La ninfa’; el obeso monsieur se llama ahora el doctor Z., amigo epistolar de madame Blavatzky, y su figura, más ridícula que misteriosa, contrasta violentamente con el núcleo del relato, donde lo sobrenatural anda en relación, no con las amables bromas de ninguna ninfa parisiense, sino con lo trágico, incomprensible y desgarrador”.¹¹

11.- “Estudio preliminar”, en *RD: Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez [...] México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. LXI-LXII.

“El Salomón negro”: la tentación demoníaca

Según Francisco Contreras, autor en 1930 de la primera aproximación integral a la vida y obra de Darío, “El Salomón negro” data del período centroamericano del nicaragüense.¹² Pero este cuento fantástico se publicó hasta el 15 de julio de 1899 en la madrileña *Revista Nueva* de los modernistas españoles. Inspirada en el tema del doble, reaparecido en “El cuento de Martín Guerre” (de 1914), este cuento presenta a Salomón, rey de Israel (1000-931 a.C.) que condujo a Jerusalén al mayor grado de prosperidad y alcanzó fama de sabio. Su tema es una de las tentaciones del rey, la mayor de todas: la negación de la existencia de Dios. Mientras los grupos de satanes fatigados duermen de su continuo asedio, Salomón se desconcierta al ver surgir un *genio o príncipe de la sombra*, idéntico a él y de carácter antagónico. Una pugna dialéctica se arma entre ambos: la lucha entre el bien y el mal; el bien representado por el Salomón bíblico – con su esplendor y sabiduría tradicionales– y el mal por el Demonio o “Salomón negro”. Este proclama:

Soy tu igual, solo que soy todo lo opuesto a ti. Eres el dueño del anverso del disco de la tierra; pero yo poseo el reverso. Tú amas la verdad; yo el reino en la mentira, única que existe. Eres hermoso como el día, y bello como la noche. Mi sombra es blanca. Tú comprendes el sentido de las cosas por el lado iluminado por el sol; yo por lo oculto [...] Tú crees haber comprendido el idioma de los animales; yo sé que solamente has comprendido los sonidos, no lo arcano del idioma [...]

12.- Francisco Contreras: *Rubén Darío / Su vida y su obra*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937, p. 320.

El “Salomón negro” pide al Salomón histórico convocar a *los animales del Señor* para negar que *viven en la pureza*. Así, contradice las creencias expresadas por el pavo real, el ruiseñor, la tórtola, el halcón, el ave sydar, la golondrina, el pelícano, la paloma, el pájaro kata, el águila, el cuervo y el gallo. El Salomón negro pronuncia la frase: “Dios se llama X; se llama Cero”, o sea: la incógnita y la nada. Desaparecidas las bestias, los satanes –ya despiertos– atisban y Salomón, angustiado, contempla su propia imagen en el que había hablado tremendas blasfemias y pregunta a su doble y antagonista cuál es su nombre. La respuesta no podía ser más sorprendente: *Federico Nietzsche* (1844-1900), el vitalista filósofo alemán, postulante de “la muerte de Dios”.

En otras palabras, el diablo se corporiza para mostrar la versión negativa y sombría de los valores luminosos del mundo cristiano. El Salomón blanco se vuelve a Dios para *ascender con el ángel de las alas infinitas, a contemplar la verdad del Señor*. El narrador extradiegético u omnisciente (Darío) deja que uno de los fabulosos pájaros que ama aclare el sentido del cuento. El pájaro Simorg –que vuela desde las montañas de Kaf en su menester de predicador inmortal– habla en tono bíblico: *Salomón, Salomón, has sido tentado. Consuélate; regocíjate. ¡Tu esperanza está en David!* Y el alma de Salomón se salva y *se funde con Dios*. La pugna dialéctica entre los personajes se resuelve con el triunfo del bien sobre el mal.

No era la primera vez que el filósofo germano aparecía como personaje de ficción en un cuento de Darío, quien lo introdujo en la literatura de lengua española. “El 2 de abril de 1894, en el periódico de *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío publicó el primer artículo en castellano dedicado a la figura de Friedrich Nietzsche”.¹³

13.- Javier García Cristóbal: “Una aproximación de la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 32, 2003, p. 105. Anteriormente, Noel Rivas Bravo analizó ese artículo demostrando que Darío conocía las publicaciones más recientes sobre el filósofo, porque recomendaba a los lectores “las obras originales y las traducciones francesas, los estudios de Henri Albert, y sobre todo la reciente obra de Jorge Brandes, *Hombres y Obras*, en que están estudiadas profundamente la personalidad y las doctrinas del filósofo alemán (“Nietzsche: un ‘raro’ excluido de *Los Raros*”, en *Lengua*, núm. 19, julio, 1999, pp. 51-73)

Dos años antes, en el cuento “Por el Rhin” (*El Tiempo*, Buenos Aires, 28 de octubre, 1897), había escrito: *Pasa, furioso, el pecho desnudo, los gestos violentos, la mirada fulminante, mascando una hostia, estrangulando un cordero, un hombre extraño, que grita: / — Yo soy el magnánimo Zarathustra: seguid mis pasos. Es la hora del imperio: / ¡Yo soy la luz! / Alrededor del vociferador caen piedras. / —¡Muerte a Nietzsche el loco!* El autor de *El origen de la tragedia* era para Darío “un alma de elección, un solitario, un elitista, un raro”; pero la difusión de sus ideas le provocaba espanto. Por eso en su “Letanía de nuestro señor Don Quijote” (1905) suplicó a este libramos de los *superhombres de Nietzsche*.

“La pesadilla de Honorio”: Plasmación estética/grotesca de lo onírico

A los tres *maravillosos*, siguen tres *extraños*. “La pesadilla de Honorio” es el primero: una plasmación estética/grotesca de lo onírico que expresa –como acota Carmen Luna Sellés– “un problema que comenzaba ya en esa época [finales del siglo XIX] a ser angustioso para el hombre moderno: el efecto alienante de la vida en las grandes metrópolis”. A través de una intensa mascarada caleidoscópica, esta pesadilla está ligada, en efecto, a *la muchedumbre hormigueante de la vida banal de las ciudades* (frase que articula el relato) y guarda una extraordinaria semejanza compositiva y temática con el cuadro del pintor belga James Ensor (1860-1949): *La muerte y sus máscaras* (1888 y 1897). Allí “la figura trágica de la muerte se halla rodeada de siete máscaras grotescas. ¿Los siete pecados capitales que también vemos surgir en el relato de Darío, relato literario de la humanidad?”.¹⁴

Tras responder –con evidente precisión– las preguntas *¿Dónde?* *¿Cuándo?* *¿Cómo y por qué?*, Darío indica que apareció *en la memoria de Honorio* –único protagonista del cuento– *esta frase de un soñador*: la tiranía del rostro humano, procedente de las *Confessions of an English Opium Eater* (1821) del escritor británico Thomas de Quincey (1785-1859): *That affection wick I have called the tyranny of the human face* e incorpora a su cuento el rostro del malayo que visitó al De Quincey.¹⁵ Solo y angustiado, Honorio ve *a lo lejos la perspectiva abrumadora y monumental de extrañas arquitecturas, órdenes visionarios, estilos de un orientalismo portentoso y desmesurado*.

14.- Carmen Luna Sellés: *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos / Literatura onírica y poetización de la realidad*. Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2002, pp. 63 y 65.

