

Prodigios que abruman: Dos cuentos de Rubén Darío

Margarita Rojas y Flora Ovares

Universidad Nacional Costa Rica

I

El armonioso enigma que es ritmo de la esfera

En los múltiples estudios sobre Darío se ha 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 muerte¹. Estos aspectos han sido estudiados sobre todo en la lírica; no obstante, el análisis de dos cuentos como "Thanathopía" y "El caso de la señorita Amelia"² mostrará que una misma concepción estética alienta la producción en ambos géneros.

En "El caso de la señorita Amelia", un grupo de amigos celebra 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. Este, ante una exclamación del joven, inicia una disertación acerca del tiempo y a propósito de este asunto, cuenta su misteriosa experiencia. Tras años de infructuosa búsqueda de la verdad por todo el mundo, 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, el tiempo se había detenido en ella. Así si bien los estudios esotéricos por sí solos no le revelan la verdad ni, por la diferencia de edades, puede obtener el amor de Amelia, el contar sus experiencias le permite descubrir su identidad y, como se verá, de alguna manera detener el paso del tiempo.

*Dentro, el amor que
abrasa;
Fuera, la noche fría*

La narración enmarcada enfrenta dos historias que se articulan según una relación especular; este rasgo particular abarca tanto las dos historias en su globalidad como los elementos de cada una con respecto a la otra.

En "El caso de la señorita Amelia" hay dos elementos propios de los espacios interiores que tienen una importancia particular: 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.

Tanto en la historia que narra la celebración del Año Nuevo como en la que cuenta Z parece congelarse el tiempo: en la primera el momento escogido la medianoche del 31 de diciembre subraya de manera doble la inmovilidad temporal. Este efecto se acentúa al interrumpirse la narración y así romper el decurso temporal. Por último, en la historia insertada este fenómeno se personifica al relatarse precisamente la eterna juventud de Amelia.

El espacio en que transcurre la historia del doctor Z es homólogo al espacio en que ésta se cuenta: se trata de ámbitos interiores, la sala de la familia Revall y el comedor rococó del padre de Minna, ambos situados en la ciudad de Buenos Aires. En el primero de éstos, Z encuentra el amor y se enfrenta al misterio de Amelia, cuya figura niega el transcurrir del tiempo. La experiencia del sabio, en este lugar cerrado, contrasta con el espacio abierto de su viaje de aprendizaje por Oriente.

También la narración de todo lo anterior se envuelve en la intimidad de un ámbito clausurado, el comedor donde Z narra la experiencia. 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. Así, el tiempo detenido coincide con un espacio cerrado, que une el pasado y el presente, suspende la cotidianidad, la vivencia de lo real y así también inmovilizar el transcurrir temporal.

*¿Cómo quieres que yo te dé
la mano,
si mi signo es tu signo,
Peregrino?*

En el comedor no sólo coinciden la juventud y la madurez de Z sino que también se enfrentan dos hombres en distintas etapas de sus respectivas vidas: el hombre maduro que es Z y el joven narrador de la primera historia. Ambos en realidad son dobles uno del otro y, por lo tanto, se relacionan de forma especular, como opuestos pero también como figuras que se alternan, se complementan y finalmente se unen.

En primer lugar, por la estructura enmarcada del cuento, ambos alternan sus funciones de narradores e interlocutores. En segundo lugar, cada uno de ellos pertenece a un tiempo distinto: el pretérito lejano con la juventud y los estudios iniciáticos de Z y el presente de la celebración del Año Nuevo con el joven. No se trata únicamente, como sucede con toda regresión temporal, de un presente que momentáneamente se devuelve a acontecimientos transcurridos antes; en este caso se trata de dos planos temporales diferentes, ya que

pertenecen a dos vidas distintas. Finalmente, como se vio, ambos tiempos se unen en el comedor roció cuando se termina la narración de Z.

En tercer lugar, la narración del doctor Z se inicia para responder a un deseo formulado por el joven narrador: en un momento determinado, éste expresa: "¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!" (298). La experiencia de Z cumple con ese anhelo pues su relato habla de la detención del tiempo en la figura de Amelia. Por último, cuando el joven se calla para ceder la palabra a Z, el relato de éste lo devuelve a una edad semejante a la de su interlocutor; en otras palabras, el viejo doctor se convierte en el joven protagonista de su biografía. Así, el relato de Z no sólo contesta el deseo del joven sino que, además, funciona como un espejo temporal en el que aquél 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 éste 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 virilidad³.

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.

