

Fecha de recepción: 21-6-2016
Fecha de aceptación: 11-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.11>

Puede citar este artículo como:

RIESGO, Ferran, «La larva»: una incursión dariana en el cuento sobrenatural», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 199-216.

«LA LARVA»: UNA INCURSIÓN DARIANA EN EL CUENTO SOBRENATURAL

FERRAN RIESGO
Universidad de Alicante

Resumen

«La larva» es uno de los cuentos de Rubén Darío que suele clasificarse como fantástico. Aunque poco estudiado, este relato breve condensa diversas tradiciones literarias, referencias mitológicas, material autobiográfico y algunos de los rasgos más señalados de la escritura del poeta. El trabajo propone un recorrido por las fuentes textuales y temáticas que nutren al texto, así como un análisis actualizado a partir de su condición de «cuento sobrenatural», confrontándolo al mismo tiempo con otros ejemplos parejos de la prosa de Darío. La revisión del relato destaca aspectos que a menudo han quedado en penumbra, y expone un nivel de complejidad que habitualmente se escamotea a los relatos de este tenor.

Palabras clave: Rubén Darío, Howard Philips Lovecraft, Edgar Allan Poe, cuento sobrenatural, cuento fantástico, larva, empusa.

Abstract

«La larva», by Rubén Darío, has been always classified as one of his fantasy tales. Scarcely studied, this short story connects with a variety of literary traditions, mythological motifs, autobiographical material and some of the author's most widely known writing traits. This article presents an itinerary throughout the textual and thematic sources that nourish Darío's text and compares it with other similar examples of his prose. Also, by regarding "La larva" as a "supernatural short story", the paper provides an updated analysis of one of Darío's less known pieces of narrative. This renewed approach highlights features that have often been overshadowed and displays a level of complexity rarely appreciated in stories of its kind.

Keywords: Rubén Darío, Howard Philips Lovecraft, Edgar Allan Poe, weird tale, fantasy short story, larva, empusa.

De la miríada de estudios que desde el siglo pasado han abordado la obra de Darío, la mayoría lo han hecho desde la lírica. Ciertamente es en poesía donde mejor empleó su talento y logró mayores avances, pero, además, como señala José Olivio Jiménez, la única narrativa que Darío publicó en forma de libro son los cuentos que acompañan a los poemas de *Azul...*, de 1888 (1976: 12). Aunque en 1921 la imprenta de G. Hernández y Galo Sáez ya había comenzado a publicar unas *Obras completas* de Darío en siete volúmenes, no sería hasta 1950 cuando aparecieran en México, de la mano de Ernesto Mejía Sánchez, unos *Cuentos completos* (Fondo de Cultura Económica) que, de nuevo según Olivio Jiménez, no eran tales, ya que faltaban relatos como «Huitzilopoxli» o «D. Q.»; mucho tiempo después, en cualquier caso, de la primera publicación de «La larva» en el semanario argentino *Caras y Caretas*, en agosto de 1910.

Precisamente estos relatos, junto con algunos otros, son los que recogió Olivio Jiménez en *Cuentos fantásticos* (Madrid, Alianza, 1976), delimitando una zona muy específica de la prosa de Darío. Forman un conjunto heterogéneo y pertenecen a distintos años: «El rubí», por ejemplo, podría considerarse como cuento de magia y procede de *Azul...*; en «D. Q.» (1899) los temas de la reencarnación y la trascendencia de la Historia le proporcionan un tono peculiar, quizá único en la obra del nicaragüense; relatos como «Thanatopia» (1893) o «El caso de la señorita Amelia» (1894) por su parte, muestran abiertamente la impronta de Poe, y en ellos dominan los temas típicos del relato de misterio o terror. En algunos, la influencia de las *Leyendas* becquerianas tampoco es desdeñable.

Es también el caso de «La larva», un texto a su vez muy particular dentro del grupo. Cristina Bravo, en su estudio «Los juegos terroríficos de Rubén Darío», considera que «la naturalidad con que está narrado o quizás su carácter autobiográfico le da[n] una espontaneidad de la que carecía el acartonado relato de “Thanatopia”» (2002: 187); en su autobiografía Darío confirmaba este juicio e insistía en la autenticidad, si no de lo narrado, sí de su percepción del suceso: «en *Caras y Caretas* ha aparecido una página mía, en que narro cómo en la plaza de León [Nicaragua], una madrugada vi y toqué una *larva*, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio» (1915: XLVI¹); la cursiva es suya.

En la ficción el suceso lo cuenta un narrador interno, Isaac Codomano, presumiblemente durante una tertulia en torno a lo oculto y lo extraordinario.

1. Todas las citas a la *Vida* de Rubén Darío provienen de la edición de 1915 (Barcelona, Casa Editorial Maucci), en la versión digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; no hay números de página (ver «Bibliografía citada», al final). Indico el capítulo en romanos.

Esta estructura es un rasgo común a muchas historias de terror de mediados y finales del XIX: un narrador externo —en nuestro caso, enunciado en primera persona— introduce brevemente el escenario y luego uno de los personajes, constituido en narrador principal, cuenta una historia, que puede haberle ocurrido a él (es este caso, y el de muchos cuentos de Poe) o no (el caso, por ejemplo, de *La vuelta de tuerca* de Henry James, donde el personaje-narrador lee un manuscrito ajeno). El resto de personajes escuchan, y tal vez intervengan. Este tipo de narración secundaria, como el recurso del manuscrito encontrado, dota de mayor verosimilitud al relato de lo sobrenatural, rompiendo el pacto ficcional autor-lector y sugiriendo una posibilidad de verdad en lo narrado.

