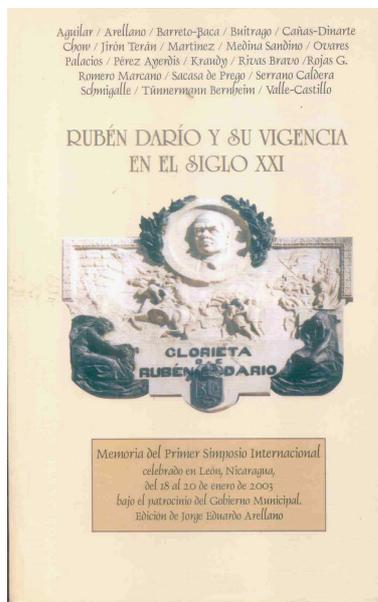


PRODIGIOS QUE ABRUMAN: LOS CUENTOS DE RUBÉN DARÍO¹

Margarita Rojas G.
Flora Ovares

I



Cuando se cuenta una experiencia o un viaje ocurridos en el pasado, el mundo del ayer se despliega ante un callado interlocutor como en el escenario de un teatro. Al cerrarse las cortinas de la evocación, ni el narrador ni sus oyentes serán los mismos de antes: con sus palabras uno ha tendido el hilo hacia su pasado, le ha dado forma y lo ha integrado a su presente. Generalmente, el relato tiene lugar dentro de una situación específica: un grupo de amigos, animados todos por el licor, comparten sus experiencias en una taberna, después de una cena o un lugar equivalente. Uno de ellos, para responder al ruego de los demás, narra una historia con la que encanta a los oyentes, silenciosos y asombrados. Con el licor que ha propiciado la camaradería y las confidencias, la narración hace olvidar a los participantes las circunstancias que los rodean.

Al finalizar la narración, los oyentes han sido así iniciados en un arcano pues ese tipo de ámbitos, "lugar de reunión de los amigos o confidentes", es un centro de iniciación en el que se comparten los secretos¹. Y así, al finalizar la velada y tras haber sido seducido por las palabras del viajero, uno entre ellos será el encargado de volver a narrar lo ya relatado y, al hacerlo, describirá también las circunstancias que rodearon la confesión: la noche, el licor, los amigos.

En la narración enmarcada un narrador recuerda lo que le ha sido contado por otro narrador. Se trata de un tipo de relato muy antiguo, que aparece, por ejemplo, en *Las mil y una noches*, *El decamerón*, «El simposio» de Platón, en *La odisea* en el episodio de Ulises y los feacios, en *La*

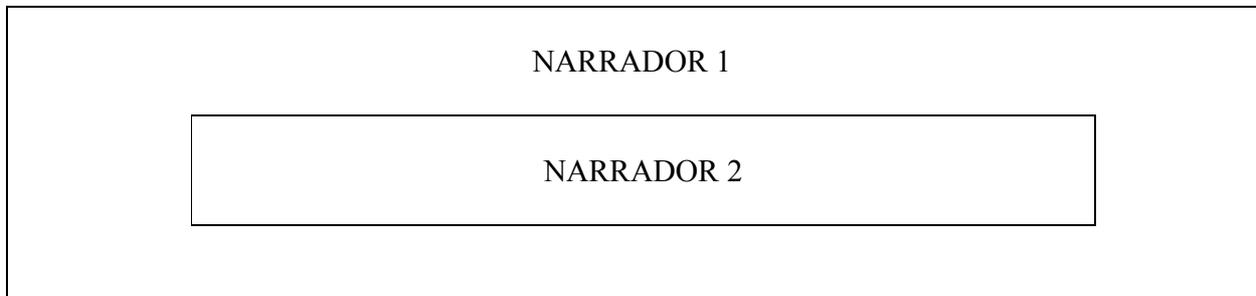
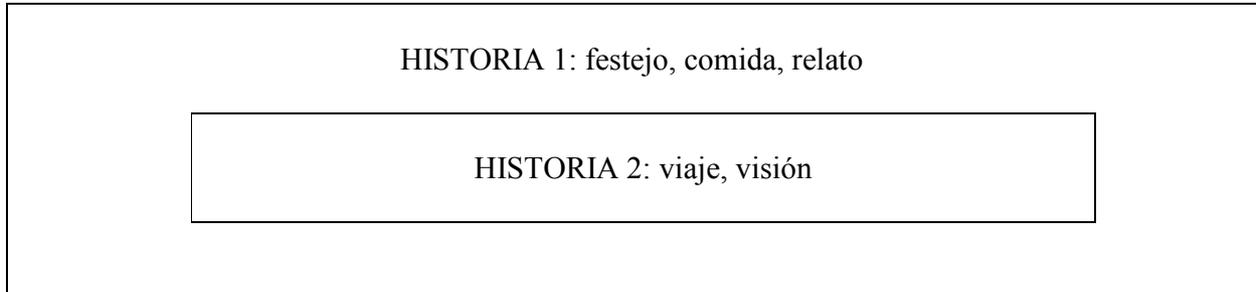
¹ Este artículo se basa en dos trabajos: «Prodigios que abrumen: dos cuentos de Rubén Darío» (*Acta literaria*, Universidad de Concepción, Chile, n. 26, 2001, pp. 117-129), presentado en forma de ponencia en el simposio internacional *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI*, organizado por la Municipalidad de León y el Instituto Cultural Rubén Darío en León, Nicaragua, del 18 al 22 de enero de 2003 y en «In vino veritas: la narración del viaje», *Taller de Letras* (P. Universidad Católica de Chile, n. 29, 2001) pp. 87-98.

M.Rojas y F. Ovares

eneida cuando Eneas cuenta sus aventuras en la corte de Dido, y también en varios cuentos contemporáneos como «La forma de la espada» de Jorge Luis Borges y «Luvina» de Juan Rulfo.

[#1]

NARRACIÓN ENMARCADA



Luisa Harto Trujillo anota que muchas veces, la euforia provocada por el vino lleva a disertar sobre el amor. Sucede así en el texto de Platón y el *Satiricón* de Petronio: amor y vino son fuegos, dice, "ardor que domina el espíritu y el corazón del hombre"². Pero generalmente el objeto principal de la historia relatada es un viaje; la narración de este, de la que se ocupa la historia enmarcante, puede tener diversas motivaciones y funciones. Puede servir para conjurar la muerte, como sucede en la obra de Boccaccio. A veces funciona para deshacerse de un secreto que atormenta y que sólo al confesarlo pierde poder y deja de culpabilizar. Se cuenta también para conmover y hechizar a un auditorio, como hace Ulises ante la corte de Alcínoo. En otros casos, el relato es un medio de seducción, antesala del encuentro amoroso, por ejemplo, las palabras de Eneas ante Dido. En la relación entre Sherezada y el sultán se evidencia la cercanía entre ambas formas de seducción --la propiamente erótica y la ejercida por el lenguaje--, lo cual generalmente permanece velado en las demás obras.