15.- Enrique Anderson Imbert: *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 235.

Honorio comprende que ha sido elegido como *víctima propiciatoria ofrecida a una cruel deidad* y que *se acercaba el instante del martirio, del horrible martirio que le sería aplicado [...]*. También sabe que en esa hora *incomprensible todo está envuelto en la dolorosa bruma de una universal angustia*. Se siente fuera del tiempo y observa en el *hondo cielo constelaciones misteriosas que forman enigmáticos signos anunciadores de irremediables catástrofes*. En efecto, emite un *lamentable gemido (¡Ay!)* ante el derrumbe silencioso de una fantástica ciudad: *y como si su voz tuviese el poder de una fuerza demiúrgica, aquella inmensa ciudad llena de torres y rotondas, de arcos y espirales, se desplomó sin ruido ni fracaso, cual se rompe un fino hilo de araña*. En consecuencia, es condenado a contemplar un anonador desfile interminable, o *infinita legión de las Fisonomías y el ejército innumerable de los Gestos*. Fisonomías y Gestos que Darío recalca utilizando mayúsculas personificadoras.

Su alucinante versión abarca perfiles y facciones de un *bajá de calva frente y los ojos amodorrados, un rey asirio, con la barba en trenzas, un Vitelio con la papada gorda, y un negro, negro, muerto de risa; un mandarín amarillo de ojos circunflejos, un inflado fraile, Pierrot indiferente, amoroso, abobado, terrible, desmayándose de hilaridad, pícaro, inocente, vanidoso, cruel, dulce, criminal; y, tras él, los tipos de todas las farsas y las encarnaciones simbólicas*. Asimismo, *largas narices francesas, potentes mandíbulas alemanas, bigotazos de Italia, ceños españoles, el del negro rey Baltasar [...], el de un persa, el de un gaucho, el de un torero, el de un inquisidor [...]*, Darío prosigue:

Y apareció la muchedumbre hormigueante de la vida banal de las ciudades, las caras que representa todos los estados, apetitos, expresiones, instintos, del ser llamado Hombre; la ancha calva del sabio de los espejuelos, la nariz ornada de rabiosa pedrería alcohólica que luce en la faz del banquero obeso; las bocas torpes y gruesas; las quijadas salientes y los pómulos de la bestialidad;

las faces lívidas, el aspecto del rentista cacoquimio; la mirada del tísico, la risa dignamente estúpida del imbécil de salón, la expresión suplicante del mendigo; estas tres especialidades: el tribuno, el martillero y el charlatán en las distintas partes de sus distintas arengas; “¡Socorro!” exclamó Honorio [...]

El nicaragüense despliega su objetivo a través de la pesadilla de su protagonista: toda una irrupción de múltiples rostros y máscaras, pertenecientes a su bagaje cultural expresado a través de la visión de las máscaras griegas de la tragedia y la comedia, más las del teatro Noh nipón. Luego, por un fenómeno mnemónico, Honorio pensó en el teatro japonés, y ante su vista floreció un diluvio de máscaras niponas: la risueña y destentada del tesoro Idzoukoushima, una de Demé Jioman, cuyas mejillas recogidas, frente labrada pro triple arruga vermicular y extendidas narices, le daban un aspecto de suprema jovialidad bestial; caras de Noriaki, de una fealdad agresiva; muecas de Quasimodos asiáticos y radiantes máscaras de dioses, todas de oro. Estas alusiones ya no caben dentro de las necesarias y oportunas japoneserías de Azul..., de patente funcionalidad, sino que revelan un no común conocimiento japonista. El cuento prosigue con unas líneas referidas al teatro chino: De China Laot-se, con su inmenso cráneo, Pou-tai, el sensual con su risa de idiota; de Konei-Sing, dios de la literatura, la máscara mefistofélica; y con sus cascocs, perillas y bigotes escasos, desfilan las de mandarines y guerreros. Por último, Darío alcanza la maestría en esta acumulación de adjetivos:

Todos los ojos: almendrados, redondos, triangulares, casi amorfos; todas las narices: chatas, roxelanas, borbónicas, erectas, cónicas, fállicas, innobles, cavernosas, conventuales, marciales, insignes; todas las bocas: arqueadas, en media luna, en ojiva, hechas con sacabocado, de labios carnosos, místicas, sensuales, golosas, abyectas, caninas, batracias, hípicas, asnales,

porcunas, delicadas, desbordadas, desbridadas, retorcidas...; todas las pasiones: la gula, la envidia, la lujuria, los siete pecados capitales multiplicados por setenta veces siete.

Al final, despierta con los acordes de una alegre música de carnaval. En el fondo, “La pesadilla de Honorio” documenta literariamente la impotencia del ser humano frente a la fatalidad para descifrar los signos y misterios de la vida.¹⁶ “Relato de terror grotesco” lo denomina Cristina Bravo Rozas, “ya que deforma la realidad, se aleja de lo real, resalta lo monstruoso y provoca efectos de sorpresa y horror”. Contiene, pues, las características básicas de todo aquello que se quiere clasificar en el ámbito de lo grotesco, según Wolfgang Kayser en: *The Grottesque in Art and Literature* (New York, Columbia University Press, 1983).¹⁷

Otra interpretación sostiene que el sacrificio-ritual de Honorio lo aproxima a ciertas ideas del romanticismo referidas a la misión redentora del artista. Simbolizándolo, Honorio desempeña la función de un espíritu profético capaz de restaurar la unidad perdida entre el pensamiento, el espíritu y el universo. “Esta restauración conlleva una apertura del artista al mundo para interpretar el cosmos, y redimir el ser humano de la fragmentación y de la alineación que se presentan como síntesis de la enfermedad del hombre en el mundo moderno. Evidentemente, este papel libertador –que aproxima el artista a Cristo– converge en la idea de redención de la humanidad a expensas del sacrificio personal del artista”.¹⁸

16.- Mónica Strejцова: “Teosofía y ocultismo en los cuentos fantásticos de Rubén Darío”. Brno [República Checa], 2015, p. 67.

17.- Cristina Bravo Rozas: “Los juegos terroríficos de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 31, 2002, p. 181.

18.- Fátima Nogueira: “Tiempo e historia en ‘La pesadilla de Honorio’: la transformación moderna de la experiencia onírica”. *Káñina / Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, vol. XXXI, núm. 2, 2007, p. 24.

“Cuento de Pascuas”: Pesadilla universal y mirada cinematográfica

El contraste entre el exquisito mundo real y la pesadilla terrorífica – de nuevo la pesadilla universal, unida al tema de las reencarnaciones– marca el eje de este cuento, pleno de mirada cinematográfica y desarrollado dentro de un marco generalizado en el modernismo: la aparición del narrador y un interlocutor en un ambiente de fiesta y refinamiento.¹⁹ En un hotel de París, *lujoso y elegante*, el narrador-personaje (Darío) refiere que un diplomático de nombre ilustre le presenta a monsieur Wolfhart (*joven alemán poliglota, fino, de un admirable don de la palabra*). Wolfhart es descendiente de Theobald Wolfhart (1518-1561), clérigo protestante y profesor de latín, gramática y lógica en la Universidad de Heidelberg, *un poco brujo, pero de cierto, bastante sabio*. Con el seudónimo de Conrad Lycosthenes, publicó la obra *Prodigiorvm ac ostentorvm chronicon* (Basilea, Per Henri Cvm Petri, 1557), un amplio registro de sucesos curiosos o inexplicables para la razón.²⁰

Su objetivo –según Darío en boca de Wolfhart– era *combatir las crueldades y perfidias, y exponer a las gentes, con ejemplos extraordinarios, cómo se manifiestan las amenazas de lo invisible por medio de signos de espantos y de incomprensibles fenómenos: guerras, sequías, hambrunas, desbordes oceánicos, terremotos*. Enumerándolos detalladamente, Darío los relaciona con el ocultismo. Realmente, tuvo en sus manos el texto original latino de esa curiosa obra para utilizarla como fuente. Otras dos fueron las de Simon Goulart (1543-1628) y de San Agoberdo obispo de Lyon (779-840). Las

19.- Antonio Muñoz: “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en *El cuento modernista ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973, pp. 50-63.