En «La larva», antes de comenzar su historia, el orador se asegura de incidir en la naturaleza intrínsecamente mágica del continente americano; es uno de los detalles que distinguen a este cuento, ya que lo habitual es que el narrador atribuya estas cualidades extraordinarias a un lugar más concreto: una casa o un castillo, un bosque antiguo, un valle remoto... Darío opta por una reivindicación fantástica del territorio propio, en un pasaje que puede recordar a las futuras corrientes de lo real-maravilloso y el realismo mágico:

Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo. En la ciudad en que pasé mis primeros años se hablaba, lo recuerdo bien, como de cosa usual, de apariciones diabólicas, de fantasmas y de duendes. En una familia pobre, que habitaba en la vecindad de mi casa, ocurrió, por ejemplo, que el espectro de un coronel peninsular se apareció a un joven y le reveló un tesoro enterrado en el patio [...]. El diablo se llevó a una mujer por una ventana, en cierta casa que tengo bien presente. Mi abuela me aseguró la existencia nocturna y pavorosa de un fraile sin cabeza y de una mano peluda y enorme que se aparecía sola, como una infernal araña. Todo eso lo aprendí de oídas, de niño. Pero lo que yo vi, lo que yo palpé, fue a los quince años; lo que yo vi y palpé del mundo de las sombras y de los arcanos tenebrosos. (1987: 68).

En este apresurado catálogo de lo sobrenatural el narrador presenta América como un lugar —incluso *el* lugar— inclinado a lo sobrenatural, lo oculto, los «arcanos tenebrosos»; un continente donde comúnmente «se practica la magia». Este introito a la historia de Isaac tiene tintes de folclore rural, y, como se verá luego, varias de las historias esbozadas pertenecen realmente al ambiente y la niñez de Darío en León, donde pasó su juventud antes de trasladarse a la capital. Logra, además, destacar la historia que se dispone a narrar aun dentro de la fantasía inherente al territorio americano.

Por lo demás, el argumento es sencillo, lineal: un Isaac adolescente, hastiado de la tediosa vida en la ciudad de provincias y de su santurrón tía, se fuga de casa para unirse a una de las serenatas que los enamorados organizan bajo las ventanas de las jóvenes pasada la medianoche. El joven se aleja de la comitiva, atraído por una figura femenina solitaria que aguarda en una calle lateral. Urgido por el deseo se acerca, trata de seducirla y, cuando la toca para verle el rostro (la figura está cubierta por un velo), descubre una especie de cadáver andante, un ser semiputrefacto que articula un sonido gutural. La estrategia narrativa inicial, pues, consiste en sentar las bases de un ambiente propicio a lo extraño y lo oculto, relajar luego la atmósfera con la ronda de serenatas, derivar la tensión del relato hacia lo erótico y, entonces, volver sobre el motivo terrorífico planteado en la introducción, en una organización que potencia el efecto de lo sobrenatural.

Ahora bien, tanto el tono como la estructura y los recursos narrativos recuerdan vivamente a cuentos de Poe como «El caso del señor Valdemar» o «La caída de la casa Usher», en los que el límite entre vida y muerte se diluye durante la narración, y se resuelve al final de modo repentino, inclinando el efecto estético hacia el terror, o, si se quiere, hacia lo siniestro. «La larva», ya se ha dicho, siempre se ha clasificado como un relato fantástico; así lo proponen, por ejemplo, Olivio Jiménez, quien recurre principalmente a Todorov y a su clásica *Introduction à la littérature fantastique* para justificar sus decisiones como antólogo, u Oscar Hahn, que hace lo propio en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Ambos autores, como es habitual, relacionan al poeta con cierto grupo de precursores del relato fantástico contemporáneo, entre los que se suele destacar al peruano Clemente Palma, el argentino Leopoldo Lugones y al uruguayo Horacio Quiroga; a esta lista Enriqueta Morillas añade los nombres de Eduardo Ladislao Holmberg y Juana Manuela Gorriti (1997: 36).

Aunque el término «literatura fantástica» sirva para enmarcar este y otros cuentos de Darío, el lector que se aproxima a relatos como «Verónica», «Thanatopía» o al mismo «La larva», podría juzgar que una taxonomía más ajustada resultaría más certera para clasificar estas ficciones. ¿Cuento de terror, relato sobrenatural, cuento de aparecidos...? En otra línea de pensamiento, el teórico Louis Vax considera el estudio de las subdivisiones dentro de lo fantástico «vano, no solo porque reúne bajo un vocablo único las cosas más diversas, sino también por una razón opuesta aunque complementaria: mil lazos aproximan motivos heteróclitos» (1981: 38). El crítico también aduce que «si es vano reducir lo fantástico a lo sobrenatural, es porque el segundo concepto no es más claro que el primero y resulta incapaz de dar cuenta de él»

(*ibid.*). Por una parte, un enfoque más flexible y abarcador parece apropiado para estas prosas de Darío, especialmente si tenemos en cuenta el abigarrado catálogo de sucesos increíbles que introduce «La larva». Por otra, como se verá más adelante, una lectura desde la óptica de un subgénero más acotado resulta rentable para dar cuenta de los resortes narrativos y temáticos que articulan el relato.

Antes de explicar el mecanismo, sin embargo, conviene examinar sus piezas, las fuentes y tradiciones literarias de las que Darío toma los elementos principales del texto, a fin de cuentas novedosos dentro de su propia tradición textual. El primer núcleo de interés, como se ha avanzado, es el autobiográfico. Cristina Bravo ha afirmado que «la relación de Darío con el ámbito del miedo no parte en principio de su imaginación literaria, sino que se fragua en su propia conciencia, a través de sus experiencias personales» (171), y remite a un fragmento de la *Vida de Darío escrita por él mismo*, ya conocido, pero de especial interés para este comentario:

La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos los dos únicos sirvientes: la Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años, y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedos, me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía, como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana por donde, a la Juana Catina, mujer muy pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios. Una noche, la mujer gritó desusadamente; los vecinos se asomaron atemorizados, y alcanzaron a ver a la Juana Catina, por el aire, llevada por los diablos, que hacían un gran ruido, y dejaban un hedor a azufre [...]. Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables (II).