Este modelo, el de la narración enmarcada, estructura varios de los cuentos de Rubén Darío como «Thanatophobia», «El caso de la señorita Amelia», «La ninfa», «Rojo», «Cuento de Pascuas» y «La larva»³, que generalmente han sido estudiados a partir de su contenido fantástico. Recordemos, por ejemplo, a Enrique Anderson Imbert, quien analiza el grado de elaboración de los contenidos teológicos, ocultistas y teosóficos y compara el logro estético de los cuentos con respecto a la lírica. Por su parte, la presentación de Raimundo Lida en la edición de los cuentos completos se concentra en el aspecto estilístico y el análisis del discurso literario⁴. Además, la

producción narrativa dariana se ha examinado casi siempre separadamente de la producción lírica. De esta, los múltiples estudios han señalado que la escritura se revela como una experiencia erótica. Se ha indicado igualmente la conciencia trágica ante el inevitable paso del tiempo y la fatalidad de la muerte. Uno de los primeros en vincular ambos asuntos fue Pedro Salinas quien explicó que, a lo largo de la producción del escritor, hay diferentes respuestas, que van desde lo que llama una "fase hedonística" hasta "lo erótico agónico" o sentimiento agónico del erotismo"⁵. En este trabajo trataremos de probar que, a partir del estudio de los cuentos mencionados con el modelo de la narración enmarcada, una misma concepción estética alienta la producción en ambos géneros.

El relato de «La ninfa» se abre cuando un grupo de amigos, alrededor de la mesa llena de licores diversos en casa de la anfitriona Lesbia, conversa sobre la existencia de las ninfas:

En el castillo (..) nos hallábamos a la mesa hasta seis amigos (..) Era la hora del chartreuse. Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y la luz de los candelabros se descomponía en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviente del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta.

Se hablaba con el entusiasmo de artistas de buena pasta, tras una buena comida. Éramos todos artistas, quién más, quién menos; y aun había un sabio obeso que ostentaba en la albura de su pechera inmaculada el gran nudo de una corbata monstruosa (132).

Se inicia la conversación sobre animales fantásticos y el sabio aboga por su realidad. Lesbia prefiere a los sátiros y los centauros mientras que el narrador expresa el deseo de conocer a las ninfas; de la realización de este anhelo, que se lo confirma la mujer en voz baja, se trata el resto del cuento, cuando el joven deambula por el parque del castillo.

Una situación similar se presenta al inicio de «Thanatophobia»: un grupo de jóvenes escucha al profesor James Leen, quien narra los extraños acontecimientos que constituyen su biografía. Sus compañeros de copas se convierten en conocedores de su secreto; uno de ellos, a su vez, describe para los lectores del cuento la infancia misteriosa de James en su país natal, la separación familiar y su actual personalidad en un nuevo ambiente.

En «Rojo» se trata de la sala de redacción de un periódico, donde todos los presentes rodean al director para oírlo narrar la historia del crimen de un pintor epiléptico. En «La larva» se presenta una situación de apertura semejante, cuando un personaje se convierte en el narrador de una segunda historia, mientras que en «Noche de Pascuas» la estructura de enmarcamiento se revela al final.

En «El caso de la señorita Amelia», unos amigos celebran el año nuevo en el comedor rococó de una casa bonaerense; entre ellos se encuentra un joven cuya palabra describe la fiesta e introduce al ilustre doctor Z, quien según Anderson Imbert, existió en realidad, como consta en un manuscrito sobre la Cábala⁶. Este, ante una exclamación del joven, inicia una disertación acerca del tiempo y a propósito de este asunto, cuenta su misteriosa experiencia.

Esta, como ya dijimos, es casi siempre un viaje: en «Thanatophobia» es el "peregrinaje funerario" de James a lo largo del colegio de su infancia en Oxford, la mansión de su familia y la

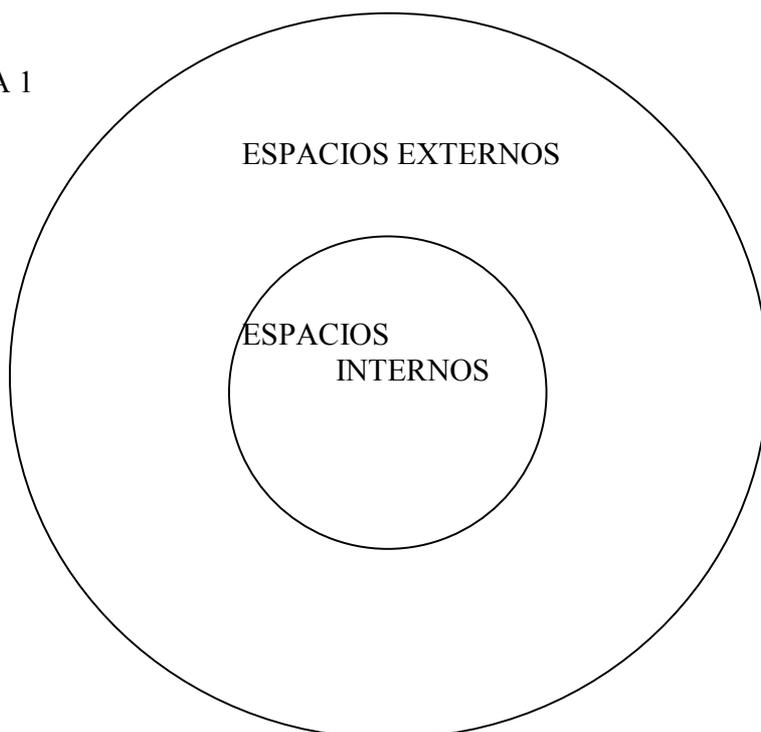
casa de salud de donde finalmente huye hacia Buenos Aires cruzando el océano⁷. En «El caso de la señorita Amelia» se trata del recorrido de Z durante su juventud por las lejanas tierras de extremo Oriente en pos de la sabiduría. Después de años de infructuosa búsqueda de la verdad, Z comprende que finalmente no es en la ciencia sino en el amor donde se halla la respuesta a sus dilemas. Sin embargo, el hallazgo de esta verdad, abre la puerta a otro enigma, que no encuentra solución: la niña que había dejado de ver hacía veintitrés años permanecía idéntica, pues el tiempo se había detenido en ella.

Se trata, entonces, de dos historias: la que cuenta la reunión o la fiesta y la que narra el viaje o las aventuras del protagonista, Z, James y los otros. La primera enmarca la segunda, ambas se enfrentan constantemente de modo que, como se analizará a continuación, una parece el reflejo invertido de la otra.

Las historias se desarrollan en dos tipos de espacios: unos, íntimos, generalmente clausurados; otros, externos y a veces ilimitados. Son estos últimos escenario del viaje y las aventuras del protagonista, los azarosos horizontes y las exóticas tierras recorridas y evocadas en el relato de los narradores, desde Buenos Aires hasta el lejano Oriente o Londres.

