

Darío y los conflictos en Centroamérica en 1890: análisis de los detalles en “El dios bueno” y “Betún y sangre”

Darío and the conflicts in Central America in 1890: Analysis of the details in “El dios bueno” and “Betún y sangre”

Christian David Troncoso Castillo

Universidad Autónoma de Chile, Sede Talca, Región del Maule, Chile

Contacto: christian.troncoso@uautonoma.cl

<https://orcid.org/0000-0002-9890-3587>

Resumen

En este artículo se analizan “El dios bueno” y “Betún y sangre”, los primeros cuentos de una serie que Rubén Darío quiso compilar con el nombre de “Cuentos nuevos”, pero que jamás llegó a hacerlo. El título del volumen hipotético adquiere interés investigativo, pues se infiere que el escritor tenía razones para distanciarse de lo que hizo en *Azul...* Nuestra propuesta es que, en el caso de los cuentos “El dios bueno” y “Betún y sangre”, aparece el elemento político-social como movilizador de los acontecimientos, de allí que sea fundamental estudiar las relaciones de poder.

La aparición de lo político tiene explicación en el propio contexto de publicación de las obras, puesto que fueron escritas mientras Darío trabajaba como cronista de guerra; el estilo de ese género textual, Darío lo utiliza recogiendo procedimientos de verosimilitud en el seno de las descripciones, que detallan pormenorizadamente lugares reales.

Palabras clave: Rubén Darío; Guerra; Cuentos nuevos; “El dios bueno”; “Betún y sangre”.

Abstract

This research studies Ruben Darío's stories “El dios bueno” and “Betún y sangre”, the first stories of a serie of six, called “New stories”, a compilation that the writer wanted to publish, but he never do. The name of the hypothetical book is relevant to research because says that the writer had reasons to disattend what he made in *Azul...* We propose, in case of the “El dios bueno” and “Betún y sangre” stories, appears the politic and social element as motiv and mobilizer of the actions, thus, is significant studying of the power relations.

The advent of politic theme have an explication on the own publication context of the stories, because they were written while Darío work like war chronicler; Darío uses the style of that discursive genres like verisimilitude procedures in the middle of descriptions, they clearly show real places.

Keywords: Rubén Darío; War; New stories; “El dios bueno”; “Betún y sangre”.

Recibido: 07.10.18

Aceptado: 14.04.19

Introducción

Los relatos de Rubén Darío fueron juzgados como superficiales por no pocos críticos del siglo pasado y, sin embargo, todavía se siguen descubriendo aspectos nuevos de la faceta cuentística del escritor nicaragüense. Con todo, hasta ahora no existe un estudio sistemático de sus “Cuentos nuevos”, eso sí, están los grandes aportes de Raimundo Lida (1950), Gabriela Mora (1996), Rafael Gutiérrez Girardot (2004) y Carmen Luna Sellés (2001), entre otros.

En la trayectoria narrativa de Rubén Darío se aprecia, en un primer momento, que el escritor problematiza con el rol del artista en una sociedad capitalista; en esto hay que tener en cuenta la observación de Octavio Paz (2008) respecto del modernismo que dice que estos autores tienen una relación ambigua con el mundo capitalista que critican. A excepción de “El fardo” e “Historia de mar”, no se observan temáticas sociales en los relatos darianos; ahora bien, la hipótesis de esta investigación es que esta perspectiva comienza a cambiar en los “Cuentos nuevos” y, en el presente trabajo, se examinarán específicamente los relatos “El dios bueno” y “Betún y sangre”.

Los “Cuentos nuevos” son producto del intento de Rubén Darío por desprenderse del estilo de los relatos de *Azul...*; a grandes rasgos, se aprecia en sus primeros relatos una fuerte carga oral, que en los “Cuentos nuevos” abandona. La escritura de Darío cada vez irá adquiriendo características más oscuras en cuanto a figuras, metáforas, descripciones e isotopías, que luego tomarán completa forma en la época a la que el propio autor denominó su “otoño” (Darío, 1959).