Precisamente otro fragmento de la *Vida de Darío*, también referido a su infancia, explicaría al menos parcialmente el origen de la idea con que se construye «La larva». Merece la pena incluir el pasaje completo:

Por ese tiempo, algo que ha dejado en mi espíritu una impresión indeleble me aconteció. Fue mi primer [sic] pesadilla. La cuento, porque, hasta en estos mismos momentos, me impresiona. Estaba yo, en el sueño, leyendo cerca de una mesa, en la salita de la casa, alumbrada por una lámpara de petróleo. En la puerta de la calle, no lejos de mí, estaba la gente de la tertulia habitual. A mi derecha había una puerta que daba al dormitorio; la puerta estaba abierta y vi en el fondo oscuro que daba al interior, que comenzaba como a formarse un espectro; y con temor miré hacia este cuadrado de obscuridad y no vi nada; pero, como volviese a sentirme inquieto, miré de nuevo y vi que se destacaba en el fondo negro una figura blanquecina, como la de un cuerpo humano envuelto en lienzos; me llené de terror porque vi aquella figura que,

aunque no andaba, iba avanzando hacia donde yo me encontraba. Las visitas continuaban en su conversación y, a pesar de que pedí socorro, no me oyeron. Volví a gritar y siguieron indiferentes. Indefenso, al sentir la aproximación de «la cosa», quise huir y no pude, y aquella sepulcral materialización siguió acercándose a mí, paralizándome y dándome una impresión de horror inexpresable. Aquello no tenía cara y era, sin embargo, un cuerpo humano. Aquello no tenía brazos y yo sentía que me iba a estrechar. Aquello no tenía pies y ya estaba cerca de mí. Lo más espantoso fue que sentí inmediatamente el tremendo olor de la cadaverina, cuando me tocó algo como un brazo, que causaba en mí algo semejante a una conmoción eléctrica. De súbito, para defenderme, mordí «aquello» y sentí exactamente como si hubiera clavado mis dientes en un cirio de cera oleosa. Desperté, con sudores de angustia (IX).

Un freudiano acérrimo seguramente daría por finalizado el análisis del cuento. Esa imagen del «cuerpo humano envuelto en lienzo», esta forma en proceso de descomposición y ese «olor a cadaverina» que desprende la criatura son, ciertamente, los elementos con los que se materializa la «larva» del relato, pero hay algo más que se traslada de la memoria al papel, aunque es posible que Darío invirtiera el proceso, y al redactar su *Vida* recordara el recurso usado en el cuento de *Caras y Caretas*. Si en «La larva» son los ecos de las amorosas serenatas los que van y vienen, ajenos al *shock* del personaje, en el recuerdo de Darío son las conversaciones de las visitas las que producen el efecto chocante de un fondo hogareño contra la escena de horror que vive el joven. Esta mezcla de una realidad conocida e inerte con otra peligrosa e inconcebible son la base del relato de horror sobrenatural; el ingenio del escritor se revela cuando apreciamos que, en el relato, el efecto anempático se refuerza mediante la ironía de que sean serenatas de amor las que suenan, cuando el adolescente ha propiciado su encuentro con el horror siguiendo un deseo sexual.

A la hiperestesia del joven y atormentado Darío y a su terrible pesadilla no podemos dejar de agregar sus lecturas de juventud, que animaban su fantasía y morbidez. Se listan en otro pasaje de la *Vida*, muy citado:

En un viejo armario encontré los primeros libros que leyera. Eran un *Quijote*, las obras de Moratín, las *Mil y una noches*, la Biblia, los *Oficios* de Cicerón, la *Corina* de Madame Stäel, un tomo de comedias clásicas españolas, y una novela terrorífica, de ya no recuerdo que autor, *La Caverna de Strozzi*. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño (IV).

La influencia de Poe todavía no había llegado, pero, como sostiene Bravo, aquellos temores y esa «tendencia hacia el misterio y lo sobrenatural suponen tan solo el caldo de cultivo de una relación literaria más intensa con el miedo que se consolida a través de distintos cauces»; entre ellos, la lectura de novelas terroríficas como *La caverna de Strozzi*, de Jean-Joseph Regnault-Warin

(1773). El «carácter triste y meditabundo, fácilmente impresionable por algunas escenas horribles de lo cotidiano» (*ibid.*), lo ilustra con acierto José María Vargas Vila, que recoge en su libro *Rubén Darío* esta anécdota sobre una tertulia con el poeta:

Darío embellecía todo, hasta su miedo, un miedo infantil y pueril [...]. Se habló de espiritismo, de demonología, de endriagos, de duendes, de aparecidos. Cada uno forzó la nota de lo fantástico [...] y todo con objeto de asustar al Poeta, que pálido, sudoroso, llenos los ojos de un inenarrable horror, se llevaba las manos a los oídos para no escuchar aquellos cuentos de un hoffmanismo superlativo. Había en Darío la tendencia, casi la necesidad de creer, que es inherente a todos los débiles. Creía en todo, hasta en las cosas más absurdas; el mundo sobrenatural lo atraía con una fascinación irresistible, como todos los aspectos del Misterio. Creía en Dios... creía en el Diablo... Y estos dos fantasmas lo hacían temblar; ¿qué de raro que creyera en los aparecidos y en los otros fantasmas? (1994: 39-40).

Vargas Vila se refiere, también, a lo que él llama el «candor homérico» de Darío:

Supimos luego que por temor a las visiones que lo obsesionaban, no había ido a su casa y el alba le había sorprendido en un café del Boulevard, en medio del Cenáculo ambulante, que lo acompañaba. Años después me decía, con voz temblorosa y ojos asombrados:

—¿Es verdad lo que ustedes contaron aquella noche? ¿Usted cree en eso? —Y palidecía, como si vieses surgir de nuevo las visiones terroríficas que inventó nuestra fantasía en una noche de humor (40).