El vino negro que la sangre enciende

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

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 hubieran turbado a cualquiera
(298).

De alguna manera, la peculiar seducción que Z ejerce ante el joven y el resto del auditorio queda más patente cuando intenta cautivar a Minna. Al igual que la pregunta del muchacho, la presencia de aquélla motiva a Z a contar su experiencia y, por medio de su relato, a encontrar finalmente las trágicas respuestas a sus inquietudes existenciales.

Por otro lado, Minna parece encarnar en la primera historia la atracción ejercida por Amelia en Z. 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.

En una relación similar a la que se establece entre el narrador joven y el narrador maduro, Z y Amelia se relacionan en una 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 ambos⁴. Cuando Z conoce a Amelia, ésta 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 nunca logran coincidir en el laberinto del tiempo:

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

De esta manera, Amelia encarna el enigma que Z trata en vano de descifrar y el ideal que persigue incansable e infructuosamente. Por esta razón sus nombres indican el principio y el final de la serie de letras del alfabeto, que nunca logran tocarse en el tiempo desacralizado.

Aunque de maneras distintas, tanto la historia del Año Nuevo como la de Z están marcadas por un signo erótico, que se manifiesta en un impulso o una fuerza de atracción que intenta atrapar, seducir al otro, anular las distancias. El sabio parece haber comprendido la relación entre la mujer como objeto de su deseo y la verdad objeto de su viaje:

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).

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). El desplazamiento por el mundo en busca de la verdad no colma las

expectativas de Z porque a ese conocimiento sólo conduce el viaje interior. Si Amelia es la imagen de su yo profundo, el encuentro con ella, al enfrentar de nuevo su mirada, permite finalmente el autoconocimiento.

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, como se vio antes, 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. Este es el significado del velo que oculta a la diosa: levantarlo equivale a encontrarse a sí mismo o, también, encontrar la inmortalidad⁵. La inmortalidad, aquí entendida como la supresión del tiempo, que el hombre no consigue pese a su sabiduría, sí se obtiene mediante el relato: la proyección del viejo sabio en el joven detiene al menos por un rato el devenir temporal. Además la estructura enmarcada del cuento y las relaciones de los tiempos, los narradores y los espacios, apuntan todas a un relato con una estructura circular, la cual es una forma simbólica de detención del tiempo, de la eternidad: además de la mención al "círculo uniforme (de) la culebra simbólica" (299), que simbólicamente alude al tiempo, el texto narrativo tiene una estructura circular. Así la historia del Año Nuevo, que abre y cierra el cuento, se interrumpe con la historia de Z; el narrador joven alterna su palabra con la del viejo; el mismo trayecto vital del sabio dibuja un círculo que abarca tanto los espacios (sala-mundo-sala) como las temporalidades (presente-pasado-presente). Finalmente la apertura, y la clausura del relato con la descripción de Z.

En relación con el otro significado del develamiento, es decir, con la adquisición de la identidad, Z sí logra despojar a la diosa de su velo. Así lo confirma la caracterización del personaje: la calva como un "orbe de marfil", la aureola que la rodea, la gordura, la mención a la rodilla, todo lo cual apunta a una idea de completitud.

Surge, entonces, la pregunta: ¿Cómo, si no logra el amor de Amelia, sí consigue esa plenitud? Si bien el velo del tiempo (la diferencia de edades) se interpone siempre entre él y la mujer amada para impedir la unión ansiada, al narrar, Z cautiva hasta el final a su auditorio, logra fascinar a sus jóvenes oyentes. Mientras su experiencia no se materializó en las palabras seductoras de su relato, el pasado no se había integrado plenamente a su presente. Su vida sólo adquirió sentido cuando la pudo cifrar mediante el doble código de la lengua y la literatura: la verdadera y ambigua naturaleza de Z se aprehende no mediante la mirada directa sobre él sino más bien en su reflejo iluminado "por un capricho de la luz" (298) en una visión que recuerda a Moisés tal como lo representó Miguel Ángel. Esta captación indirecta de la realidad explica la función de los espejos, que privilegian la imagen frente al ser que la proyecta.

El relato de Z cumple una función similar en relación con el joven narrador; en primer término, porque gracias a la palabra del sabio su interlocutor ve satisfecha su curiosidad; en segundo lugar, porque cuando el sabio contempla sus vivencias desde el recuerdo, de

alguna manera hace coincidir su juventud con su madurez. 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 cuento 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 regresaba a la casa, era ella quien primero acudía 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 grageas 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 del deseo que ya nada puede detener"⁶. 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, Belfhegor, Mabema, Lilith, Adramelch y Baal" (301). Es la ambivalencia propia de Darío, a la cual aludía Salinas al proponer el eros como tema de su poesía: ésta es una respuesta a la interrogación: "¿Es el amor gracia celestial o pérfido obsequio de los abismos y su dueño?" (55).