[#3]

HISTORIA 1

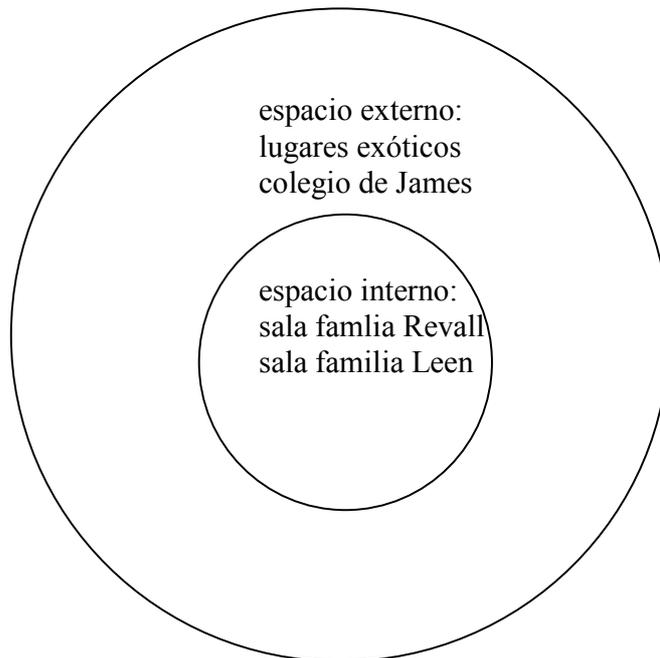


El recorrido por los parajes externos conduce al héroe a un ámbito generalmente cerrado y misterioso pues muchas veces envuelve el enigma, la Mujer, el crimen o el incesto. Es la casa de las

hermanas Revall donde Z contempla el arcano de la eterna juventud de Amelia y también siente la atracción por ella; el salón donde James tiene la revelación sobre la verdadera identidad de su padre y enfrenta la ambigua invitación de su madrastra muerta; la plaza desierta y oscura en la que Isacc Codomano es poseído por el espanto; el centro del estanque en el laberinto oscuro del parque donde la ninfa se muestra desnuda al narrador. A esos lugares recónditos está obligado a entrar el viajero: debe pasar la prueba y salir de ellos para poder finalmente construir el relato de toda la travesía.

[#5]

HISTORIA 2



Al final de su peregrinar, el viajero requiere una pausa, un sitio que lo acoja y le brinde reposo. En «El caso de la señorita Amelia» se trata del lujoso comedor rococó del sibarita Lowensteinger en el que el pequeño grupo de amigos bebe champaña; en «Thanatophobia» el solitario James Leen encuentra en una cervecería bonarense a sus amigos y la animación ausente en la frialdad de la casa y el colegio. Este lugar de libertad contraste con el ahogo de un colegio, una mansión y una casa de salud, espacios de muerte en los que había transcurrido hasta entonces su vida. En «Rojo» los amigos conversan en la sala de redacción de un periódico, y en «La ninfa» en el lujoso castillo campestre de la actriz. Este es el espacio inicial del relato, que se irá difuminando a medida que avanza la conversación y empieza a surgir el mundo del pasado de las palabras seductoras o aterradoras.

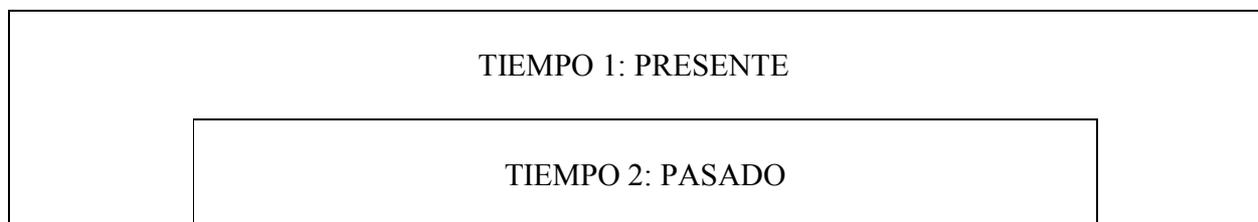
[#4]



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

Algo semejante a lo que ocurre con los espacios sucede con la temporalidad de la narración enmarcada. Hay dos tiempos básicos, el presente en el que se narra y el pasado de los acontecimientos de la prueba. A la vez que se convoca el recuerdo cuyos ecos se materializan conforme avanza la segunda historia, la progresiva inmersión en el pasado va desvaneciendo el presente del narrador y sus oyentes.

[#2]



II

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

En ambas historias parece congelarse el tiempo: en la primera, el momento seleccionado destaca de manera doble la inmovilidad temporal: por la hora escogida, las 12 de medianoche, y por tratarse del fin de año. Este efecto de detención temporal se subraya sobre todo en la historia insertada porque el fenómeno se personifica con la eterna juventud de Amelia.

Las palabras de Z maduro permiten traer los acontecimientos de su juventud, el lejano pasado, hasta el presente, hasta el momento particular del año nuevo. Pasado y presente se relacionan con distintos personajes: el pretérito lejano con la juventud y los estudios iniciáticos de Z y el presente de la celebración del año nuevo con el joven.

Pero además, el tiempo detenido coincide con un espacio cerrado, el comedor, donde se une el pasado y el presente, se suspende la cotidianidad, la vivencia de lo real y se inmoviliza el transcurrir temporal. Así, la misma articulación de los tiempos y los espacios se repite entre los personajes y los narradores. Debido a los distintos tipos de relaciones que se establecen entre el joven y Z, ambos resultan dobles uno del otro, figuras que se alternan y se complementan.

Como se dijo, en el comedor de «El caso de la señorita Amelia» tiene lugar el relato de Z, que consiste en el recuerdo de su juventud. Esta narración está motivada en un deseo formulado por el joven narrador: en un momento determinado, este expresa: "--¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!" (298). La experiencia de Z cumple con el anhelo del otro pues su relato habla de la detención del tiempo en la figura de Amelia.

Ahora bien, cuando el joven se calla para ceder la palabra a Z, el relato de este lo devuelve a una edad semejante a la de su interlocutor, es decir, que mientras dura la narración, la palabra hace coincidir dos edades en el mismo personaje.

Podría decirse entonces que el viejo se transforma en el joven protagonista de su biografía y este hecho se repite al permanecer en el mismo lugar el joven narrador. De este, Z-joven es el espejo en sus memorias y así, el relato de Z no sólo contesta el deseo del joven sino que además funciona como un espejo temporal en el que aquel puede reconocerse en la figura rejuvenecida del doctor.

Como para confirmar esta relación, el viejo acusa al joven de esconder bajo su apariencia a

un anciano, a un muerto: “Todos los que hoy empezáis a vivir estáis ya muertos, es decir, muertos del alma, sin entusiasmo, sin ideales, canosos por dentro; que no sois sino máscaras de vida, nada más” (298-299).

De hecho, la relación entre ambos denota una peculiar rivalidad: Z no encuentra al joven digno de sus confidencias, mientras que este admira y se burla a la vez del sabio y lo describe irónicamente. Tanto los cuernos como la calva con que el joven representa a Z tienen por lo menos dos connotaciones: los primeros pueden referirse a la madurez y el equilibrio pero también al hecho de ser cornudo; la calva indica tanto la sabiduría como la ausencia de virilidad⁸.

Con respecto a la narración, las funciones de narrador e interlocutor están a cargo de ambos personajes: en la primera historia, el narrador es el joven invitado y Z es un personaje; en la segunda historia, este último toma la palabra como narrador y el joven se convierte en parte del auditorio. También en cuentos como «Thanatophobia», «La larva» y «Cuento de pascuas» uno de los interlocutores del protagonista-narrador se encargará de repetir posteriormente el relato de este.

Gracias a estas múltiples relaciones que se establecen entre ambos, el sabio y el joven se reflejan mutuamente como ante dos espejos, se hacen uno solo. Y lo que los liga es el hilo del relato, el puente que finalmente une pasado y presente, juventud y madurez, experiencia e ignorancia.