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

En principio, su propuesta estética en los cuentos de *Azul...* aborda la problemática modernista: el artista intenta desarrollarse en un mundo dominado por el capitalismo. Ello puede observarse en “El rey burgués”, “El pájaro azul” y “La canción del oro”. De allí rescata el personaje del *flâneur* que puede verse en gran parte de su producción narrativa; pero, también, aparece el personaje de la ninfa que ya hemos descrito (Rodríguez y Rodríguez, 2008; Rodríguez y Troncoso, 2014) y otras formas de acceso al conocimiento (la posesión ninfica) que pueden explicarse en la dicotomía óptico/háptico. Esta última, según Deleuze y Guatari: “Es una animalidad que no se puede ver sin tocarla espiritualmente, sin que el espíritu no devenga un dedo, incluso a través del ojo” (2002, p. 500); es decir, como forma sensual de la experiencia opuesta al razonamiento científico, que siempre toma distancia de los fenómenos que describe.

A partir de “El dios bueno” y “Betún y sangre”, Rubén Darío modifica la estética de sus cuentos respecto del acontecer político, que en *Azul...* se trataba de modo siempre alegórico. El conflicto político-social configura la acción narrativa, el mundo narrado y las relaciones entre los personajes. Los contextos de producción y recepción de estas obras explican las modificaciones que Darío realiza, pues redactó los cuentos mientras trabajaba como cronista de guerra. Ante el inminente peligro de la guerra fratricida, Darío escribe los cuentos como advertencia; por eso, recurre a una diversidad de procedimientos de verosimilitud —o catálisis en término de Barthes (1987)—, que vinculan los espacios y personajes reproducidos en la ficción narrativa con los lectores más inmediatos en su contexto de producción.

El dios bueno

“El dios bueno”, según lo que refiere Lida (1950), habría sido escrito a propósito de los eventos que Rubén Darío tuvo que presenciar en El Salvador, con el golpe de Estado de 1890. El cuento se ubica en un hogar de menores administrado, como todos en ese entonces, por monjas de la caridad. Reluce el elemento óptico en las descripciones de los personajes, como en todos los textos en los que predomina la biopolítica del detalle:

A cada cual vigilaba la hermana con gran cuidado; al rubiecito Jorge, que tenía los cabellos dorados y las más preciosas manos infantiles; al gordiflón Roberto, una delicia por su gracia; a la dulce perlita Estefanía, que era la que con lindos dientes reía en el jardín, los brazos al cielo, fresca, tierna y alegre, bajo un rosal; ¿a cuántos niños más? Ah, a la incomparable Lea, que era pálida y apacible, y en el juego del recreo la más formal, y rezaba más bellamente, como un pequeño ángel, con las manos juntas, al buen señor Dios, a la hora de acostarse, cuando su espesa cabellera negra manchaba con su negrura la cándida camisa de la chiquilla escuelera. (Darío, 1950, p. 135)

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

Los detalles de la moda en el cuento permiten completar el sentido del

texto en varios aspectos, sobre todo porque algunos de sus personajes llevan vestimentas religiosas que describen el atuendo de órdenes o de grupos específicos y/o ciertas celebraciones litúrgicas. La hermana Adela, por ejemplo, lleva la cabeza rapada “como el mozo que nos trae la leche” (p. 135)¹, lo que da cuenta de su edad y condición en el grupo religioso; el rito de iniciación de una monja es raparse la cabeza, de modo que si la cabeza de Adela no tiene pelo, es porque ha sido investida hace poco. Adela viste, además, una túnica azul y una toca de lino: “[...] al acercarse la hermana Adela, que la iba a socorrer, cayó otra bomba que hirió a la religiosa, ensangrentando su traje de algodón azul y su corneta de lino blanco” (p. 138). La corneta de lino blanco es la toca, llamada corneta, por la adaptación de su nombre, en inglés *cornet*. En el caso de las hermanas de la caridad, correspondía a una toca de vuelo almidonado, cuyas alas hacían parecer una forma triangular desde el frente.