Como se sabe desde el estudio de Pedro Salinas, el erotismo en Darío trasciende a un plano filosófico, "el afán de posesión no se limita a la mujer sino que desea abarcar todo el universo"⁷. Al respecto indica 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"⁸.

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 sólo 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 Giordano, la fascinación por el enigma femenino desaparece ante el horror: "La aventura sexual se transforma en la aventura hacia *lo más profundo otro*"⁹. 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.

Cuando Z reencuentra a Amelia encuentra 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. Sus palabras seductoras cautivan, como la belleza femenina, a sus desprevenidos oyentes, los hechizan, los salvan del tiempo

II

Prisionera que (...) las manos liliales, agita

En "Tahanathopía", un grupo de jóvenes, reunido en la mesa de una cervecería de Buenos Aires, escucha al profesor James Leen, quien narra los extraños acontecimientos que constituyen su biografía. Hasta ese momento su vida había transcurrido en el ahogo de un colegio, una mansión y una casa de salud. Lugares de muerte, éstos resultan escenarios de una especie de peregrinación funeraria del protagonista y contrastan con la libertad que ofrece el bar. Ahí, al calor de la bebida y motivado por la presencia de sus amigos, James supera el encierro y el silencio, revela el secreto familiar, logra la catarsis existencial y se libera definitivamente de su pasado¹⁰. Así, en la cervecería, 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 y su actual personalidad en un nuevo ambiente.

Como el mismo joven recuerda a lo largo de todo su relato, son notorios el parecido físico y la cercanía afectiva con su madre; durante su infancia fue sometido por su padre a diversos encierros y, como ella, fue víctima de la indiferencia de aquél. Aun muerta, la mujer permanece como una especie de prisionera y, desde el más allá, llama a su hijo en un intento de regresar a su lado. Como él, cuando en momentos de desesperación, solicita su ayuda, la voz materna se escucha en el ambiente deprimente del colegio y en la mansión paterna un instante antes de enfrentarse James con la mirada sin vida de la madrastra. El llamado surge desde la pintura que conserva la imagen de la madre detenida en el tiempo; así, el retrato, al que se dirige la mirada de James, se convierte en una ventana, un umbral entre los mundos¹¹.

El cuadro, cubierto por un velo negro, es obra de Dante Gabriel Rossetti. La mención a la estética prerrafaelita y la alusión a la madre como "my sweet Lily" (262) hacen pensar en el óleo de ese pintor "The Blessed Damozel", que ilustra el poema del mismo título. Efectivamente, en ambos aparece una mujer que, desde el cielo, desea retornar a la tierra en busca de su amado, el cual yace, mirando hacia arriba, y rogando también por la unión. Al igual que el amante de Rossetti, James se encuentra tendido en su lecho y 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 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 terrena¹². La importancia de ambos artistas en la poesía de Darío ha sido señalada por varios estudiosos¹³ y se evidencia, por ejemplo, en "El poeta pregunta por Stella": "Lirio real y lírico, / (...) mi Stella / la hermana de Ligeia"¹⁴. Como se recordará, en el cuento homónimo de Poe, Ligeia es la amada que vence a la muerte; 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 25 años cuando escribió "Thanathopía" y, como su personaje, también viajó a Argentina, donde publicó el cuento y el poema después de la muerte de Rafaela, en 1890¹⁵.

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, meditabunda, envuelta en un velo de
extraterrestre esplendor (...) Entonces, alma, Stella, oigo
sonar cerca de mí el oro invisible de tu escudo angélico¹⁶.

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 sueña¹⁷.

Esa mujer que duerme es el alma prisionera del poeta, que éste contempla en espera del momento, ansiado y temido a la vez, de la liberación.

En los balcones del palacio paterno

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 James se parece a su madre en varios sentidos, como se dijo, también se asemeja a su padre por su profesión y 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. 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, lo que generaría 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 semejanza con la madre muerta, por ejemplo, en *Cenicienta*, citada tangencialmente en el relato de Darío. Sin embargo, momentos antes de llevarlo ante la presencia de 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 indescriptibles 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 (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.

Dice Mía

Otros indicios preparan el encuentro final con la madre muerta: la oscuridad de la casa y el extraño recorrido a través de ésta, 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 cera¹⁸.