Todos estos elementos sobre la vida e intereses de Darío entroncan sin dificultad con las corrientes principales de lo fantástico, pero, como anticipaba, es posible que encajen mejor aún con modelos más concretos, que no por ello son excluyentes.

Otra de las fuentes de influencia evidentes en «La larva» es la de las doctrinas esotéricas y el ocultismo, tan en boga a finales del siglo XIX, y de los que Darío fue un buen conocedor. Enriqueta Morillas, al hablar del gran desarrollo del género fantástico en el Río de la Plata durante el periodo de entresiglos, destacaba el de los estudios ocultistas y el de doctrinas como la teosofía de Mme. Blavatsky:

El espiritualismo proporciona un formidable impulso a la narrativa de imaginación. La narración fantástica se nutre de las nuevas lecturas acerca de los fenómenos psíquicos y parapsíquicos y también, como es el caso de Valera, Holmberg y Lugones, del anhelo de integración de las ciencias espirituales y racionales. El arte parece ser el territorio donde concurren para transfigurar su convergencia, territorio privilegiado que se les aparece como vehículo o

canal apropiado, como ámbito alquímico y mágico. El texto literario, el ámbito capaz de referirlo (1997: 34).

Otra estudiosa del tema, Cathy Login Grade, remarca cómo este interés por lo oculto, en esa época, va mucho más allá del morbo, de una moda entre intelectuales o de la simple fascinación:

Los modernistas hispanoamericanos percibieron la ansiedad de su época como algo causado por la fragmentación: los individuos habían perdido contacto con sí mismos, con sus semejantes, con la naturaleza. La esperanza de mejoría residía en una integración de los tres niveles. El designio que los románticos elaboraron en pos de una posible recuperación (y que, más tarde, fue adaptado por simbolistas y modernistas) tuvo sus raíces en concepciones bíblicas y esotéricas del mundo y se centró en la visión analógica del universo» (1986: 15).

En «La larva» encontramos mucho de esa influencia esotérica o espiritualista, pero no sucede igual con la vertiente científicista o integradora de ambas; es mucho más evidente en «Thanatopia» o «El caso de la señorita Amelia», por ejemplo. Según Morillas, este tipo de doctrinas impulsa «el clima singular en el que se sumergen lectores y narradores románticos, postrománticos y de fin de siglo» (35-36); libros como *La locura en Buenos Aires*, de Samuel Gache (1879) o *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones (1906), potencian este clima característico del área rioplatense, que «actúa de marco y favorece la narración fantástica y su propensión a la sobrenaturaleza [sic] y los fenómenos del más allá» (*ibid.*). En el mismo libro, Arancha Gómez hablará de Darío como un «poeta puro» que es un «narrador de cuentos impuro» (407). Sus relatos fantásticos, sostiene, «cobijan sus emociones oscuras, sus anhelos de ultratumba, sus dudas existenciales. Por eso al analizarlos no podemos olvidar los fondos y trasfondos de su psicología, ni tampoco su posición ante el mundo en que le tocó nacer» (*ibid.*).

Al analizar otros relatos del mismo corte, Login concluye que aquí Darío recrea «sucesos milagrosos y misteriosos que impiden el análisis empírico». En todos esos cuentos, prosigue, Darío «apunta las limitaciones del empirismo y critica la tendencia de los científicos a desacreditar aquellos aspectos de la realidad que escapan a su ciencia». El científismo o la forma del relato debieran otorgar «un toque de austeridad, de racionalidad y modernidad a los cuentos, circunstancia que —como Darío advierte claramente— aumenta la credibilidad de sus consideraciones sobre lo sobrenatural» (190). Además, en el artículo «El pueblo del Polo», el propio Darío escribió lo siguiente en 1894:

El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio en cuanto que se ha circunscrito a la idea de la utilidad. Mas, no habiéndose todavía dado

un solo paso en lo que se refiere al origen de la vida y a nuestra desaparición en la inevitable muerte, el ensueño y el misterio permanecen con su eterna atracción (1989: 168).

Aunque en los cuentos fantásticos de Darío no hay poco de imitación y, hasta cierto punto, prosas como la «La larva» son «literatura de género», un intento —exitoso— de participar en una corriente que no es la suya principal, estas palabras bastan para confirmar que había un poderoso impulso de época detrás de incursiones como estas, y tantas otras, entre los últimos románticos y los principales modernistas.

La experiencia biográfica y el interés por las ciencias ocultas constituyen, pues, dos de los pilares principales sobre los que se sostiene el cuento. La tercera fuente relevante es la mitología clásica, convocada tanto por el título como por las intrigantes primeras líneas, donde aparecen esas palabras casi desconocidas: «o os juro que he visto, como os estoy viendo a vosotros, si no una salamandra, una larva o una empusa» (1987: 67). Estas remiten directamente a la tradición grecorromana, para iniciar desde allí un motivo que atraviesa los siglos hasta retornar a 1910, con una intensidad mayor durante el Ochocientos. En las críticas que se acercan a este cuento se le ha prestado poca atención a esa frase introductoria; ¿qué son, en realidad, las larvas o empuas? En la entrada «Empusa» del *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal puede leerse lo siguiente:

Es un espectro del séquito de la diosa Hécate. Perteneció al mundo infernal y es causa de frecuentes terrores nocturnos. Puede presentar toda clase de formas, y se aparece especialmente a las mujeres y a los niños para asustarlos. Pasaba por tener un pie de bronce. Se alimentaba de carne humana y a menudo, para atraer a sus víctimas, adoptaba la figura de una mujer joven y hermosa (2013: 155).