El código vestimentario de las órdenes religiosas es bastante amplio en cuanto a los colores; además, hay que pensar que este cuento fue escrito en Guatemala—y aunque Soto Hall enuncia que el relato recoge los acontecimientos vividos por Darío durante el golpe de Estado en 1890 en El Salvador— el orfanato descrito en el texto a cargo de monjas vestidas como la hermana Adela corresponde al Hospicio Nacional de Guatemala, por esos años a cargo de las orden de las Hijas de la Caridad de San Vicente de San Paúl (Flamenco, 1915, p. 81). La vestimenta azul y blanco es el distintivo de esta orden desde sus inicios y puede verse el atuendo característico de la época en un cuadro de Gautier. Además, estas monjas trabajaron muy a la par con la Cruz Roja desde sus inicios (1863) y hay documentos contemporáneos que acreditan el funcionamiento de la Cruz Roja en propiedades de las religiosas. Esto justifica el hecho de que haya “una gran bandera blanca con una cruz roja” (p. 137) en lo alto del hospicio.

Hay que pensar que la ficción de una guerra fratricida en Guatemala como tema de un texto publicado en un periódico implica, primero, una especie de ciencia-ficción de momento que su historia se basa en un muy probable escenario en el corto plazo; segundo, forma parte de una lectura crítica de la realidad, que

impreca a sus lectores a detener cualquier intento de guerra. En este sentido, el texto es una advertencia. Rubén Darío hubo llegado a Guatemala escapando de la guerra en El Salvador y a unos cuantos días en que Guatemala movilizara sus tropas² hacia el conflicto conocido como Primera Guerra del Totoposte, en donde tuvo participación como cronista bajo el pseudónimo de Tácito.

Por su parte, la descripción de la vestimenta de la virgen “sobre una media luna, con un manto azul, rodeado de cabecitas de niños rosados como vosotros y que tienen alas” (p. 136) apunta indefectiblemente a la imagen de la Virgen de Guadalupe, cuyo Santuario en Guatemala (el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe) quedaba relativamente cerca del Hospicio Nacional y también del Hotel Unión, donde Darío se alojó en esa estadía en el país centroamericano. Se infiere que se trata de ese Santuario en específico, no solo por la relación extrínseca de la descripción, sino porque el sacerdote menciona que: “Tenéis todos una madre, hijos míos, aunque os falte la natural. Es una divina mujer que está allá en el cielo y también en el altar donde digo la misa” (p. 136). La única razón para que su figura esté en el altar es porque el templo está dedicado a ella, aunque, como el narrador confiesa: “María Santa, bella y gloriosa, imaginada por el gran Murillo” (p. 136); la imagen descrita coincide, además, con la Inmaculada Concepción de los Venerables.

En tanto, el sacerdote va “vestido con su casulla de blanco y oro, bebía en un cáliz de oro también” (p. 135); los colores referidos están destinados solo para fiestas solemnes, según el código vestimentario litúrgico. Ello quiere decir que, en este caso, la moda en el texto nos permite situar temporalmente el cuento (al menos en el calendario litúrgico)³. Como se ve, en estos casos, los detalles relativos a la moda permiten situar el relato en una realidad concreta y, como se ve, representan mucho más que solo un efecto de realidad, forman parte de otro discurso, el de la historia de la advertencia que Darío hace a sus lectores sobre la guerra. En el fondo, los desastres ocurridos en El Salvador, Darío los traslada a la cotidianidad guatemalteca como voz de alarma: lo relevante en términos teóricos literarios es que Darío cambia su poética del detalle moda. Hasta ahora, se ha

revisado que Darío usaba estos detalles para diferenciar las fuerzas en conflicto en el relato (a modo de una biopolítica del detalle) o bien para expresar una erótica del mismo, siempre en el ámbito metaliterario; en “El Dios bueno” se ve que los detalles entran en una relación de significados cotidianos y concretos con el mundo político. En la coyuntura histórica, Darío alerta sobre el devenir catastrófico.

¿Dónde está el Dios bueno en el relato? No interviene. Ahora bien, el texto está lejos de ser una crítica a la figura divina, sino más bien una declaración de desesperanza. Los detalles de moda permiten asociar en grupos significantes los personajes masculinos del cuento; en principio estos son: Dios, el sacerdote, el mozo que lleva la leche, los devastadores y los soldados. De los últimos dos personajes no se registra su vestimenta, en tanto, el mozo que lleva la leche es calvo, un detalle interesante si se piensa que el Hospicio Nacional fue creado para dar protección a los niños que quedaron huérfanos por la epidemia del cólera que afectó al país en 1857 (véase Flamenco, 1915, p. 79); en ese contexto, la calvicie del niño resulta una medida de seguridad ante el trabajo que debía desempeñar (el de repartir la leche por las casas).