La actitud ambivalente del sabio frente al joven no impide que, al mismo tiempo, desee convencerlo de su verdad, cautivarlo con sus palabras y su actitud:

El doctor enderezaba hacia mí sus grandes gestos y sus sabias palabras (...).
La mirada que el doctor me dirigió y la clase de sonrisa que decoró su boca después de oír mi exclamación, confieso que hubiera turbado a cualquiera (298).

En las narraciones enmarcadas se destaca la presencia de un público, el destinatario del recuento del viaje, que no es un lector, como en otros tipos de textos sino un oyente, un espectador. En «Thanatophobia» se trata de los amigos de James, en el cuento de Amelia de los invitados del padre de Minna, cuyo silencio receptivo obliga muchas veces al narrador a recurrir a artificios teatrales. Gestos grandilocuentes, mímica, cambios de la voz, en fin, actuación, que persiguen la seducción del auditorio.

Efectivamente, las narraciones enmarcadas comparten varios rasgos con el lenguaje teatral. Además del recurso del diálogo, las circunstancias de tiempo y espacio también se homologan: el espacio cerrado (comedor, cervecería, sala de redacción) y el tiempo presente del relato evocan las circunstancias de la puesta en escena: la narración de las experiencias de Z y James coincide con el presente de quienes escuchan tal como sucede con la representación teatral respecto a la apreciación del público. Como en el teatro, también, el auditorio silencioso se olvida de las circunstancias del presente, de la realidad que los rodea, y se deja llevar por la ilusión del relato. Este fenómeno, que es propio de toda situación de lectura y recepción artística, se evidencia con particular fuerza en las narraciones enmarcadas. En estas, un espacio cerrado cobija, oculta y resguarda de los azares externos; de una manera similar, la evasión del presente pretende proteger ante la marcha inexorable del tiempo. No obstante, es imposible evadir totalmente el momento en que se vive. Y por esta razón en la mayoría de estos cuentos la narración del pasado se interrumpe con alusiones al

presente. En el cuento de Amelia, Minna, el joven e incluso el propio Z interrumpen en varias ocasiones la narración de este.

Finalmente, como en el teatro, también en estos cuentos tiene lugar la anagnórisis: es la revelación final, la caída de las máscaras, tras la confesión. Ocurre algo semejante con respecto a la catarsis: no sólo la experimenta el narrador, quien descubre su secreto y se libera así de su culpa: quien escucha comparte con él tanto el viaje narrado como la resolución del enigma.

III

De alguna manera, la peculiar fascinación que Z ejerce ante el joven y el resto del auditorio se representa en el cuento cuando aquel intenta cautivar a Minna. Como habíamos indicado al inicio, la persuasión propia del lenguaje literario se hace equivalente a la seducción amorosa entre una pareja. La presencia de la muchacha incentiva también a Z a contar su experiencia. Por otro lado, Minna parece encarnar en la primera historia la atracción ejercida por Amelia en Z en la segunda historia. Este había despertado el amor de sus dos hermanas, Luz y Josefina, a quienes cortejaba en "una atroz y culpable bigamia de pasión" (300), pero en realidad la niña era la verdadera receptora de su amor.

Z y Amelia se relacionan en un tensión conflictiva: se oponen como hombre y mujer, niña y viejo, amante y amada. Pero, a la vez, surge entre ambos una poderosa corriente hacia la anhelada unión que resulta imposible a causa de la diferencia de edades entre ambos. Cuando Z conoce a Amelia, esta tiene sólo doce años y él treinta; a su regreso de Oriente, Z tiene cincuenta y tres años y Amelia, quien debería tener treinta y cinco, ha permanecido en su niñez.

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

12+ (edad de Amelia al partir Z)	30 (edad de Z)
<u>23</u> (años transcurridos)	<u>23</u> (años transcurridos)
35	(inversión) 53

Los nombres de los personajes, por otro lado, apuntan a la primera y la última letras del alfabeto. Se reitera de esta manera la idea de un círculo que, en el contexto temporal del cuento, produce el efecto de un movimiento infinito. Esta imposibilidad permanente de unión, determinada por el tiempo, es lo que trata de anularse en el impulso que intenta atrapar, seducir al otro, borrar las distancias: aunque de maneras distintas, tanto la historia del año nuevo como la de Z están marcadas por un signo erótico.

Amelia encarna el enigma que Z trata en vano de descifrar y el ideal que persigue incansable e infructuosamente. En su carencia Z recuerda el mito del andrógino platónico, ser que representaba la naturaleza humana original, dividida en dos mitades separadas que caminan errantes en búsqueda de la integración, que no se logrará sino por la intervención de Eros.

Pedro Salinas ya había explicado que, a diferencia del erotismo puro, cerrado, con una sensualidad centrípeta, el de Darío se define por su condición insatisfactoria y "funciona con respecto a las potencialidades del ser humano, por modo centrífugo, impulsándolas del otro lado de

la raya de su círculo lindante, disparándolas ansiosamente hacia otro espacio". De esta forma, el erotismo no desaparece: "conforme al concepto de lo trascendente queda allí, transcendido, dirigiéndose a otra cosa" (213). El erotismo en Darío alcanza un plano filosófico, "el afán de posesión no se limita a la mujer sino que desea abarcar todo el universo"⁹. Al respecto indica Giovanni Allegra que se trata de "la búsqueda de la esencia de la *res* universal y de la respuesta a la propia angustia. Es como si el propio poeta quisiera encontrar una imagen de su doble perdido y atraparla"¹⁰. Salinas también señala que el eros puro se une en cierto momento con la conciencia del tiempo: "el amor acata la ley de lo demás y entonces lo erótico entra en la danza de la muerte" (153)¹¹.

Z parece haber comprendido la relación entre la mujer --como objeto de su deseo-- y la Verdad --objeto de su viaje--. Tras haber visitado el país de los faquires, estudiado la Cábala y explorado el mundo de la maldad, tras haber viajado por Asia, África, Europa y América, el incansable indagador concluye: "Dios, el espacio, el tiempo, formaban la más impenetrable bruma delante de mis pupilas (...). ¿Sabéis lo que es la ciencia y la inmortalidad de todo? Un par de ojos azules... o negros!" (302).

El desplazamiento por el mundo en busca de la verdad no colma las expectativas del sabio porque a ese conocimiento sólo conduce el viaje interior. Si Amelia es la imagen de su yo profundo, el encuentro con ella, el enfrenar de nuevo su mirada, permite finalmente el autoconocimiento. La Mujer --los ojos azules o negros-- es la cifra del saber en general; frente a ella, la ciencia camina "como una ciega" pues confunde la sabiduría con "un vago reflejo de la luz verdadera" (299).

Surge entonces la pregunta: ¿cómo, pese a no lograr el amor de Amelia porque el velo del tiempo (la diferencia de edades) se interpone siempre entre él y la mujer, el hombre sí adquiere el conocimiento y la plenitud? El relato se abre y se cierra con la descripción del personaje como un ser caracterizado por la figura circular: la calva como un "orbe de marfil", la gordura, la mención a la rodilla y la aureola que lo rodea. En otras palabras, Z es un individuo completo, que ha realizado satisfactoriamente su ciclo vital.