20.- Enrique Marini-Palmieri: *El modernismo literario hispanoamericano: caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989, p. 58.

referencias a los escritos de los tres autores, además de un asombroso despliegue erudito, dotan de apariencia imaginaria a la verosimilitud del relato.

Wolfhart le habla de amigos comunes sudamericanos. *En Buenos Aires había tratado a un gran poeta [Leopoldo Lugones], y a un mi antiguo compañero, en una oficina pública, el excelente amigo Patricio [Piñeiro Sorondo].*²¹ También le advierte la presencia de una dama misteriosa, con un peinado especial “muy semejante a las *coiffures* a la Cleópâtre”. La *seductora y extraña mujer, que llevaba al cuello, por todo adorno un estrecho galón rojo*, tenía un parecido tan exacto con los retratos de la reina María Antonieta. Ella se sienta a un extremo del *hall* y Darío le pregunta al joven alemán si la dama es de su país. El ocultista le aclara que es de Austria.

Mientras tanto, al admirar el escenario de la fiesta, Darío recuerda versos de tres poetas franceses, *los preciosos poemas italianos de [Gian Pietro] Lucini [1867-1914]... y, con la fantasía dispuesta, los cuentos milagrosos, las materializaciones estudiadas por los sabios de los libros arcanos, las posibilidades de la ciencias que no son sino las concesiones de un enigma cada vez más hondo*. Luego Wolfhart invita a Darío a su habitación en el hotel para tomar *whisky and soda*, mostrarle *algo interesante* (la obra de Lycosthenes) y obsequiarle una pastilla o droga vigorizante.

Ingerida la pastilla, Darío se despidió y sale a la calle. Comienza entonces a delirar: *había como apariencias de muchas gentes en un ambiente como el de los sueños, y yo no sabía decir la manera con que me sentí como en una existencia a un propio tiempo real y cerebral [...] Alcé los ojos y vi en el fondo opaco del cielo las mismas figuras que en la estampa del libro de Lycosthenes, el brazo enorme,*

21.- En su Autobiografía (cap. XLV), Darío retrata a Piñeiro Sorondo: *grave de intelectualidad y de estudio [...] quien me extendía en largas pláticas en los momentos de reposo, sobre asuntos teosóficos y otras filosofías*. Véase la séptima reimposición de la *Autobiografía*. Estudio preliminar y guía de trabajo por Roberto Aguilar Leal (7ª reimp.), Managua, Distribuidora Cultural, 1995, p. 90.

la espada enorme, rodeados de cabezas. Estas iban surgiendo a su paso –como las imágenes de un cinematógrafo, con las cuales las compara– una igual a la de Morfeo en el museo de Luxemburgo del pintor Gustave Moreau (1826-1898), cuya faz expresaba pesadumbre; y otras yendo por la plaza de la Concordia, los campos Elíseos y las Tullerías, observando que los objetos inanimados cobran vida humana: vi que quien gritaba era un árbol, uno de los árboles coposos lleno de cabezas por frutos. Las cabezas infunden terror profundo y cada vez es más intenso.

He aquí algunas: una temerosa y abominable cabeza asida por la mano blanca de un héroe, asida de su movible e infernal toisón de serpientes: la tantas veces maldecida cabeza de Medusa. Y de un brazo, como de carne de oro de mujer, pendía otra cabeza, una cabeza con barba ensortijada y oscura, y era la cabeza del guerrero Holofernes. Y la cabeza de Juan el Bautista; y luego, como viva, de una vida singular la cabeza del Apóstol que en Roma hiciera brotar el agua de la tierra; y otra cabeza que Rodrigo Díaz de Vivar arrojó, en la cena de la venganza, sobre la mesa de su padre. Prosigue Darío:

Y otras que eran la del rey Carlos de Inglaterra y la de la reina María Estuardo [...] Y las cabezas aumentaban, en grupos, en amontonamientos macabros, y por el espacio pasaban relentes de sangre y de sepulcro; y eran las cabezas hirsutas de los dos mil halconeros de Bayaceto; y las de las odaliscas degolladas en los palacios de los reyes y potentados asiáticos; y las de los innumerables decapitados por su fe, por el odio, por la ley de los hombres, las de los decapitados por las hordas bárbaras, de las prisiones y de las torres reales, las de los Gengiskanes, Abdulhamides y Behanzines [...]

Dije para mí: ¡Oh, mal triunfante! ¿Siempre seguirás sobre la faz de la tierra? ¿Y tú, París, cabeza del mundo serás también cortada con hacha, arrancada de tu cuerpo inmenso?

Pero la imagen que más le impresiona a Darío es la cabeza de María Antonieta cayendo bajo la guillotina: *la cabeza de aquella que poco antes, en el salón del hotel, me admiraba con su encanto galante y real, con su arte soberbio, con su cuello muy blanco, adornado con un único galón rojo color de sangre*. Detalle que, al reiterarse, funciona como enlace en la estructura del relato. Las cabezas de María Antonieta, de María Estuardo y otras mujeres exclaman: *–¡Cristo ha de resucitar!*, frase que repite y repite *la muchedumbre fabulosa de cabezas*.

De repente, la tensión desaparece cuando el narrador-protagonista termina la narración emitiendo esta frase: *–Nunca es bueno dormir inmediatamente después de comer –concluyó mi buen amigo el doctor [...]* Elaborado a base de imágenes cinematográficas, este cuento expresa el temor de Darío por una fragmentación del mundo, sin armonía y unidad, debido a la carencia de un principio espiritual. Un unitario principio que podría salvar a la humanidad, representado en la figura de Cristo.²²

La escena de María Antonieta guillotizada había obsesionado a Darío desde 1889 en su poema “La revolución francesa”, especialmente en las estrofas tituladas “El cuello blanco”: *La dulce y real paloma subió a la guillotina:/ es cabellera cana la que opulenta fue;/ el cuello de azucena, feroz verdugo inclina/ delante el pueblo todo, que el sacrificio ve./ ¡Oh María Antonieta! ¡Cuán otra tu divina/ figura en los graciosos compases del minué,/ cuando eras una diosa de mano alabastrina,/ de labios encendidos y de ligero pie!*²³

También Raimundo Lida señala que “la fatídica imagen de María Antonieta”, Darío ya la había aludido en “Un cuento para Jeanette”, de 1897: *Mucho de tu perfil, tu orgulloso y sonrosado rostro, igual en un todo al de la trágica María Antonieta, que con tanta gracia sabía medir*

22.- Mónica Strejcová: “Teosofía y ocultismo en los cuentos fantásticos de Rubén Darío”. Brno [República Checa], 2015, p. 83.