El sacerdote, en tanto, se presenta vestido con las ropas de fiestas solemnes y su actitud siempre es apacible, aparece en los momentos del cuento en que no hay tensión entre las fuerzas y desaparece completamente en la guerra. Nótese que es un “cura viejo y santo” (p. 135); así: “¡Y cuando la plática del señor cura! Era después de la comunión. Allí él, sencillo, ofreciendo sonrisas, procuraba llegar con su palabra a la comprensión de aquellos pequeñines” (p. 136). Vejez, santidad y sencillez son los rasgos que lo definen, por mucho que sus vestimentas indiquen lo contrario; hay que observar en el caso de este último fragmento, el procedimiento de focalización interna variable en todo el cuento, que, en este caso, da cuenta del pensamiento del cura de modo indirecto⁴.

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

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

Hay que observar que tanto el padre como Dios llevan un accesorio blanco en la cabeza, en el caso del padre era una corona blanca (eminentemente circular) y, en el caso de Dios, un triángulo de luz; así, la ancianidad y actitud tierna de ambos es evidente, pero también que sus ropajes los hacen parecer excelsos, lo que provoca la contradicción o, cuanto menos, la certeza de que existe un concepto de la divinidad relacionado con apariencia mayestática y asociado a las buenas acciones sinceras, pero también a la condición física decadente o inactiva. En resumen, hay tres tipos de personajes masculinos y su clasificación está dada por la edad: el mozo que lleva la leche es el más joven, los soldados y los devastadores le suceden, y los viejos son el cura y Dios. En este orden del mundo narrativo, solo los segundos son los que llevan a cabo la acción pública, es decir, la población activa está dada por los hombres adultos, pero no por los ancianos, quienes no pueden hacer nada. Darío acusa en el epígrafe que este es un “cuento que parece blasfemo, pero no lo es” (p. 135) y es que, lejos de ser una crítica, nace de una desesperanza: el Dios es bueno, pero no puede hacer nada; el cuento de Darío está lejos de ser una blasfemia, cuanto mucho, podría ser una falta de fe. Mas lo cierto es que ello está presente en esas líneas características que pertenecen a la lamentación bíblica⁵ (como la de Job 24:12 “claman las almas de los heridos de muerte, / Pero Dios no atiende su oración”, o la de Habacuc 1:13 “¿por qué ves a los menospreciadores, y callas cuando destruye el impío al más justo que él...”). Hay una ausencia de Dios solo cotejable con el abandono que sufrió Jesús en la cruz; de hecho, la hermana Adela así lo percibe “porque la muerte no viene nunca así para los pobres inocentes y por eso era como un olvido del cielo” (p. 137); resuena en este contexto la exclamación final de Lea: “¡oh, buen Dios! ¡no seas malo!...” (p. 138), que lleva la misma tensión dramática que el “Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?” que Jesús exclama en la cruz (Marcos 15:34).

Betún y sangre

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

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

Es evidente que nada ha sido adquirido por gusto o decisión propia, por lo tanto, tampoco nada de su atuendo ha sido pensado para el que lo porta. En esta descripción se asiste a la deconstrucción del traje. Es posible entender, desde Barthes, que el vestido compone una significación desde su aparición como fenómeno combinado; sin embargo “a este vestido total se lo debe organizar, esto es, recortar en unidades significantes, para poder compararlas entre sí y reconstruir la significación general de la Moda” (2003, p. 63). Como sistema, la moda organiza, recorta y divide el vestido; más específicamente aún, la descripción del vestido de moda lo organiza en torno a otras estructuras: las estrictamente de significado (palabras que designan objetos, soportes o variables) y las del significante. En otros términos, el ordenamiento de las series predicativas que componen un discurso de modas sigue un orden y jerarquía culturales y entra en diálogo con el resto de los discursos de su tipo. En nuestro caso, la descripción sigue un orden cronológico de las acciones, pero cada una de las prendas constituye una parodia al sistema de la moda, y por eso una subversión: primero, las medias que porta el protagonista no son de su tamaño, y además son de mujer, lo que podría indicar que tenían algún tipo de diseño o estampado, se especifica asimismo la adquisición de segunda mano, es decir, las medias han sido