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 encerramiento 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 relevación y el encuentro con la verdad o la divinidad¹⁹.

Sin embargo, 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*. (...) 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).

Después de esta terrible experiencia, James ya está dispuesto a revelar el secreto de su padre; no obstante, aún debe esperar cinco años más, hasta la muerte de éste para hacerlo. Este último acontecimiento, sin embargo, es elidido de la narración en la cervecería, lo que plantea un nuevo misterio, esta vez sobre las causas del fallecimiento del progenitor. Desde el punto de vista narrativo, la elipsis implica un vacío temporal en el relato, vacío del que únicamente se conoce su relación con la muerte paterna. De ahí, de esa muerte, surge la posibilidad definitiva de develar lo oculto. Al contar su vivencia, inefable como todo proceso místico, al convertirla en palabra, al simbolizarla, James ocupa finalmente el lugar del padre.

La revelación de James habla del deseo de la mujer, madre y amada, escondida en la muerte, que desea retornar al mundo de los vivos y que, para hacerlo, convoca a su hijo. Este anhela y teme simultáneamente el encuentro inevitable con ella, pues finalmente descubre que poseerla es, en realidad, ser poseído por el espanto, 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 busca 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.

²Rubén Darío, "Thanathopía" (1893), "El caso de la señorita Amelia" (1894), *Cuentos completos* (1950, edición y nota de Ernesto Mejía Sánchez, 2ª edición: México, Fondo de Cultura Económica, 1983), 259-264, 298-303.

³Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos* (1969, 5ª edición en español: Barcelona, Herder, 1995), 218.

⁴La pareja de opuestos de Amelia y Z, la búsqueda incesante de la unidad y la importancia de la figura circular, remiten al andrógino, tal como se recuerda en "El banquete": seres que representaban la naturaleza humana original, los andróginos tenían forma redonda y que avanzaban con un movimiento de esfera. A partir de la separación, las dos mitades resultantes caminan errantes en búsqueda de la integración, que no se logrará sino por la intervención de Eros.

⁵El 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 identidad, cfr. Chevalier y Gheerbrandt, 1.025-1.026.

⁶Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (1970, 2ª edición en español: Tiempo Contemporáneo, 1972), 154.

⁷Salinas, 132.

⁸Giovanni Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España* (1982, edición ampliada en español: Madrid, Ediciones Encuentro, 1986), 191.

⁹Jaime Giordano, *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971), 55.

¹⁰Frente al carácter fantástico de los ámbitos del encierro, el bar, espacio de lo real, lo es también de la denuncia y el relato. Es, además, un ámbito cerrado y reducido desde el que se crea un afuera, constituido por los otros espacios. En éstos se oculta un secreto que James puede revelar en el bar; cfr. Dina Pérez Miranda, "La dialéctica y lo revelado en los cuentos 'Thanathopía' y 'La larva' de Rubén Darío" (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional, Costa Rica, 1998).

¹¹Cuando James mira por la ventana del colegio ésta enmarca su rostro como retrato, lo que crea otra equivalencia entre ellos, según la interpretación de Pérez Miranda, 63-64.

¹²Cfr. Andrea Rose, *The Pre-raphaelites* (Londres: Phaidon Press, 1992), 44-45.

¹³Entre 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.

¹⁴"El poeta pregunta por Stella" (1893), *Poesías completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), 211.

¹⁵Cfr. Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío* (1952, 6ª edición: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982), 232 y 251. "Thanathopía" 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.

¹⁶"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.

¹⁷*Prosas profanas y otros poemas*, 152-153.

¹⁸La imagen de James como un muerto y de su desplazamiento como un peregrinaje funerario se estudia en Pérez Miranda, *passim*.

¹⁹Como se sabe, Darío conocía y escribía sobre el ocultismo: según Torres, se inicia en las ciencias ocultas en 1890 en Guatemala, mediante la lectura de Blavastky, Besant y el coronel Olcott, Torres, 237. Un libro de gran difusión en ese momento y en el que aparece una "pseudobiografía" de Pitágoras, *Los grandes iniciados* de E. Schuré, se había publicado un año antes, Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition* (The University Presses of Florida, 1975), 5. Para Login, Darío conocía el ocultismo desde 1881, cuando entró en contacto con José Leonard y Bertholet, fundador de la Logia Masónica de Managua, 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.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

**Casilla 82-C, Correo 3
Concepción**

Teléfono: (56-41) -2204752

Fax: (56-41) -2256196