23.- Rubén Darío: *Poesías completas*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1954, p. 1028.

el paso de la pavana... Pero ahora, en “Cuento de Pascuas”, adquiere especial intensidad. Al mismo tiempo, cabe revelar tres antecedentes de este cuento, referidos por un ensayista español: el relato “La aventura de un estudiante alemán” de Washington Irving (1783-1859), incluido en sus *Aventuras de un viajero*; una novela, “La mujer del collar de terciopelo negro”, perteneciente a la recopilación *Los mil y un fantasmas*, de Alejandro Dumas hijo (1824-1895); y el cuento “Gottfred Wolfang” de Petrus Borel (1809-1859).²⁴

La presencia del libro extraño, *Prodigiorvm ac ostentorvm chronicon*, recuerda otros textos similares en la narración de terror, como el famoso *Necronomicon* de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Y lo que vertebra el “Cuento de Pascuas” es *el estrecho y único galón rojo, color de sangre* de la dama que aquí resulta ser la misma María Antonieta. Una nueva característica añade Darío a los relatos anteriores: la resurrección, o la intemporalidad del personaje histórico, puesto que la acción se localiza en la época del narrador: a principios del siglo XX; en tanto las versiones precedentes transcurren en los tumultuosos días de la revolución francesa.

24.- Antonio Cruz Casado: “Rubén Darío fantástico: la atracción por el mundo del misterio (un ejemplo y sus deudas)” en *Boletín de la Real Academia de Córdoba [España] de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Córdoba, año CXV, núm. 165, enero-diciembre, 2016, p. 358. Cruz Casado toma la referencia de Mario Praz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 149.

“Thanatofobia”: Cuento macabro de impronta poeniana

En “Thanatofobia” la impronta de Poe es evidente. Lea Fletcher lo define: “conjunción de hipnotismo y vampirismo con marcas e intertextos inequívocos de ‘El caso del señor Valdemar’ y ‘William Wilson’, cuentos del autor de *El Cuervo*”.²⁵ Fue el primer cuento macabro de Darío. De hecho, incorporó en sus páginas la visión del cadáver ambulante como puro arte fabulador. James Leen, el narrador-protagonista, es un hombre muy apreciado socialmente en Buenos Aires, no exento de eventuales y *raros arranques*. Huérfano de madre, a la que se parecía físicamente, fue hijo del doctor John Leen, miembro de la londinense *Society for Pychical Research* y autor de una *Memoria sobre el Old*.

Delgado, rubio, nervioso, James cuenta su vida durante una reunión de amigos en una cervecería. Había aprendido a “ser triste”, encerrado en un sombrío colegio de Oxford, de muros negros, con un jardín de álamos y cipreses *bañados de una pálida y maleficia luz lunar*. Allí lo había enviado su padre, cuya figura evoca y no puede evitar un estremecimiento de horror. Al cumplir los veinte años, James recibió en dicho colegio la visita de John con el fin de anunciarle la existencia de una madrastra *¡Una madrastra! Y de pronto se me vino a la memoria mi dulce y blanca, y rubia madrecita, que de niño me amó tanto, me mimó tanto, abandonada casi por mi padre, que se pasaba noches y días en su horrible laboratorio, mientras aquella y delicada flor se consumía*.

Ella desea ardientemente conocerlo y John se lo lleva a su mansión de Londres: grande, fría, con cuatro o cinco criados enclenques y el

25.- En “El cuento modernista en revistas y diarios argentinos”. Tesis de Texas Tech University, 1981, p. 134, citada por Beatriz Colombi en “Rubén Darío y el mito de Poe en la literatura hispanoamericana”, inserto por Rocío Oviedo Pérez de Tudela, ed.: *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid, Editorial Verbum, 2013, p. 228.

decidor detalle modernista de un retrato de la madre de James, pintado por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), y *cubierto de un largo velo de crespón*. La misma noche, tras dormir unas horas en su cuarto, James sintió unos pasos de su padre, a quien percibe como monstruo con propiedades diabólicas: *Por primera vez, por primera vez –reitera– vi sus ojos, clavados en los míos. Unos indescritibles ojos, os lo aseguro; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás; unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo. Unos ojos que os harían temblar por la manera especial con que miraban*.

La tensión generada a lo largo de la trama obedece a la atmósfera terrorífica descrita por el narrador-protagonista, intensificándose el interés del lector; y al encuentro de James con su madrastra: un ser verdaderamente siniestro, de rígidas manos frías, ojos sin brillo alguno, olor extraño y voz *como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo*. Al verla, las imágenes de la muerte cruzan como un relámpago sobre su mente, hasta desembocar en una extraña confesión que deja aterrorizados a todos.

Por otra parte, la alianza del amor con la tumba se manifiesta a través de ciertos rasgos típicos del motivo, como *el beso del vampiro*: *–James, nuestro querido James, hijito mío, acércate, quiero darte un beso en la frente, otro beso en los ojos, otro beso en la boca...* Estas palabras de la madrastra expresan la condición esencial del vampirismo: la relación –por medio de las formas eróticas– entre el vampiro y su víctima es similar a la unión de una pareja de amantes.

James Leen había sido internado en una casa de salud en Londres por su padre (a quien considera un *asesino cruel*) para que no revelase *lo que él pretendía tener oculto*: ¡que su nueva esposa era una muerta! ¡Qué estaba casado con una vampiresa! Un narrador omnisciente –o sea fuera de la historia– recalca la condición de hombre de bien del protagonista. ¿Su objetivo? Que toda sospecha sobre la autenticidad de la historia quede disipada. Sin embargo, Darío deja entrever un amago de duda, un poso de ambigüedad que permite al lector opinar

sobre el carácter fantástico del cuento:²⁶ *Así prosiguió esa noche su extraña narración, que no nos atrevemos a calificar de fumisterie [farsa, estafa, broma], dado el carácter de nuestro amigo.*²⁷

Este relato –como lo señala una investigadora mexicana– es hijo directo de la mejor narrativa vampírica del siglo XIX. No solo de Poe, sino de “Le Horla” (1887) de Guy de Maupassant (1850-1893) y más cercanamente de “La muerte enamorada” de Théophile Gautier, donde el tema del hermoso cadáver que emana sensualidad después de la vida era un lugar común del ocultismo de la época.²⁸ “Darío –precisa un experto en narrativa fantástica– había seguido con atención las discusiones sobre Katy King, a quien el ocultista William Crookes (1832-1919) hacía pasar como una mujer-difunta; pero no se dejó perturbar por ese fenómeno fúnebre y dio a su cuento una hábil estructura: dos focos narrativos –Darío y Míster Leen–, dos ciudades –Buenos Aires y Londres–, dos soluciones –locura o magia negra–.”²⁹

26.- Cristina Bravo Rozas: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 31, 2002, p. 179.

27.- *Ibíd.*, p. 179.

28.- Lenina M. Méndez: “La incursión de Rubén Darío en la literatura de terror”. *Espéculo/ Revista de Estudios Literarios*, núm. 13, 2000, sin página numerada.

29.- Enrique Anderson Imbert: “El cuento fantástico”, en *La originalidad de Rubén Darío* (1967), op. cit., pp. 234-235.