desechadas por alguna mujer de clase alta; los calzones de casimir retoman una moda que el código vestimentario de la época reservaba a los militares, de allí se infiere que el gringo que se la cedió es también militar⁶ (se deduce que también es una prenda de adulto, por lo tanto, demasiado holgada para el niño). Nótese, eso sí, que el vestuario del niño es un uniforme de trabajo improvisado, puesto que lleva —a parte de la camisa y el calzón—, chaqueta de dril (que por lo demás era una tela delgada, relacionada con los trabajadores ferroviarios) y zapatos, estos últimos, sin duda, impensados entre los niños de clase baja de la época. Así, la sonrisa de los zapatos da cuenta irónicamente de su desgaste.

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

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

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

del servicio de limpieza de calzado por parte de la institución que alojaba; un servicio importantísimo en una sociedad en la que recién comenzaba a aparecer el automóvil y en la que las calles asfaltadas eran inexistentes. Los zapatos, en dicho contexto, resultaban muy dañados a causa del uso diario y de los factores ambientales: lluvia, barro, arena, piedras, temperaturas y como consecuencia de factores de limpieza, puesto que debe considerarse también que las heces hípcas, caninas y humanas, eran comunes en las calles. De allí que tanto la limpieza del calzado como el gremio de los lustrabotas tengan una importancia social en la literatura de la época; tal como se aprecia en descripción de Dámaso Encina en la obra *Martín Rivas*, por ejemplo: “[...] el lustre de sus botas de becerro indicaban al hombre metódico, que somete su persona, como su vida, a reglas invariables” (Blest Gana, 2013, p. 15). Es notorio que la calidad del cuero de becerro señala también un alto nivel social y el consecuente prestigio. La limpieza de su calzado da cuenta del modo de vida de don Dámaso; en el fondo (y abstrayéndolo a nuestro cuento también), el estado del calzado revela ulteriormente el interior del personaje, en el caso de don Dámaso la descripción corresponde a una biopolítica del detalle, una disciplina estricta; sin embargo, en el caso de las botas de hombre que Periquín ve, se trata de una erótica del detalle, porque genera una atracción/curiosidad por el cuerpo, instrumentalizada a través del ocultamiento y revelación de lo íntimo: “El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación” (Paz, 1994, p. 10). Si esta máxima es medianamente visible respecto de las botas de varón, en el caso de las botitas de mujer es evidente: la “gordura ascendente” de la pierna de la bota contiene un alto interés erótico que, en principio, no parece afectar a Periquín. El cuento desarrolla esta iniciación erótica del niño, pues si la bota no lo ha hecho meditar (como lo sugiere el narrador), sí lo hacen cavilar los estímulos del resto de los sentidos, a saber: los sonidos que escucha desde el interior de la pieza, “creía escuchar de cuando en cuando el estallido de un beso” (p. 141); el perfume “tibio y ‘único’, mezclado con cierto efluvios de *whiterose* que brotaba en ondas tenues del lecho” (p. 141)⁷. Solo después de eso Periquín ve el cuerpo semidesnudo de la mujer:

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

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

Hay una peculiaridad un poco atípica que funciona a modo de profecía en el texto: “Yo vi una flor hermosa, fresca y lozana” (p. 141); es una cita un poco modificada de la canción “Todo se acaba” (1863) de Pedro Santa Ana Rizo (quizás de allí el nombre del protagonista) que reza: “Yo vi una flor hermosa / una mañana / aromada y graciosa / fresca y lozana / ¡Qué bella estaba! / su verde tallo / se balanceaba” (Baqueiro Foster, 1956, p. 39). Según Baqueiro Foster: “Rubén Darío, en un artículo en que hace reminiscencias de su niñez, la cita con emoción”

(p. 39). La canción termina con los versos siguientes: “Así pasan del alma, las ilusiones / el amor, los placeres / y las pasiones / Del mismo modo, / en esta triste vida / se acaba todo” (p. 39); ello, aunque no figura en el texto, constituía un detalle profético para el lector contemporáneo, para quien la letra le era familiar.

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

Conclusiones

El tema de la guerra entrecruza los cuentos, pero también cambia la visión del futuro que tiene el propio Darío. En sus relatos se releja una desesperanza existencial respecto de la maldad humana, que brota de diversas formas en la guerra, representado en la impotencia de Dios ante la iniquidad.