El relato tiene también una estructura circular: no fluye linealmente sino que se inicia y se cierra con la misma historia y en el mismo lugar; el tiempo presente se interrumpe con la evocación del pasado pero retorna en la clausura; el narrador joven alterna su palabra con la del viejo; el trayecto vital del sabio dibuja un círculo que lo hace retornar al punto de partida. Está, finalmente, la mención al "círculo uniforme (de) "la culebra simbólica" (299), que también alude al tiempo.

Muchos símbolos en el cuento refieren al conocimiento interior. Por ejemplo, la constante mención a los espejos, los retratos velados y, sobre todo, a la luz, que alude al encuentro con la verdad. Por eso, al describir a Z el narrador destaca su reflejo en un espejo del comedor que se asemeja a la figura de Moisés, rodeada de luz, tal como se describe al bajar del Sinaí tras la revelación.

De acuerdo con las creencias esotéricas, es imposible contemplar directamente esa luz de la sabiduría. El acto de develar a la diosa --Isis velada-- indica que detrás del velo se encuentra el rostro de quien lo levanta, la revelación, la adquisición de la verdad, enfrenta al iniciado no con otro sujeto sino más bien consigo mismo, con su identidad¹². Este es el significado del velo que oculta a la diosa: levantarlo equivale a encontrarse a sí mismo o, también, a hallar la inmortalidad.

Los estudios esotéricos por sí solos no le revelan la verdad; tampoco, por la diferencia de

edades, puede obtener el amor de Amelia. Sin embargo, al contar, el sabio contempla sus vivencias desde el recuerdo y así, hace coincidir su juventud con su madurez: Z, en su palabra de narrador adulto, se une con Z, joven enamorado. En segundo lugar, como ya se dijo, su relato satisface la curiosidad de Minna y su amigo y vence así la diferencia de edades entre ellos. Mientras su vida no se materializó en las palabras seductoras con que cautiva hasta el final a su auditorio y fascina a sus jóvenes oyentes, el pasado de Z no se había integrado plenamente a su presente. Su existencia sólo adquirió sentido cuando la pudo cifrar mediante el doble código de la lengua y la literatura: la verdadera y ambigua naturaleza del sabio se aprehende no mediante la mirada directa sobre él sino más bien en su reflejo iluminado "por un capricho de la luz" (298). La realidad se capta indirectamente, como si se contemplara en un espejo que privilegia la imagen frente al ser que la proyecta.

La inmortalidad, aquí entendida como la supresión del tiempo, que el hombre no consigue pese a su sabiduría, sí se obtiene mediante el relato, es decir, por medio de la ilusión creada por el arte.

De esta manera se restituye la unidad ansiada: el acto de contar se vuelve equivalente a la unión erótica. Si la fusión amorosa se torna imposible, el camino es narrar y esto significa seducir con la palabra. Así como el detenimiento del tiempo se logra en la estructura circular del cuento, el encuentro erótico se concreta en la materialidad discursiva, en el hechizo de la palabra. Por eso, si bien el tabú funciona en el plano de los acontecimientos narrados (mantener a Amelia como niña con el fin de evitar el incesto), el discurso se permite sugerir la relación amorosa, sobre todo en el episodio relacionado con los bombones:

Sucedía que, cuando yo llegaba a la casa, era ella quien primero corría a recibirme, llena de sonrisas y zalamerías: "¿Y mis bombones?" He aquí la pregunta sacramental. Yo me sentaba regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosas y de deliciosas grajeas de chocolate, los cuales, ella, a plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental (300-301).

Junto con la connotación erótica del pasaje, se alude a los bombones del diablo, "que suscitan el deseo sexual [...] el don del diablo es, en efecto, el despertar el deseo que ya nada puede detener"¹³. Este nuevo ropaje de Z lleva a revisar su primera caracterización, que lo presentaba adornado con dos cuernos luminosos, además de la mención de los diez nombres del demonio: "llegué casi a comprender y aun a conocer íntimamente a Satán, Lucifer, Astharot, Beelzebuth, Asmodeo, Belphegor, Mabema, Lilith, Adrameleh y Baal" (301).

Cuando Z reencuentra a Amelia halla también un espejo velado; inmediatamente después adquiere conciencia de que el objeto de su búsqueda había estado siempre ahí. Al mismo tiempo, sin embargo, su visión lo horroriza porque contempla el más allá del tiempo humano, el misterio. Una vez que ha atravesado este umbral, Z no será el mismo, *ha visto*, y por eso su imagen aparece llena de luz en el espejo. Ahí lo contempla el joven, que aún no *ha visto*; el espejo será entonces como el relato del sabio, que vela de nuevo el misterio que le ha sido permitido vislumbrar fugazmente.

El ámbito íntimo de la sala de las Revall se muestra a los interlocutores asombrados gracias al sugerente relato de Z en el comedor rococó. Dos espacios cerrados son ambos lugares de vislumbre de lo desconocido: el misterio de la eterna juventud en la figura de la mujer-niña y la vivencia del tiempo detenido durante la narración. Mientras resuenan las palabras seductoras en el comedor, el relato cautiva, como la belleza femenina a sus desprevenidos oyentes, los hechiza, los salva del tiempo.

La Mujer se convierte en la suma de la búsqueda vital, en el objeto final del recorrido que, sin embargo, siempre está más allá; entre esa diosa velada y el viajero se interpone el Tiempo, barrera que solo por unos instantes le es dable levantar. Bajo el manto está la nada atemporal disfrazada de mujer-niña, cuya presencia fugaz aterroriza a quien la contempla. Como ha dicho Jaime Giordano, la fascinación por el enigma femenino desaparece ante el horror: "la aventura sexual se transforma en la aventura hacia *lo más profundo otro*"¹⁴. A esto se podría agregar que la visión efímera de esa eternidad corresponde a la experiencia de la creación artística, sensación inefable, conjuro del tiempo y de la muerte, que busca su estilo.

IV.

Siempre la visión misteriosa descubre una presencia femenina, que a la vez atrae y espanta. La aparición de Amelia ante Z asombra por el misterio que encierra la niña en quien se han trastocado las leyes del tiempo; también el narrador de «Cuento de Pascuas», bajo el influjo del licor y las drogas, observa el misterio del tiempo en la figura de una mujer de "aspecto tristemente fatídico" (378). Puede ser incluso una mujer de extraordinaria belleza como la que se muestra al poeta en «La ninfa»:

Estaba en el centro del estanque (..) una verdadera ninfa, que hundía su carne de rosa en el agua cristalina. La cadera a flor de espuma parecía a veces como dorada por la luz opaca (..). ¡Ah! Yo vi lirios, rosas, nieve, oro; vi un ideal con vida y forma (..) la ninfa del estanque, semejante a Citerea en su onda, (..) corrió por los rosales, tras las lilas y violetas (135).

La visión puede ser, por el contrario, horrorosa, como sucede en «La larva», cuando la empusa descubre su rostro ante Isaac Codomano:

aquella figura se volvió hacia mí, descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos! aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesosa y sarnosa; llegó a mí como un relente de putrefacción (366).

También en «Thanatophobia» el narrador se enfrenta a una visión que aterroriza. El secreto que escondían la casa y las actividades del padre de James Leen se refieren a una criatura monstruosa, una muerta en vida:

Y mi madrastra me miró (..) de pronto, un olor, olor.. *ese olor* (..) y luego

brotó de aquellos labios blancos, de aquella mujer pálida, pálida, pálida, una voz, una voz como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo (263).