“La larva”: Cuento sobrenatural

Otra pieza –logro de la cuentística dariana del miedo– es “La larva”, remontada a una experiencia personal. En su *Autobiografía* (caps. IX y XLVI) describe tal experiencia primero como pesadilla y luego como auténtica aparición sobrenatural: *En la plaza de la Catedral de León, en Nicaragua, una madrugada vi y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio*. El hecho ya lo había referido en otras dos obras suyas: *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1909) y *Los Raros* (1896). Aludiendo a esa experiencia, sin revelar que era él quien la había aparecido, escribió en la semblanza de la escritora francesa Rachilde: *las manifestaciones de ciertas pesadillas, en que se contemplan cadáveres ambulantes que se acercan a la víctima, la tocan, la estrechan, y en horrible sueño se siente como si se apretase una carne de cera y respirase el conocido y espantoso olor de la cadaverina*.³⁰ Con estas líneas, Darío comentaba un macabro dibujo –simbolizando a *Madame la Mort* –novela de la misma Rachilde– de Paul Gauguin (1848-1903).

En “La larva”, Darío aparece desdoblado en Isaac Codomano, relator del cuento presumiblemente durante una tertulia en torno a lo oculto y lo extraordinario; y como personaje que, a su vez, hace oír su voz. Codomano, al comienzo del cuento, asegura: *No sonriáis. Yo os juro que he visto, como estoy viendo a vosotros, si no una salamandra, una larva o una empusa*. Estas –señala Ferrán Riesgo, de la Universidad de Alicante– remiten directamente a la tradición grecorromana para iniciar desde allí un motivo que atraviesa los siglos hasta trascender a 1910 (año de la escritura de “La larva”) con una intensidad mayor durante el siglo XVIII. Las salamandras, habituales en los bestiarios del

30.- Rubén Darío: *Los Raros*. Edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle. Estudio preliminar de Jorge Eduardo Arellano. Berlín, edition tranvía-Verlag Walter Frey, 2015, pp. 297-298.

medievo, fueron importantes en el ocultismo por su asociación con el fuego. San Agustín, en su momento, convirtió a la salamandra en símbolo del condenado. ¿Y la empusa? En el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal se lee:

Empusa. Es un espectro del séquito de la diosa Hécate. Pertenece al mundo infernal y es causa de frecuentes terrores nocturnos. Puede presentar toda clase de formas y se aparece especialmente a las mujeres y a los niños para asustarlos [particularmente a los niños que se portan mal o trasnochan demasiado]. Pasaba por tener un pie de bronce. Se alimentaba de carne humana y a menudo, para atraer a sus víctimas, adoptaba la figura de una mujer joven y hermosa.

Isaac Codomano –transparente nombre hebreo y persa como el de Rubén Darío– introduce brevemente el escenario, vinculado a la naturaleza intrínsecamente mágica de su entorno natal. *Yo nací en un país donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores españoles –acierto que se reiterará en “Huitzilopxtli”–. Antes bien, en la colonia aumentó con el catolicismo el uso de evocar las fuerzas extrañas:* por cierto título del primer libro de cuentos de Leopoldo Lugones.

Pero este Codomano/Darío, crecido en la supersticiosa ciudad de León, oscila entre el terror y el demonismo. De estructura muy semejante a “La ninfa”, de *Azul...*, “La larva” da lugar a la aparición de una ninfa macabra o antinifia, a una espantosa imagen de ultratumba. Ambas narraciones están construidas en torno a un acontecimiento que se va tornando más denso hasta llegar a conformar un mundo narrativo. La situación consiste en el enfrenamiento de un adolescente enamorado e incauto en el misterio de lo femenino. En “La ninfa”, la revelación de la mujer se produce mediante una visión plena de luces sensuales, morbidez y prestigio mítico; en el caso de “La larva”, en otra alucinante, horrorosa, espantable.

Isaac se escapa de su casa, custodiada por la tía abuela que guardaba las llaves celosamente; pero encuentra la que necesita para salir a la calle cuando *la venerable señora dormía como un bienaventurado*. Su propósito era asistir, por primera vez, a una serenata leonesa de tradición española, animada con acordes de guitarras, violines, flautas, violoncelos, y a veces con *orquesta completa* que *tal o cual señorete adinerado hacía sonar bajo las ventanas de la dama de sus deseos*. Sintiéndose hombrecito, y guiado por las melodías, llega pronto al punto de encuentro con la serenata. *Mientras los músicos tocaban, los concurrentes tomaban cerveza y licores. Luego un sastre que hacía de Tenorio entonó primero A la luz de la pálida luna, y luego Recuerdos cuando la Aurora.*

Al pasar por la plaza de Catedral ve sentada una figura de mujer envuelta *en su rebozo y como entregada al sueño. ¿Joven? o ¿Vieja? ¿Mendiga? ¿Loca? ¡Qué me importaba! Yo iba en busca de la soñada revelación de la aventura anhelada*. Enajenado por esta presencia y la oscuridad, el solitario muchacho (ya los serenateros no le acompañan), corteja a la mujer con palabras ardientes. Cuando ya cree haber doblegado la voluntad femenina, ella vuelve, descubre su rostro. *¡y oh espanto de los espantos! Aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesosa y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción. De la boca horrible salió como una risa ronca; y luego aquella “cosa”, haciendo la más macabra de las muecas, produjo un ruido que se podía indicar así.*

–Kggggggg

Con el cabello erizado, di un gran salto, lancé un gran grito, llamé.

Cuando llegaron algunos de la serenata, la “cosa” había desaparecido.

Os doy mi palabra de honor, concluyó Isaac Codomano, que lo que he contado es completamente cierto.

Con las visiones espectrales de “Thanatophobia” y “La larva”, Darío se revela como un cuentista capaz de generar miedo; aporte que lo ubica entre los primeros maestros del subgénero a nivel hispanoamericano. Así fue comprendido por Lida al asegurar: “Lo que da a ‘La larva’ una fuerza excepcional no es solo una pluma avezada en el tratamiento de ese y otros asuntos análogos, y que acaba por agregar una intensa variación centroamericana al viejo tema español, grato a la literatura romántica, del Tenorio a quien sus aventuras arrastran a la perdición o al supremo espanto”.³¹

Pero es la narrativa de Poe la que subyace en “La larva”, cuya estructura (ambiente macabro, acción *in crescendo* y final sorpresivo) es la misma de los cuentos poenianos “El caso del señor Valdemar” y “La caída de la casa Usher”. Howard Phillips Lovecraft, en *Supernatural Horror in Literature* (1927), destaca en Poe la configuración de su poética de lo sobrenatural, más definitoria que la amplia categoría de lo fantástico, a la cual no deja de pertenecer ‘La larva’. “Este cuento no será excepcional, pero su lectura atenta “revela que es extraordinariamente sólido. En él se conjugan la experiencia personal, algunos de los resortes y tópicos más habituales del género, y el conocimiento de la tradición literaria y la mitología clásica” –revela un estudioso español.³²

Por su lado, una exégeta costarricense plantea que “La larva” no es sino una reelaboración de “La Cegua”, leyenda mesoamericana a la que Darío había dedicado una extensa composición en verso fechada el 6 de agosto de 1881, a sus catorce años.³³ No cabe resumir su estudio, salvo extraer su conclusión: que en este cuento yace oculta “una protesta, muy definida y bien organizada, hacia la filosofía positivista. El sustantivo *prisión* que tanto se repite en ‘La larva’, ha tenido innumerables acepciones. En la producción dariana hay

31.- Raimundo Lida: “Estudio preliminar”, en *RD: Cuentos completos* (1950), op. cit., p. LXII.