En el panteón y el bestiario griegos Empusa está estrechamente relacionada con otras dos criaturas mitológicas; juntas forman un trío al servicio de la mencionada Hécate, diosa de la magia y la hechicería, aunque obran también por su cuenta. Estas dos criaturas son Lamia (a menudo Empusa y Lamia se confunden) y Mormo, que, de acuerdo con Grimal, en ocasiones se identifica también con Lamia. En cualquier caso, Lamia sería un monstruo femenino que «robaba a los niños y que las amas utilizaban para asustarlos. Sobre él se cuentan diversas leyendas [...]. Se llamaban también Lamias unos genios femeninos que, agarrándose a las personas jóvenes, les sorbían la sangre» (303-304).

Las empuas también son mencionadas a veces en plural, como una forma de menor linaje que la Empusa que habita en el Hades. En cuanto a Mormo,

era un «genio femenino con el que se amenazaba a los niños pequeños. Era acusada de morder a los niños malos, y a los demás, y volverlos cojos» (366); algo muy similar se dice de Mormólice. Además, tanto Lamia como Mormo son en ocasiones identificadas con Gelo, «un “fantasma” de la isla de Lesbos. Era el alma en pena de una muchacha lesbiana muerta joven y que volvía del más allá para robar a los niños» (212-213). Quede patente un hecho fundamental: todas estas variantes monstruosas o fantasmagóricas son mujeres, todas están relacionadas con el mundo de los muertos, y todas roban o castigan a niños traviesos o desprotegidos. Es posible establecer las líneas de influencia literaria por las que estas figuras llegaron a Darío y se concretaron en un cuento como «La larva», y más si tenemos en cuenta sus terrores infantiles: estos fantasmas femeninos que roban niños se funden con otras formas de la tradición europea posterior, como el hombre del saco o el *Sandmann* de E.T.A. Hoffmann, que Darío leería más tarde, y a la vez con la pesadilla que le inspiró el cuento.

En cuanto a Lamia y Empusa, aunque aparecen en numerosos mitos e historias orales, y hay infinidad de monstruos parecidos en el folclore europeo de las eras siguientes, existen ejemplos literarios especialmente señeros. El de mayor trascendencia arranca en un episodio de la *Vida de Apolonio de Tiana* (c. 217 d. C.), de Filóstrato, conocido como «La novia de Corinto», en el que una empusa toma forma humana para seducir a un joven estudiante de filosofía, Menipo. Ya en la boda del joven con el monstruo, Apolonio la desenmascara, y el desenlace es el siguiente:

La aparición pareció echarse a llorar y pedía que no se la torturara ni se la forzara a reconocer lo que era. Al insistir Apolonio² y no dejarla escapar, reconoció que era una empusa y que cebaba de placeres a Menipo con vistas a devorar su cuerpo, pues acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes porque la sangre de estos era pura (Libro IV, 25, pp. 252-253).

Explica luego Filóstrato que «la mayoría de la gente sabe que tuvo lugar en medio de Grecia, pero tienen idea en general de que venció una vez en Corinto a una lamia, pero lo que hacía y que fue en favor de Menipo, no lo saben aún» (*ibid.*). Queda patente así que las figuras de lamias y empusas eran, a menudo, ambivalentes.

Se hace mención al episodio en la *Anatomía de la melancolía* (1621) de Burton, y es la base sobre la que se inspiró el poeta John Keats para su extenso

2. Empusa aparece también, en forma de una bella mujer que puede metamorfosearse en cosas terribles, en la comedia *Las ranas* (405 a. C.), de Aristófanes, donde sus protagonistas, Dionisio y Jantias, la encuentran en su descenso al Hades. Aquí, sin embargo, la figura es tratada en clave de comedia.

poema narrativo *Lamia* (1819), probablemente conocido por Darío. Pero el interés de lo que lamias y empusas representan va más allá: ambas prefiguran el arquetipo, consolidado en el romanticismo, de la mujer fatal, de la mujer como engañadora y perdición del hombre; cambian de forma a placer, como hemos visto, y buscan seducir y engañar a los jóvenes. Una mujer fatal sería, como sintéticamente la define Jack Sullivan, «a woman who exercises the charm and mystery needed to lead a man into trouble» (1986: 149-150), una tradición que pictóricamente alcanzó su cenit entre los años 1870 y 1910; las mujeres fatales preferidas por los pintores de la época, apunta Sullivan, son la Esfinge, la Medusa (en realidad, las Gorgonas en bloque), Salomé, Mesalina y Judith. Tras todas ellas, en el imaginario occidental, se yergue el mito de Lilith. Tale figuras femeninas, con la carga negativa que tantos siglos de patriarcado les han sumado, se caracterizan siempre por la ambigüedad —en su sentido más estricto: son duales—, y por su capacidad doble para seducir y destruir. Así sucede con la «larva» de Isaac Codomano, que, de forma parecida al joven de Corinto, persigue al espejismo llevado por el deseo sexual hasta que descubre su naturaleza fatal.