Pero, a diferencia de lo que sucede en «La larva», en «Thanatophobia» la visión de la mujer se desdobra: el aspecto horroroso se manifiesta en la figura de una madrastra mientras que los aspectos positivos se relacionan con la madre.

De eso habla James Leen, cuando, al calor de la bebida y motivado por la presencia de sus amigos, revela el secreto familiar y logra la catarsis existencial: al superar el encierro y el silencio, se libera definitivamente de su pasado.

El mismo joven recuerda a lo largo de todo su relato el notorio parecido físico y la cercanía afectiva que tenía con su madre; durante su infancia, fue sometido por su padre a diversos encierros y también fue víctima de la indiferencia de aquel. Aun muerta, la mujer permanece como una especie de prisionera que, desde el más allá, llama a su hijo, en un intento de regresar a su lado. Cuando desesperado él solicita su ayuda, la voz materna se escucha en el ambiente deprimente del colegio y también en la mansión paterna un instante antes de enfrentarse James con la mirada sin vida de la madrastra. El llamado surge desde una pintura, un retrato de la madre cubierto por un velo negro, es decir, de su imagen aprisionada y detenida en el tiempo. Así, el retrato al que se dirige la mirada de James, se convierte en una ventana, un umbral entre los mundos¹⁵.

Como indica el mismo cuento, se trata de una obra del poeta y pintor inglés Dante Gabriel Rossetti, cabeza de los prerrafaelitas en el siglo XIX. Este movimiento se orientaba hacia la búsqueda de las fuentes anteriores al clasicismo con el fin de oponerse a la cultura victoriana, el arte oficial y la industrialización de la sociedad.

La mención a esta estética y la alusión a la madre como "my sweet Lily" (262) en el cuento de Darío hacen pensar en el óleo *The Blessed Damozel* de ese pintor, que ilustra el poema del mismo título. En el cuento, James yace en su lecho, desde donde clama por estar junto a su madre: "Y tú, madre, madrecita mía, *my sweet Lily*, ¿por qué no me llevaste contigo en aquellos instantes?" (262). El cuadro de Rossetti está dividido en dos secciones: en la parte inferior hay un hombre tendido que mira hacia arriba; en la parte superior, en el cielo, aparece en el centro una mujer, rodeada de parejas abrazadas y con una especie de corona de seis estrellas. Entre ambas secciones hay un marco de cuadro con el título de la pintura. No obstante la relación que se establece entre ambas secciones gracias a la orientación de las miradas, que se complementan, la del hombre hacia arriba y la de la mujer hacia abajo, el marco produce un efecto de separación y pertenencia a dos órdenes de realidad, es decir, la sección inferior pareciera estar fuera del *cuadro*, en el mundo real. Esto se refuerza con la diferencia de tonalidades de ambas secciones, la superior en tonos rosados y la inferior en grises verduzcos.

El mismo Rossetti habló de los ecos del tema del amor más allá de la muerte en relación con la obra de Edgar Allan Poe y aclaró su voluntad de invertir la noción victoriana del cielo como lugar de paz, agregándole connotaciones eróticas a la nostalgia de los muertos por la vida terrena¹⁶.

La importancia de ambos artistas en la poesía de Darío ha sido señalada por varios estudiosos¹⁷ y se evidencia, en primer lugar, en el tipo de descripción de los personajes femeninos y también en otros textos del autor. Por ejemplo, en el poema titulado «El poeta pregunta por Stella»: "Lirio real y lírico, / (..) mi Stella/ la hermana de Ligeia"¹⁸. Como se recordará, en el cuento

homónimo de Poe, Ligeia es la amada que vence a la muerte; por su parte, Stella era el seudónimo de Rafaela Contreras, con quien Darío se había casado en 1890 y que, muerta prematuramente, se convirtió en su musa. Al igual que James, Darío tenía veinticinco años cuando escribió «Thanatophobia» y, como su personaje, también viajó a la Argentina donde publicó el cuento y el poema después de la muerte de Rafaela¹⁹.

Otra referencia de esta relación entre Stella y Ligeia aparece en el ensayo sobre Edgar Allan Poe de *Los raros*:

¿Por qué vino tu imagen a mi memoria Stella, Alma, dulce reina mía, tan presto ida para siempre, el día en que, después de recorrer el hirviente Broadway, me puse a leer los versos de Poe? (...) Es porque tú eres hermana de las liliales vírgenes cantadas en brumosa lengua inglesa (...) Tú como ellas eres llama del infinito amor (...) La primera que pasa es Irene (...) Ligeia, en fin, medítabunda, envuelta en un velo de extraterrestre esplendor (...) Entonces, Alma, Stella, oigo sonar cerca de mí el oro invisible de tu escudo angélico²⁰.

La elaboración de esta imagen femenina continúa en «El reino interior»:

¡Yo soy la prisionera que sonrío y que canta!
Y las manos liliales agita, como infanta
real en los balcones del palacio paterno.
[..]
Ella no me responde.
Pensativa se aleja de la obscura ventana,
--pensativa y risueña,
de la Bella-durmiente-del-Bosque tierna hermana--
y se adormece en donde
hace treinta años sueña²¹.

Esa mujer que duerme es el alma prisionera, que el hablante lírico contempla en espera del momento, ansiado y temido a la vez, de la liberación. Ya Salinas había además relacionado el tema erótico con el asunto de la visión: "Así como la vista corresponde a perfección con la fase del erotismo puro, la visión cuadra a los momentos de lo ultraerótico" (198). El poeta español distingue una mujer visión, amada guiadora del alma hacia la claridad, salvadora, Stella, de las amadas de la carne, de los sentidos (202).

En «Thanatophobia» no sólo el amor de su hijo, que mantiene vivo su recuerdo, y el arte del pintor, que la eterniza en un cuadro, permiten a la madre retornar del más allá; si bien de manera macabra, los experimentos del padre también la traen desde la muerte. Descubrir que el científico la ha mantenido viva artificialmente es la experiencia más terrible que esperaba a James al retornar a su hogar.

Si el joven se parece a su madre en varios sentidos, como se dijo, también se asemeja a su padre por ese deseo de superar la muerte. Sin embargo, una tensión particular se mantiene entre

ellos. A diferencia de la madre, el progenitor no demuestra ningún afecto por el joven e, incluso, lo aleja durante casi veinte años de su lado. Recordemos que James vivió su infancia y adolescencia internado en un colegio con aires tan macabros que parecía un cementerio.

La separación entre ambos puede interpretarse dentro del marco del conflicto edípico: desde el punto de vista del padre, el hijo aparece como el rival que lo sustituirá en el afecto de la madre, por lo que debe expulsarlo.

Por otro lado, durante muchos años, el padre se ha negado a mirarlo "frente a frente" (261); James explica este rechazo por su parecido físico con su madre; efectivamente, esta semejanza podría generar el peligro de la atracción sexual y el incesto. Esta confusa situación recuerda los cuentos de hadas en los que la heroína sufre el encierro o el rechazo paterno por su parecido con la madre muerta, por ejemplo, en *Cenicienta*, citada tangencialmente en el relato de Darío al denominar *cinderellas dance* las actividades de entretenimiento en que acostumbraba participar James en Buenos Aires.