32.- Hernán Riesgo: “‘La larva’: una incursión dariana en el cuento sobrenatural”. *Anales de Literatura Española*, núm. 28, 2016, p. 214.

33.- En su original manuscrito el título es “La Segua/ Leyenda fantástica nicaragüense/ Popular” y el subtítulo “cuadro dramático”.

claramente dos: el cuerpo como prisión del alma, y la visión limitante y fija del mundo, como la prisión del poeta y, por ende, del lenguaje. El lenguaje especial que propugna es aquel que –lleno de símbolos, metáforas y analogías– descubre el alma del mundo, porque los signos dentro de la naturaleza y del lenguaje, esconden la profunda realidad de la existencia humana”. Y termina:

La presencia del artista prisionero, es por un lado, una protesta contra la represión que sentían los modernistas en ese momento histórico. Pero el significado de esta imagen va más allá. En realidad materializa el procedimiento de escritura del cuento, el cual podemos definir como *la técnica de lo oculto y lo revelado*. Dicha técnica, en “La larva” alcanza niveles geniales, especialmente si tomamos en cuenta la brevedad del relato. Definitivamente es necesario leer entre líneas para descubrir el “tesoro” de su más profundo mensaje: la crítica a esa sociedad austera que se niega a instruir a la nueva generación. El mensaje está “encerrado” en una leyenda popular moralizante [“La Cegua”]. De ahí que la narración cumpla todos los requisitos para que aparente ser solamente eso; pero no es así. El mensaje de “La larva” trasciende lo autobiográfico y la leyenda para convertirse en algo universal.³⁴

34.- Dina Pérez Miranda: “Lo oculto y lo revelado como técnica de escritura en el cuento ‘La larva’ de Rubén Darío”. Ponencia presentada en el VII Congreso de Literatura, Lingüística y Filología, publicada en la *Revista de Comunicación* (Cartago, Instituto Tecnológico de Costa Rica, v. 11 a 22) [agosto, 2002, edición especial].

“D.Q.”: La gloriosa muerte de don Quijote en Cuba

La muerte del caballeroso espíritu español es el tema de este cuento; y su motivo: la guerra, ya abordada por Darío en tres cuentos: “La matuscka” (febrero, 1889), “El Dios bueno” (agosto, 1890) y “Betún y sangre” (octubre, 1890). Pero en el *Almanaque Peuser para el año de 1899* fue difundido un cuarto: “D.Q.”, seguramente escrito a finales del año anterior. Descubierta por Ernesto Mejía Sánchez en una tardía reproducción de la revista *Fray Mocho* (Buenos Aires, 13 de enero, 1920), lo dio a conocer en 1966, informando que Enrique Anderson Imbert (*Revista Iberoamericana*, julio-diciembre, 1967) identificó su publicación inicial en el referido *Almanaque Peuser* veinte años antes y que se había reproducido en la revista madrileña *Don Quijote* el 24 de febrero de 1899.³⁵ Mejía Sánchez ignoraba que ya lo había publicado un periódico español de provincia, *El Correo de Gerona*, el 17 de enero del mismo año.

En la ampliación de su estudio sobre los cuentos darianos, Raimundo Lida anota que el enigma planteado en este cuento a partir de su título –dos letras mayúsculas– se va aclarando de manera alegórica, racional, verbal; y transcribe la referencia de Mejía Sánchez cuando observa con razón que “una frase [dariana] de *España contemporánea* (escrita el 2 de febrero de 1899) entronca nítidamente con la idea central de nuestro cuento”.³⁶ Darío exalta el caballeresco espíritu de los españoles y, combinando en su alabanza la figura de Cyrano [de Bergerat], la de don Quijote y la de Cervantes, dice de este: *...ni quien se quedó manco en Lepanto habría quedado sin perecer glorioso en Cavite [Filipinas] o en Santiago de Cuba.*³⁷

35.- “D.Q.”: un cuento desconocido de Rubén Darío / Presentación de Ernesto Mejía Sánchez”. *La Prensa Literaria*, 21 de agosto, 1966.

36.- Raimundo Lida: “Los cuentos de Rubén Darío”, en *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Santiago de Chile, Zig Zag, 1967, p. 207.

37.- Rubén Darío: *España contemporánea*. París, Garnier Hermanos Editores, 1901, p. 59.

Cerca de esta ciudad junto al mar Caribe, durante la guerra del 98 entre Estados Unidos y España, se ubica la acción relatada en primera persona por un narrador-testigo. Este pertenece a una guarnición que aguarda la llegada de una compañía de la nueva fuerza venida de España. Los soldados deseaban *abandonar aquel paraje en el que nos moríamos de hambre, sin luchar, llenos de desesperación y de ira*. Entre ellos, uno presenta características singulares. *Todos éramos jóvenes y bizarros, menos uno. Todos nos buscaban para comunicar con nosotros o para conversar, menos uno [...]* A la hora del rancho, *todos nos pusimos a devorar nuestra escasa pitanza, menos uno. Tendría como cincuenta años, mas también podría haber tenido trescientos. Su mirada triste parecía penetrar hasta lo hondo de nuestras almas y decirnos cosas de siglos*.

La descripción del portador de la santa bandera roja y amarilla continuaba: *Se desvive por socorrer a los enfermos [...]* –He hablado con él –*les dijo el capellán [...]* *Es un hombre milagroso y extraño. Parece bravo y nobilísimo de corazón*. Las pocas veces que habla es de sueños irrealizables. *Cree que dentro de poco estaremos en Washington y que se izará nuestra bandera en el Capitolio [...]* *Le han apenado las últimas desgracias; pero confía en algo desconocido que nos ha de amparar; confía en Santiago; en la nobleza de nuestra raza, en la justicia de nuestra causa*. Dicen que es *algo poeta*. Por la noche rimaba redondillas que las recitaba en voz baja. Pero se ríen de él. *Dicen que debajo del uniforme usa una coraza vieja*. Y nadie sabía su nombre. Solo en su mochila tenía marcadas una D y una Q.

De pronto un oficial, a todo galope, aparece por un recodo habla con el jefe de la guarnición y corre la noticia. *Estábamos perdidos, perdidos sin remedio [...]* *Debíamos entregarnos como prisioneros, como vencidos*. Cervera [el general español derrotado] *estaba en poder del yanqui. La escuadra se la había tragado el mar, la habían despedazado los cañones de Norte-América. No quedaba ya nada de España en el mundo que ella descubriera. Debíamos dar al enemigo*

vencedor las armas, y todo; y el enemigo apareció en la forma de un gran diablo rubio, de cabellos lacios, barba de chivo, oficial de los Estados Unidos, seguido de un escolta de cazadores de ojos azules.