Ahora bien; ¿por qué «larva»? La filiación de la empusa ha quedado clara, pero, ¿por qué Darío usa de forma recurrente la otra palabra? Por un lado, existe la posibilidad de un reiterado error tipográfico, o de lectura: el autor o los sucesivos cajistas han cambiado «lamia» por «larva» —en un texto manuscrito, la similitud se acentúa—, y así ha quedado registrado definitivamente. Esta hipótesis, aunque sugerente, parece improbable: en primer lugar, por la excesiva reiteración y difusión del error; en segundo, y por otro lado, porque «larva», en el mundo antiguo y aún en el Medievo, aunque no tiene un correlato directo con empusa, sí se le acerca considerablemente. Las larvas en tanto que seres malignos aparecen, por ejemplo, en *El Ente dilucidado* (1676), un interesante catálogo de duendes y espíritus, pero no de mano de su autor, Fray Antonio de Fuentelapeña, sino en la «Aprobación» de un tal Fray Luis Tineo de Morales, quien, cuando habla de duendes y trasgos, explica (modernizo la ortografía de la primera edición): «que no son todos tan malos, ni tan perversos unos, como otros, que no todos pecaron igualmente, aunque todos sean enemigos del hombre, pero con muy diferente malicia, y mucho más templada hostilidad [...]. Los Latinos», prosigue, «los significaron por diferentes voces, llamándolos *spectra*, *lemures*, *larvae*..., como lo trae el docto Covarrubias en su Tesoro de la lengua Castellana»³. Du Fresne, por su parte,

3. Se refiere a la edición del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens incluidas en 1674. Ed. moderna de Martín de Riquer, Barcelona. S.A. Horta, 1943.

en la voz *larvae* de su *Glossarium*, indica sencillamente: «duendes o espíritus demoníacos» (1954: III, tomo V, 32).

En este sentido, es oportuno recordar una novela menor de Bram Stoker, que Darío pudo conocer más adelante: *La madriguera del gusano blanco*, publicada en 1911. En ella, Arabella March, otra *femme fatale* de manual, tiene una maligna y simbiótica relación con un horrendo gusano blanco que habita bajo tierra, tal y como una larva, y casi representa la ruina total del protagonista, que logra finalmente salvar la vida. Por lo demás, ya que consideramos a Stoker, la figura de la lamia ha sido asimilada numerosas veces a los vampiros femeninos, hasta convertirse en un tipo de vampiro en los bestiarios modernos. Mujeres fatales, arquetipos bíblicos, monstruos femeninos griegos y vampiros o muertos vivientes de la novela gótica se combinan, pues, en el trasfondo mítico-literario de este relato de Darío. Además, las larvas reales, es decir las crías de los insectos, son a menudo necrófagas, seres blancuzcos e ignorantes de la luz: habitan cadáveres o seres todavía vivos y se alimentan de ellos. Los gusanos son un símbolo ya establecido de la muerte, y también disparan una asociación inconsciente de repulsión, además de que los seres vermiformes remiten a la serpiente, símbolo maligno asociado normalmente a Lilith y a la caída de Eva en el pecado original. En entomología, ya para terminar, las empusas (*Empusidae*) son una familia del género de las mantis; en botánica, un nombre común de un tipo de orquídea (género *Liparis*).

La superposición de estos arquetipos en «La larva» confiere nuevas capas de densidad y horror al cuento: por un lado, los tres monstruos de Hécate son ladronas de niños, particularmente niños que se portan mal o trasnochán demasiado; esto nos remite de nuevo a los terrores juveniles de Darío y al ambiente opresivo y las historias de su tía abuela. Por otro, el autor invoca a la vez el tema recurrente de la mujer fatal, tan en boga en esos años y los anteriores, y concentra ambos tipos de horror en una sola figura.

Volviendo ahora al asunto del género: aunque aceptemos para «La larva» el marbete de «literatura fantástica», es cierto que hay mucho en este y otros cuentos que los conecta con otros subgéneros hoy mejor delimitados: la literatura de horror o terror gótico, los relatos de fantasmas y la literatura de terror en general, pero sobre todo el conocido como *weird tale* o relato sobrenatural, del que Poe se erigió en maestro absoluto. Uno de los ensayos más valiosos acerca de este tipo de relatos es *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) de Howard Philips Lovecraft, continuador del género junto con Arthur Machen, Robert Bloch y otros. Para el norteamericano era llamativa la relativa juventud de este subgénero como tal, que sitúa a mediados del siglo XVIII (1973: 22) para trazar luego una sintética cronología de su evolución, pero los ejemplos

que nos interesan pertenecen ya al XIX. Además de los de Poe, cabe mencionar algunos textos de especial relieve: relatos famosos como *El Horla*, de Guy de Maupassant (1887), y obras tan perturbadoras y «extrañas» como los *Cantos de Maldoror* (1868-69) del montevideano Isidore Ducasse (conocido como Conde de Lautréamont), o los ya consabidos relatos de terror de Bram Stoker (*Dracula*, el principal, es de 1897). Todas estas obras cumplen con los presupuestos enunciados por Lovecraft:

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and undeniable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space [...]. Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation (15-16).

Algo más adelante Lovecraft resume el arte narrativo de Poe en términos totalmente válidos para los cuentos sobrenaturales de Darío:

Poe, on the other hand, perceived the essential impersonality of the real artist; and knew that the function of creative fiction is merely to express and interpret events and sensations as they are, regardless of how they tend or what they prove—good or evil, attractive or repulsive [...]. He decided to be the interpreter of those powerful feelings and frequent happenings which attend pain rather than pleasure, decay rather than growth, terror rather than tranquility [...]. Poe's specters thus acquired a convincing malignity possessed by none of their predecessors, and established a new standard of realism in the annals of literary horror (53).

Todos los rasgos enunciados por esta poética de lo sobrenatural cuadran a «La larva» con mayor precisión que los del marco amplio de la literatura fantástica, al cual no deja de pertenecer. Y cabe decir lo mismo de prácticamente todos los relatos recogidos en la antología de José Olivio Jiménez para Alianza: con excepción de «Cuento de Nochebuena» y «D.Q.», el resto de la lista cumple sobradamente los presupuestos lovecraftianos: «Thanatopia» es un cuento de ciencia oscura y vampiros; «La pesadilla de Honorio», un relato de terror cósmico; «El caso de la señorita Amelia» y «Verónica», cuentos de magia negra y ocultismo; «Cuento de pascuas» toca el tema de la reencarnación en una clave mucho más terrorífica que «D.Q.», y, finalmente, «Huitzilopoxli» se centra en las alucinaciones causadas por las drogas y en la

presencia de un dios violento y terrible (la deidad azteca del inframundo) que toma forma en la Tierra.