Sin embargo, momentos antes de presentarlo a la madre-madrastra, el hombre decide mirarlo directamente a los ojos:

apareció mi padre. Por primera vez, ¡por primera vez!, vi sus ojos clavados en los míos. Unos indescritibles ojos, os lo aseguro; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás: unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo; unos ojos que os harían temblar por la manera especial con que miraban (262-263).

La mirada penetrante del padre parece reflejar el deseo de James, quien se horroriza al reconocerlo y observarse en ella; pero, al mismo tiempo, representa para el joven la amenaza de la castración, castigo de ese deseo.

Otros indicios preparan el encuentro final con la madre muerta: la oscuridad de la casa y el extraño recorrido a través de esta, la desaparición de los sirvientes antiguos y la llegada de otros, silenciosos. Más que nada "la extraña fatiga de cuerpo y espíritu" (262) que lo obliga a acostarse en la cama, sueño del que despierta para verse rodeado de velas de cera.

Todo, la oscuridad, el silencio, la mirada, el sueño, hace pensar en un ritual, en una especie de muerte iniciática previa al encuentro. Incluso el encierro del joven se interpreta como una muerte necesaria para la salida de la niñez y la entrada en la vida adulta, lo que incluye la madurez sexual.

Por otro lado, la muerte iniciática constituye un paso obligado en los ritos masónicos y ocultistas. El neófito se adentra en el conocimiento íntimo, esotérico y se apresta para la revelación y el encuentro con la verdad o la divinidad. Diferentes investigaciones han señalado el interés dariano, desde muy joven, por el ocultismo. Según Edelberto Torres, se inicia en las ciencias ocultas en 1890 en Guatemala, mediante la lectura de Blavastky, Besant y el coronel Olcott. Para Cathy Login, Darío conocía el ocultismo desde 1881, cuando entró en contacto con José Leonard y Bertholet, fundador de la Logia masónica de Managua. Además, es posible que para esos años conociera ya *Los grandes iniciados* de Edouard Schuré, libro de gran difusión en ese momento y en el que aparece una "pseudobiografía" de Pitágoras²².

En el cuento, todo el decorado de velas, personajes misteriosos, el número de besos, el tipo de asiento, "una silla de coro", otorgan un carácter de ceremonia al encuentro entre James y la

mujer. De todas formas, la deseada unión con la madre se transforma en una horrorosa revelación: el ser que le ofrece sus besos pertenece inevitablemente al reino de la muerte y el contacto con ella lo paraliza:

Y mi madrastra me miró (...). Me poseyó el espanto: *aquellos ojos no tenían brillo alguno* (...) James, nuestro querido James, hijito mío, acércate; quiero darte un beso en la frente, otro beso en los ojos, otro beso en la boca.. (263).

Después de esta terrible experiencia, James ya está dispuesto a revelar el secreto de su padre: "Yo saldré de aquí y diré a todo el mundo que el doctor Leen es un cruel asesino; que su mujer es un vampiro; ¡que está casado mi padre con una muerta!" (264).

No obstante, para hacerlo debe aún esperar cinco años más, hasta la muerte de este. Este último acontecimiento, sin embargo, no se sabe cómo ocurrió, lo que plantea un nuevo misterio, esta vez sobre las causas del fallecimiento del progenitor y el lapso transcurrido entre ese hecho y la aparición de James en Argentina. La rivalidad edípica entre el joven y la figura paterna se resuelve mediante la muerte física del padre pero sobre todo mediante la denuncia, es decir, por medio de la palabra: al contar su vivencia, al simbolizarla, James ocupa finalmente el lugar del padre. De ahí, de esa muerte, surge la posibilidad definitiva de develar lo oculto.

Por otro lado, la revelación de James habla también del deseo de la Mujer, madre y amada, escondida en la Muerte, que anhela retornar al mundo de los vivos y que, para hacerlo, convoca a su hijo. Este ansía y teme simultáneamente el encuentro inevitable con Ella pues finalmente descubre que poseerla es, en realidad, ser poseído por el espanto pues bajo el rostro de la Amada está la Muerte. Aquello que el creador entrevé sólo por un instante en el éxtasis amoroso de la creación, se apodera de su cuerpo para hablar por su boca.

Así, ante la angustia de la propia existencia, amenazada por el tiempo que conduce inevitablemente a la muerte, el artista busca el conjuro en el amor y el arte. En ambos se persigue el éxtasis que retarde el paso de las horas. Pero se descubre que ese gozo es efímero y, además, engañoso porque suspender el tiempo es también morir: ser mortales significa estar hechos de tiempo. Por esto aterroriza la imagen que se vislumbra en el fondo de los ojos contemplados: es nuestro propio rostro mortal bajo los ropajes liliales.

V.

La narración del viaje hilvana, gracias al hilo de las palabras, paulatinamente, la identidad de su narrador. Al inicio permanecía como una figura incompleta o vacía, innominada. Esto, que es un fenómeno propio de todo texto, en las narraciones enmarcadas se subraya especialmente por la particular imbricación entre aquel y su interlocutor.

Es necesario distinguir, en primer lugar, aun dentro de un mismo personaje, su doble función como protagonista de su historia y como narrador de esta: en el primer caso su pasado construye y explica su presente como narrador. Pero es a la vez su actividad de contar lo que hace surgir ante nosotros ese pasado.

La narración, ya sea espontánea o bien respuesta a una inquietud o un requerimiento del auditorio, resuelve el enigma que rodea al narrador y que se manifiesta en una marca particular que

se explicita en «Thanatophobia» por el silencio y el nerviosismo de James Leen o en «El caso de la señorita Amelia» por la "calva única, insigne, hermosa, solemne, lírica" de Z (298).

La discreta presencia de ese Otro --singular o plural-- que escucha la confidencia resulta así imprescindible aun cuando sea silenciosa. Es ese quien motiva a sacar del olvido el pasado reprimido, el recuerdo angustiante o el crimen. Y así, hace andar de nuevo al narrador con las palabras el camino que recorrió como personaje. La presencia del interlocutor revela la otra cara del espejo, al encarnar el silencio necesario para que tenga lugar la narración. En ese espejo el narrador dibuja su propia imagen, traza los signos de su identidad.

A su vez, el interlocutor debe romper el hechizo al que lo tiene sometido el narrador, abandonar su papel pasivo, para poder repetir la historia escuchada y, a la vez, dar cuenta de la situación en que el relato se produjo. El joven amigo de Minna será el encargado de referirnos la historia oída por boca de Z; uno de los compañeros de Isaac Codomano nos contará del encuentro de este con la larva; y alguno de los que compartieron con James en la cervecería bonaerense repetirá la narración de este.

De esta manera, el departir en una mesa de copas resulta equivalente a la actividad de relatar por escrito pues se trata siempre de un intercambio. Del testimonio verbal del viaje o la aventura, quedará la huella de los signos en la página.

Desde el salón rococó del rico sibarita, la narración se desplaza hacia el pasado por lejanos países para finalmente retornar de nuevo al mismo comedor y el presente del festejo: los narradores --Z, James, Codomano, el artista de «La ninfa», el periodista de «Rojo»--, se trasladan desde el momento en que inician el relato de sus respectivos viajes hacia el pasado pero siempre regresan al tiempo presente. En consecuencia, la narración enmarcada funciona como una especie de puente entre el presente y el pasado, es un movimiento a través del tiempo²³.