Había que rendir las armas. Unos soldados lloraban de indignación y vergüenza; otros palidecían. Mas en el momento de la entrega de la bandera se vio una cosa que puso en todos el espanto glorioso de una verdadera maravilla: el abanderado, con la mirada de la más amarga despedida, sin que nadie se atreviese a tocarlo, fuese paso a paso al abismo y se arrojó a él. Todavía de lo negro del precipicio devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una armadura. Entonces todos descubren que aquel hombre extraño era nada menos que don Quijote. El capellán y el narrador-testigo se encargan de aclarar el enigma. En “D.Q.” —opina Anderson Imbert— Darío eleva el elemento esotérico de la preexistencia a otra categoría: la de la locura heroica y, aliviado de su miedo a la muerte, acierta con uno de sus mejores cuentos”.³⁸

En esta ficción, el nicaragüense explicita su actitud política y cultural ante el llamado *Desastre del 98*, cuando la emergente potencia imperial del Norte derrotó a la decadente *madre patria* de Hispanoamérica, cercenándole sus antiguas colonias de Puerto Rico y Filipinas e independizando Cuba bajo su control. Para Darío, los valores representados por Don Quijote —Ideal, Nobleza, Hidalguía— habían perecido. No en vano el mismo Darío, en su definitorio artículo “El triunfo de Calibán”, había elogiado con vehemencia el discurso del presidente argentino Roque Sáenz Peña (1851-1914) “en defensa de la más noble de las naciones, caída al bote de esos yangüeses; en defensa del desarmado caballero que acepta el duelo con el Goliath dinamitero y mecánico”.³⁹

38.- Enrique Anderson Imbert: “Los cuentos fatásticos”, en *La originalidad de Rubén Darío* (1967), op. cit., p. 239.

39.- Rubén Darío: “El triunfo de Calibán”. *El Tiempo* (Buenos Aires, 20 de mayo, 1898), rescatado por E. K. Mapes en *Escritos dispersos de Rubén Darío* [...] Tomo I. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968, p. 161.

Para concluir, “D.Q.” remite a una fuente francesa: no en su desarrollo original de Darío, sino en el protagonista como portador de la bandera de España en una acción bélica. Me refiero a uno de los *cuentos patrióticos*, “El abanderado”, de León Daudet. Traducido al español por Enrique Gómez Carrillo, el nicaragüense lo había leído en una selección de cuentos galos.⁴⁰ En ambas piezas –“El abanderado” y “D.Q.”– sus protagonistas (el viejo Hormus y Don Quijote) rinden culto sagrado a sus respectivas banderas y fallecen al final sosteniéndolas con fervor.

40.- *Cuentos escogidos de los mejores AUTORES FRANCESES contemporáneos*. París, Garnier Hermanos, 1893, pp. 35-43.

“Huitzilopochtli”: Respuesta ancestral a la intromisión yanqui

Penúltimo cuento publicado por Darío, “Huitzilopochtli” apareció en *La Nación*, de Buenos Aires, el 5 de junio de 1914, y se reprodujo con el subtítulo de “Leyenda mexicana” —presumiblemente con la autorización del autor— en el *Diario de Centro-América*, Guatemala, el 10 de mayo de 1915. Su escenario es el norte del territorio mexicano durante la revolución. Por tanto, se le considera uno de los cuentos pioneros de esa temática.

El narrador-protagonista viaja desde una ciudad fronteriza de los Estados Unidos al territorio controlado por Venustiano Carranza y Pancho Villa (*el guerrillero y caudillo militar formidable*) para informarse de un amigo, *teniente de las milicias revolucionarias*. Lo acompañan un médico estadounidense —y además periodista al servicio de diarios yanquis— más un cura y, al mismo tiempo, coronel. El nombre del primero es Mr. John Perhaps y el apellido del segundo, de origen vasco, Reguera (*uno de los hombres más raros y terribles que haya conocido en mi vida*).

En efecto, Reguera había llegado de joven a México, donde se hizo partidario del emperador Maximiliano y más tarde de Porfirio Díaz; cree en la vigencia de las primitivas deidades aztecas, *bebe comiteco* —licor elaborado del maguey— y fuma mariguana que ofrece al narrador-protagonista. Durante la travesía, Perhaps se interna hacia el fondo de la selva. Al acampar obligadamente en un sitio ocupado por las fuerzas revolucionarias, y mientras el cura duerme, el narrador-protagonista presencia despavorido, en el silencio de la noche y en medio de una claridad dorada, un sacrificio ritual en honor a Teoyaniqui (*la diosa mexicana de la muerte*). ¡Perhaps era la víctima! Al día siguiente,

pregunta por el *padre Reguera*, pero le dicen que se hallaba ocupado fusilando enemigos.

El cuento termina con esta frase, en la que Darío logra la unidad de efecto que preconizaba Poe: *Vino a mi cerebro, como escrito en letras de sangre: Huitzilopxtli*.⁴¹ En realidad, el feroz dios azteca de la guerra, a quien se le sacrificaban esclavos y prisioneros, era conocido por Darío; no en vano figura en su “Ode a la France” —escrita el mismo año de 1914 a raíz del inicio de la primera guerra mundial— e integrado al *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) con el título de “France-Amérique”:

*La-bas, dans l'épouvante et l'injure et la haine,
 les chasseurs de la mort ont sonné l'hallali,
 et, de nouveau soufflant sa vanimeuse haleine,
 on croirat voir la bouche d'Huitzilopxtli.*

*[Allá, en el horror y la injuria y el odio,
 los cazadores de la muerte han tocado el halalí,
 y soplando otra voz su venenoso aliento,
 se creía ser la boca de Hutzilopxtlí].*⁴²

Además, recordaba a Huitzilopxtli en un poema de Giosuè Carducci (1835-1907) reencarnado en los soldados que fusilaron a Maximiliano para vengarse de su lejana derrota ante los súbditos de Carlos V. Seguramente, este recuerdo inspiró a Darío su cuento, una de las piezas más admirables y contemporáneas de su quehacer narrativo. El poema de Carducci se titula “Miramar” y pertenece a su

41.- Esta frase de la publicación original del cuento (rescatada por Roberto Ibáñez en *Páginas desconocidas de Rubén Darío. Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, pp. 220-225) se halla ausente en la versión compilada por José Olivio Jiménez. Pero resulta insuprimible. “A nuestro juicio —observa Gabriela Mora— agrega un elemento de terror y reafirma la posibilidad de que el rito ocurra en la historia” (“Actualización crítica de la cuentística rubendariana”, *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, núm. 101, octubre-diciembre, 2001, p. 127).

42.- Traducción literal no atribuible a Darío, quien además dejaría inconcluso un poema inédito, también de 1914 y titulado “Huitzilopxtli”. Véase su *Antología poética*. Introducción de Jorge Eduardo Arellano. Managua, Banco Central de Nicaragua, 2016, pp. 21-23.

obra *Odi Barbare*.⁴³ Según una máxima autoridad mexicana, Carducci cuenta en dicho poema “que los dioses indios esperan a Maximiliano para destruirlo y uno de ellos, probablemente Huitzilopochtli, dice este verso: *lo te volvera, fiore d’Asburg...*”.⁴⁴

Pese a ello, se le han consagrado escasos análisis. En el suyo, Carmen Mora Valcárcel se pregunta: “¿no se vislumbra en él una muestra de ese fenómeno tan vinculado a la evolución literaria hispanoamericana que se conoce por realismo mágico?”,⁴⁵ y lo denomina, con razón “relato fantástico de ambiente realista”.⁴⁶ Ella observa que la secuencia única de gradación ascendente que es el cuento se divide en dos subsecuencias: la primera, correspondiente a la travesía, acumula elementos dispersos e inconexos, para asociarse luego en la segunda, que culmina en la escena del sacrificio. Esta acumulación e integración definitorios de su proceso estructurador.