En lo técnico narrativo, mediante el uso de descripciones, Darío configura las relaciones de poder entre los personajes, especialmente a través de un código vestimentario específico que designa la adscripción/resistencia de un personaje respecto de algún dispositivo de la sociedad disciplinaria, representado en un sistema de la moda. Es decir, en los cuentos existe una biopolítica del detalle, como la entendía Foucault (2002), que puede estudiarse a través del análisis de la

moda en los relatos, pero también, se configura en los mismos una poética y una erótica del detalle, técnicas que ya había experimentado en “La ninfa”, pero que adquieren un carácter siniestro.

En su contexto de producción, los cuentos son una advertencia respecto de la guerra en El Salvador que enciende la voz de alarma: ni los niños, ni las mujeres, ni los religiosos, ni los valientes tienen una muerte digna. La guerra solo despierta, en el humano, la naturaleza más oscura con la que no puede haber esperanza en un futuro mejor.

Notas

- 1 Cuando nos referimos a los *Cuentos completos* de Darío (1950), véase la edición que aparece en la bibliografía. De ahora en adelante solo señalaremos el número de página.
- 2 La guerra se declaró el 22 de julio y Darío llegó el 30 de ese mes, el 14 de agosto escribió el cuento, aunque no aparecerá publicado sino hasta el año siguiente.
- 3 Las casullas blancas con dorado se usan en solo algunas de las festividades como la Natividad del Señor y aquellas referidas a la Virgen. No es posible determinar la fecha absoluta, aunque una posibilidad sea el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe en Guatemala.
- 4 En el párrafo anterior se hace lo mismo con Adela: “[...] allá adentro de su cabecita de gorrión recién nacido [...] me está mirando el buen Dios, que me ama, y me ha dado mi cama suave...” (pp. 135-136).
- 5 Así llama Paul Ricoeur (2007) a un tipo específico de rogativa.
- 6 En realidad, la prenda estaba también reservada para los Próceres de la Nación Española (como lo atestigua Mariano José de Larra en una carta a un bachiller), título real otorgado en ese país; sin embargo, al tratarse el personaje de un gringo, se puede afirmar que no era noble, sino militar. Además, el sintagma preposicional que antecede a la palabra gringo “al gringo del hotel”, determina también que ese extranjero estaba allí siempre, que era conocido por el protagonista.
- 7 El perfume White Rose es producido hasta el día de hoy por la empresa Floris London y, al parecer, gozaba de cierta fama, pues también aparece en “El Santo Grial” de Emilia Pardo Bazán.

Referencias bibliográficas

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

- Barthes, R. (1987). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (179-187). Madrid: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda y otros ensayos*. Buenos Aires: Paidós.
- Blest-Gana, A. (2013). *Martín Rivas*. Santiago: Origo.
- Darío, R. (1950). *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, R. (1959). *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Flamenco, J. (1915). *La beneficencia en Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Tipografía Nacional.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y literarios*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Lida, R. (1950). Estudio preliminar. En R. Darío, *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Luna Sellés, C. (2001). “Érase una vez...” en el modernismo hispanoamericano. *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 6, 55-70. Recuperado de <http://hesperia.webs.uvigo.es/paginas/indices/articulos/vol4/luna.pdf>.
- Mora, G. (1996). *El cuento hispanoamericano contemporáneo*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Paz, O. (1994). *La llama doble: amor y erotismo*. Ciudad de México: Seix Barral.
- Paz, O. (2008). *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Ediciones.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Ricoeur, P. (2007). *El mal, un desafío a la teología y a la filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.

Rodríguez, J. M. & Rodríguez, M. (2008). El delirio que viene de las ninfas en la novela latinoamericana: “nada más que ser feliz”. *Revista Chilena de Literatura*, (73), 189-215. doi: 10.4067/S0718-22952008000200008.

Rodríguez, M. & Troncoso, Ch. (2014). Y ella me miraba, me miraba como una gata...: la proposición de una estética del detalle en “La ninfa” de Rubén Darío. *Universum (Talca)*, 29(1), 153-171. doi: 10.4067/S0718-23762014000100009.

Soto Hall, M. (1925). *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*. Buenos Aires: El Ateneo.