Poe, por su parte, tuvo el acierto de consignar en algunos ensayos breves su propia poética y, por ende, la poética nuclear del género alumbrado por él. En *La filosofía de la composición* (1846) dedicado en buena medida a explicar la factura de su poema *El cuervo*, manifiesta la sorpresa ante el hecho de que nadie antes se haya decidido a escribir un ensayo parecido. Antes de entrar en detalle sobre el poema, expone algunos puntos clave sobre su creación literaria en general:

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression —for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with *any thing* that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it (1984: 15).

El relato de Darío es ciertamente breve, uno de los más cortos de su obra, pero además demuestra un dominio notable de los tiempos narrativos, y una coherencia semántica (esa «unidad de impresión» de que habla Poe) que llega a sorprender, dado el cúmulo de ideas y fuentes que ya hemos observado. El poeta continúa explicando que su segunda preocupación principal es la de crear una impresión o efecto determinado: «and there I may as well observe that, throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work *universally* appreciable» (16). Es decir, como avanzaba Lovecraft, no basta con amalgamar los elementos típicos del cuento sobrenatural con un cierto orden: toda la trama del relato debe responder a esa voluntad última de conseguir una determinada impresión en el lector, casi en cualquier lector. En el mínimo espacio de que dispone Darío elabora su narración de tal modo que estructura, temas y discurso vengan a concurrir en el punto exacto y con la mayor eficiencia posible.

Finalmente, Poe expone que la principal distinción entre poesía y narración son sus objetivos: el de la poesía, la belleza, lograda preferiblemente a través de la tristeza o la melancolía; los de la narración, la verdad (es decir, que contenga una verdad relevante para el lector) y la pasión (o sea, que inspire una impresión violenta y natural en él: «Truth, in fact, demands a precision, and Passion, a *homeliness* (the truly passionate will comprehend me) which are absolutely antagonistic to that Beauty which, I maintain, is the excitement, or pleasurable elevation, of the soul» (16; la cursiva es suya). No es casual que Poe emplee el concepto de «*homeliness*», que serviría más adelante

a Freud para construir su discurso sobre lo siniestro, basado en el concepto de *Unheimliche* del Schelling; lo oculto revelado, lo ajeno o desconocido en el contexto propio, la muerte bajo la apariencia de vida, son por excelencia los elementos con los que se construye el relato sobrenatural, pero son particularmente aquellos que vertebran «La larva», desde sus orígenes en la niñez de Darío hasta su realización final.

Esta parte del comentario, centrada en las enseñanzas de Poe y Lovecraft, no pretende invalidar la etiqueta de «fantástico» para referirse al texto; sencillamente, toma las directrices de un subgénero nacido algunas décadas antes, y desarrollado en plenitud contemporáneamente, y las aplica para explicar su construcción. Evidentemente, la filia de Darío por Poe validaba esa lectura de antemano, pero su exposición parece asegurar que esta, en particular, de entre todas las narraciones de Darío, encuentra en el arte de Poe más una fuente directa que una mera inspiración.

* * *

Martínez de Mingo lo expresó con rotundidad, quizá excesiva: «los primeros autores atraídos por lo fantástico, Rubén Darío, Lugones, Santiago Dabove y Horacio Quiroga, no aportan gran cosa a la literatura tradicional» (2004: 156). Son pioneros y en algunos casos un paso necesario, aunque algunos de los consagrados del género fantástico hispanoamericano no bebieron de todos ellos (por ejemplo, Borges debió de tomar muy poco de Darío —en todo caso, se remite directamente a Poe—, pero no negaría la influencia de Lugones o Quiroga).

¿Puede «La larva» considerarse uno de los «textos esenciales» de Rubén Darío? Parece que sí, al menos en tanto que ejemplo señero de un tipo de narrativa muy particular que también cultivó, y que, como sucede con las crónicas periodísticas o con algunos de sus prólogos, no representa lo mejor de su producción pero sí una parte de la que no debemos prescindir al contemplar el conjunto. Habida cuenta de los terrores nocturnos de Darío, de su obsesión por el ocultismo, lo esotérico y, en fin, la Muerte, un cuento de este talante acaba resultando prácticamente inevitable. Seguramente no da cuenta de su postura definitiva frente al fin de la vida⁴, como queda patente en «Lo

4. Miguel Ángel Asturias escribiría al respecto que «nadie se deleita con la muerte ni se complace en recordarla, pero hacerlo, como lo hace Darío, es librarse de su amenaza omnipresente por el hechizo de la palabra burladora, engañadora» (1967: 280); y añadiría, a continuación: «para Darío, de acuerdo con la compleja concepción metafísica del desaparecer, propia de su raza, la muerte sólo es otra vestidura, el acto mágico del cambio, la orgía casta, la otra parte del ser no contrapuesta con la vida, sino complementaria, y

fatal» y otros poemas similares, pero sí encierra su preocupación capital por él, y además lo hace remitiendo a los primeros años de su vida sensitiva.

Pero el relato no es significativo solo por lo que nos puede decir sobre el arte de Darío; también lo es por lo que nos muestra sobre una tendencia fundamental en la narrativa breve de la época, especialmente en el área rioplatense, donde apareció por primera vez. Es este sentido, según Cristina Bravo, contribuye al éxito del relato el hecho de que se acepte, desde el principio, la irracionalidad de lo narrado: «incluso nos ratifica el suceso sin ningún género de duda, lo que intensifica aún más el carácter sobrenatural del hecho y el contenido horrorífico-fantástico del relato» (188). «La larva» no es, como hemos visto, uno de los mejores textos de Darío, y tampoco un relato sobrenatural o fantástico excepcional; pero la lectura atenta revela que es extraordinariamente sólido. En él se conjugan la experiencia biográfica, algunos de los tópicos y resortes más habituales del género, y el conocimiento de la tradición literaria y la mitología clásica. Estos elementos, sumados a la afirmación de Bravo acerca de la verosimilitud, son los que le confieren verdadero empaque y permiten adscribirlo al orden del relato sobrenatural, de acuerdo con la división propuesta por Lovecraft.