El mismo movimiento, de partida y regreso, lo lleva a cabo el viajero: Z parte de y regresa a Buenos Aires, tras su destierro en el colegio, James retorna a la casa paterna. El regreso final al presente completa un ciclo vital: como en el tópico milenarista, el viaje equivale a la vida, que se nos aparece como un recorrido a lo largo de distintas etapas o momentos.

Cuando se ha regresado, se puede contar lo que se ha visto. Y esto sobrepasa lo que originalmente se perseguía. El enigma primero, la Mujer --con mayúscula-- era al inicio el ansiado término del largo recorrido. Sin embargo, como se ha indicado, en la búsqueda de aquella el viajero tuvo que enfrentar también el misterio del Tiempo. El Eros une lo discordante así como la armonía en la música reúne melodías y ritmos diversos. Como otros ya lo han señalado, la unión erótica es el signo de este anhelo de concierto universal.

Sin embargo, el éxito de la persecución amorosa se abre a su vez en un enigma más complejo, que aúna Eros y Thanatos en una sola y misteriosa visión. Por esto la mujer que se encuentra siempre aterroriza a quien la observa, ya sea por su belleza extraordinaria, su infancia perpetua o su doble aspecto de mujer y monstruo.

Pero la mujer misteriosa sólo se permite contemplar fugazmente: como en el breve gozo amoroso, la eternidad únicamente es dable por un instante. Fugacidad, doble y efímero conjuro temporal que dibuja el también breve gozo de la creación artística. De otra forma, el arte permite la eternidad pues sus signos fijan el mundo creado para siempre. Este es el velo, que opaca la cegadora visión, imposible de contemplar directamente. Por eso, al narrador de «Cuento de

Pascuas» le parece haber visto ya en varias pinturas a la mujer que le asombra en una fiesta; el reflejo de Z en el espejo, semejante a la representación de Moisés hecha por Miguel Angel, precede a su descripción; la mujer que, "arropada en su rebozo, como entregada al sueño", fascina vista de lejos pero horroriza al protagonista de «La larva» cuando muestra directamente su rostro; la madre de James sólo puede conocerse observando el cuadro de Rossetti porque de otra manera su visión se vuelve espantosa.

Esta es la función del arte: servir de espejo para el conocimiento del arcano misterioso que a los comunes mortales no nos es dable percibir de otra forma, sólo en su reflejo indirecto. El artista tendría, en consecuencia, la función sagrada de conocer los signos del misterio y hacerlos oír en la armonía de sus versos.

Contar la experiencia en el bosque sagrado, accesible sólo a los iniciados, exige una ceremonia. Eso es lo que se escenifica en ocasión de la sobremesa o alrededor de una mesa en una taberna, en la noche, cuando se bebe y se conversa. Inevitablemente, el licor propicia la intimidad y disuelve los temas triviales; el diálogo cotidiano da paso a las confidencias, la confesión y el recuerdo. Si bien no consigue apagar la llama de la culpa o el recuerdo del encuentro, el aguardiente, los amigos y la protección del lugar nocturno favorecerá finalmente la confesión necesaria para liberar finalmente el misterio mediante la palabra creadora.

NOTAS

1. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (1969, 5a. edición en español: Barcelona, Herder, 1995) 1074.
2. *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura, t. 19, 1996) 277-287.
3. Rubén Darío, *Cuentos completos* (1950, edición y nota de Ernesto Mejía Sánchez, 2a. edición: México, Fondo de Cultura Económica, 1983).
4. Enrique Anderson Imbert, *Los cuentos fantásticos de Rubén Darío* (Boston, Universidad de Harvard, 1967). Raimundo Lida, «Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar» en Rubén Darío, *Cuentos completos* (edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de cultura económica, 1950, 2a. edición: 1983) 7-67.
5. *La poesía de Rubén Darío* (1948, 2a. edición: Barcelona, Seix Barral, 1978) 211-212.
6. Enrique Anderson Imbert, op. cit., 40.
7. Los tres primeros son los ámbitos de lo fantástico, la represión y el secreto, mientras que en el bar, espacio de lo real, tiene lugar la denuncia, la catarsis y la liberación. Además, desde este lugar cerrado y reducido se postula un afuera, constituido por los otros espacios. En estos se oculta un secreto que James puede revelar en el bar; cfr. Dina Pérez Miranda, *La dialéctica de lo revelado en los cuentos «Thanathopía» y «La larva» de Rubén Darío* (tesis de licenciatura, Universidad Nacional, Costa Rica, 1998) passim.

8. Chevalier, y Gheerbrant, op. cit., 218.

9. Salinas, 132.

10. Giovanni Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España* (1982, edición ampliada en español: Madrid, Ediciones Encuentro, 1986) 191.

11. Salinas, op. cit., passim.

12. Cfr. Chevalier y Gheerbrandt, 1025-1026.

13. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (1970, 2a. edición en español: Tiempo Contemporáneo, 1972) 154.

14. Jaime Giordano, *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971) 55.

15. Cuando James mira por la ventana del colegio esta enmarca su rostro como un retrato, lo que crea otra equivalencia entre ellos. Además, las connotaciones funerarias de tal y el desplazamiento de James como un peregrinaje funerario se estudia en Pérez Miranda, 63-64.

16. Cfr. Andrea Rose, *The Pre-raphaelites* (Londres: Phaidon Press, 1992) 44-45.

17. Entre los primeros, Arturo Marasso, quien relaciona «El poeta pregunta por Stella» con Poe y Rossetti, *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires: Kapelusz, 1954) 104-107.

18. «El poeta pregunta por Stella» (1893) *Poesías completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952) 211.

19. Cfr. Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío* (1952, 6a. edición: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982) 232 y 251. «Thanatopía» aparece fechado en "Buenos Aires, 1893 (...) se ignora la fecha de la primera publicación", *Cuentos completos*, 259. «El poeta pregunta por Stella» se publicó el 9 de octubre de 1893 en *La Tribuna de Buenos Aires*, cfr. Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas* (edición de Ignacio Zuleta, Madrid: Castalia, 1987) 126. En efecto, por tratarse de una narración sobre una narración, se propicia la "puesta en abismo" y el narrador de la historia enmarcante refleja la imagen del Autor ausente. Probablemente a esto se refiere Bajtín cuando habla del autor-creador, que se encuentra en la "tangente de esos cronotopos" [del mundo representado] y que posee una posición privilegiada de observador, Mijail Bajtín, *Teoría*

y estética de la novela (1975, edición en español: Taurus, 1989) 406-407.

²⁰. «Edgar Allan Poe. Fragmento de un estudio», *Los raros* (1905), repr. en *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos* (selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala, Madrid: Alianza, 1989) 91-92.

²¹. *Prosas profanas y otros poemas*, 152-153.

²²: Torres, 237. Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, The University Presses of Florida, 1975) 5. Cathy Login, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad* (1983, edición en español: México, Fondo de Cultura Económica, 1986) 23-24. Torres también habla del masonismo en ese año, 53-54.

²³: Se puede proponer un paralelismo entre viajar y leer: "Leer es un viaje, una entrada insólita dentro de otra dimensión que, a menudo, enriquece la experiencia: el lector que, en un primer momento, sale de la realidad hacia el universo ficticio, en un segundo momento regresa a lo real nutrido por la ficción", Vincent Jouve, *La lecture* (París: Hachette, 1997) 80.