Lo fantástico radica al contraponer Darío lo real y lo irreal. Mejor dicho: en el juego con la ambigüedad que otorga el desenlace, plantea dos alternativas: alucinación (engendrada por la mariguana) y visión real. Por lo demás, la atmósfera del relato se traza desde el principio: *El misterio azteca, o maya, vive en todo mexicano por mucha mezcla que halla en su sangre, y esto es poco* —sostiene Reguera en uno de los diálogos que dinamizan la acción.

El mismo Reguera —ejemplo del oportunismo de quien toma partido por el gobernante en cada momento histórico— es el personaje más caracterizado. Darío le aplica trazos psicológicos contradictorios: como sacerdote sirve a Dios, comparte su fe con la creencia en los antiguos dioses (*el alma y las formas de los antiguos ídolos nos vencen*) y es

43.- El poema se puede consultar en: https://it.wikisource.org/wiki/Odi_barbare/Delle_Odi_Barbare_Libro_I/Miramar

44.- José Rojas Garcidueñas: “Recordando a don Alfonso Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes*. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969). México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 147.

45.- *Ibíd.*, p. 133.

46.- Carmen de Mora Valcárcel: “Darío, escritor fantástico”. *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 34, 1977, p. 120.

capaz de fusilar como coronel revolucionario. En este sentido —señala Mora Valcárcel—, Reguera es una proyección del culto a Huitzilopxtli que, a través de la *guerra florida*, participa simultáneamente del sacrificio humano y del espíritu religioso.

¿Y el yanqui Perhaps? No hace nada para merecer la muerte, excepto representar a su país. Por eso “Huitzilopxtli” trasluce, significativamente, este trasfondo político: la intromisión en nuestra América de la potencia del Norte. Trasfondo era común al denunciado por Darío en “D.Q.”, cuento ocurrido en otro escenario bélico que tiene, entre sus personajes, a otro cura: un capellán anónimo y no tan determinante en la trama. Pero el meollo de “Huitzilopxtli”, —como lo sugiere su título— es la presencia esencial de lo mitológico. Darío lo expresa desde el inicio en boca de Reguera: *Aquí en México, sobre todo, se vive en un suelo que está repleto de misterio. Todos los indios que hay no respiran otra cosa. Y el destino de la nación mexicana está todavía en poder de las primitivas divinidades de los aztecas.* Esto lo hace —de acuerdo con Mora Valcárcel— un buen antecedente de cuentos posteriores como “Chac Mool” de Carlos Fuentes o “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco, para nombrar a dos autores mexicanos.

En relación a la pregunta de Mora Valverde, precedida por otra de Mejía Sánchez —si “Huitzilopxtli” era un “antecedente del realismo mágico de hoy”—, Julio Valle-Castillo anota que en 1969, Ruth S. Lamb la contestó: “Amén de afirmar que ‘Rubén Darío se anticipa a los escritores de la Revolución Mexicana, aseguraba que ‘al menos se muestra precursor de este realismo mágico de Miguel Ángel Asturias y de Alejo Carpentier, donde lo exótico se convierte en primitivismo auténtico’”.⁴⁷

47.- Citado por Julio Valle-Castillo: “El cuento ‘Huitzilopxtli’ y la historia de su texto”, en *Repertorio dariano 2010...* [Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2010, p. 242].

En fin, “Huitzilopochtli” fue incluido en una antología mundial de cuentos breves al lado de piezas escritas por los rusos Alexander Afanasiev (1826-1871), Antón Chejov (1860-1904) y Leonid Andréiev (1871-1919); y por los estadounidenses Edgar Allan Poe (1809-1849), Mark Twain (1835-1910) y O’Henry (1862-1910), más el checo Franz Kafka (1883-1924), entre otros grandes narradores.⁴⁸ Y se ha traducido al alemán por Ulrich Kunzmann, en 1983; al inglés por Andrew Hurley, en 2005; al danés por Gorm Rasmussen, en 2014; y al portugués por Marcelo Maneo, en 2015.

48.- *Cuentos breves para seguir leyendo en el bus*. Selección y prólogo de Maximiliano Tomas. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2009, pp. 48-54.

Aporte de Darío al género fantástico

El término *fantástico*, aplicado a los diez cuentos de Darío reunidos por José Olivio Jiménez, no es tan certero para clasificar esas ficciones, vinculadas a otros subgéneros más delimitados: la literatura de horror o terror gótico, la narrativa de fantasmas y de terror en general; pero sobre todo al conocido como *weird tale* o relato sobrenatural, del que Poe se erigió en maestro absoluto –recuerda Riesgo.⁴⁹ En otra línea de pensamiento, el teórico Louis Vax considera vanas las subdivisiones dentro de lo fantástico “no solo porque junta bajo un vocablo único las cosas más diversas, sino por una razón opuesta, aunque complementaria: mil lazos aproximarían motivos heteróclitos”.⁵⁰ Y especifica Riesgo que, con excepción de “Cuento de Nochebuena” y “D.Q.”, los restantes *cuentos fantásticos* cumplen los presupuestos poenianos establecidos por Lovecraft en su obra, ya citada, *El horror sobrenatural en la literatura*. Ahora bien, todos los diez cuentos fantásticos de Darío ya revisitados caben dentro de la amplia definición de Róger Callois: la expresión literaria de un suceso en el que se produce una ruptura de las leyes de la naturaleza tradicionalmente consideradas inamovibles. Así, para Hernán Riesgo,

“Thanatophobia” es un cuento de ciencia oscura y vampiros; “La pesadilla de Honorio”, un relato de terror cósmico; “El caso de la señorita Amelia” y “Verónica” [o “La extraña muerte de San Pedro”], cuentos de magia negra y ocultismo; “Cuento de Pascuas”, toca el tema de la reencarnación en una clave más terrorífica que “D.Q.”, y, finalmente, “Huitzilopochtli” se centra en las alucinaciones causadas por las drogas y en la presencia de un dios

49.- Hernán Riesgo: “‘La larva’: una incursión dariana en el cuento sobrenatural”. *Anales de Literatura Española*, núm. 28, 2016, p. 210.

50.- *Ibíd.*, p. 211.

violento y terrible (la deidad azteca del inframundo) que toma forma en la Tierra.⁵¹

En cuanto a “La larva”, nutrida de fuentes textuales y temáticas, no se olvide que la lectura de una novela terrorífica, realizada por Darío desde niño, había animado su fantasía y morbidez. Aludo a *La caverna de Strozzi* (1773) del olvidado autor francés Jean-Joseph Regnault-Warin (1771-1844).⁵²

51.- *Ibíd.*

52.- Rubén Darío: *Autobiografía*. Madrid, Editorial “Mundo Latino”, 1920, p. 6. (vol. XV de *Obras completas*). Naturalmente, la había leído en una traducción española aún no identificada, al contrario de dos versiones en italiano: una impresa en Firenze, preso Giovacchino Pagani, 1807; y la otra en Milano, Candido Buccinelli, 1817.

2023
TODOS
JUNTOS *Vamos
Adelante!*