No podemos obviar que los últimos años de Darío coinciden, precisamente, con los últimos años del predominio de estas bases en el género fantástico. Apenas en 1920, diez años después de «La larva» y cuatro tras la muerte del autor, Roberto Arlt publicaba con tan solo 20 años *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, un denso ensayo que es, esencialmente, un alegato contra la doctrina de Blavatsky y todos los cultos o estudios que se le parecían y que ya comenzaban a debilitarse, como influjo, en la literatura del momento; en las últimas páginas del libro, Arlt reclamaba la desaparición de esta doctrina, principalmente «por sus afirmaciones que la razón no puede admitir, y que aceptadas por la fe, conducen por sucesivas gradaciones a la locura, como bien lo ha dicho el señor Ingenieros, refiriéndose a la obra de la sra. Blavatsky [*La doctrina secreta*]» (2013: 84). «Nuestro siglo y los venideros», reclama Arlt para finalizar, «más que vanas especulaciones metafísicas, más que inútiles conocimientos del “más allá” necesita hombres exponentes de una evolución cuyo fin debe consistir, como ha dicho Saint Simon, “en la perfección del orden social”» (85).

Login Jade señala el amplio conocimiento que Darío demuestra de las corrientes ocultistas del XIX, pero advierte que «lo más importante, sin embargo,

para conjurar el peligro de la desaparición, que es peor que el morir, establece con preciosismo verbal ritmos y presagios, desafía el fugaz instante y de la virtual transparencia de su obra poética arrancará el canto más optimista» (284).

es que subraya la tensión que prevalece en los escritores modernos. Dividido entre la aceptabilidad de la ciencia y la atracción de lo oculto, Darío se inclinó a seguir modelos iniciados en la literatura romántica inglesa» (193-194). Según Login, estas tensiones, aunque modificadas, continúan hoy: «se advierte un parentesco entre Darío y algunos escritores latinoamericanos más recientes como Cortázar y Borges en cuentos como “Verónica”, en que la penetración de la realidad superficial termina por revelar una visión temible» (193-94).

Esta circunstancia ayuda a encuadrar el relato y lo ratifica como una muestra digna de un tipo de arte muy en boga en su momento, y al mismo tiempo como parte de una etapa de paso, un eslabón necesario para llegar a los que hoy consideramos los grandes del cuento breve fantástico en Hispanoamérica: Borges, Cortázar, Bioy Casares... Darío probó la mano en un género que ya estaba «hecho», sin la pretensión de revolucionarlo o cambiarlo, pero gracias a su bagaje personal y literario y a las corrientes dominantes en la época, acabó produciendo algunas piezas importantes que también tuvieron su papel en el desarrollo de la literatura hispánica.

Bibliografía citada

- ARISTÓFANES, *Las ranas (Comedias, Vol. III)*, ed. Luis M. Macía Aparicio, Gredos, 2015.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, «En medio del camino de la muerte», en *Homenaje a Rubén Darío*, San Juan (Puerto Rico), Editorial Universitaria, 1967.
- BARBER, Paul, *Vampires, burial, and Death. Folklore and reality*, Nueva York, Yale University Press, 1988.
- BRAVO ROZAS, Cristina, «Los juegos terroríficos de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2002), V. 31, pp. 171-192.
- BURTON, Robert, *The anatomy of melancholy*, ed. Holbrook Jackson, Londres, J. M. Dent & Sons, 1978.
- CARILLA, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967.
- DARÍO, Rubén, «La larva», *Caras y Caretas* (agosto 1910), n° 621, pp. 78-79.
- *Cuentos fantásticos*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1987.
- *El modernismo y otros ensayos*, ed. Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989.
- *Cuentos completos*, México, F.C.E., 1996.
- *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1915; versión digital: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-de-ruben-dario--0/>> [consulta: 15 junio 2016].
- DU FRESNE, Charles, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* [5 vols.], Graz, Nova, 1954.

- FILÓSTRATO, Lucio Flavio, *Vida de Apolonio de Tiana*, ed. y trad. Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1979.
- FUENTELAPEÑA, Fray Antonio de, *El ente dilucidado. Tratado de Monstruos y Fantasma*s, ed. Javier Ruiz, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2013.
- HAHN, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México D.F., Premiá, 1982.
- KEATS, John, *The complete poems*, ed. Miriam Allott, Londres, Longman, 1980.
- LENZI, Maria Beatrice, «De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)», *Actas del XVII Convegno Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Milán, Associazione Ipsnaisti Italiani, 1998.
- LOGIN JRADE, Cathy, *Rubén Darío y la búsqueda de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LOVECRAFT, Howard Philips, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover, 1973.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis, *Miedo y literatura*, Madrid, Edaf, 2004.
- MORILLAS, Enriqueta, «El relato fantástico y el fin de siglo», en *Narrativa fantástica en el siglo XIX. España e Hispanoamérica*, ed. Jaume Pont, Lleida, Universitat, 1997.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos* (2 vols.), trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 2010.
- *Essays and reviews*, ed. G.R. Thompson, Nueva York, The Library of America, 1984.
- STOKER, Bram, *La madriguera del gusano blanco*, Madrid, Valdemar, 2006.
- SULLIVAN, Jack (ed.), *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*, Massachussets, Viking/Penguin Books, 1986.
- VARGAS VILA, José María, *Rubén Darío*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.
- VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1981.