

Fernando Arturo Arce Vargas.
Universidad Nacional

**UNA MISMA FABULA Y DOS CUENTOS:
EL CASO DE RUBEN DARIO Y DE CARLOS FUENTES**

LETRAS 15-16-17

Nuestro propósito es comparar dos cuentos: de Rubén Darío, "El caso de la señorita Amelia", publicado en 1894; de Carlos Fuentes, "La muñeca reina", de 1964.

Al hacerlo, no buscamos demostrar influencias, las cuales son más que probables, ya que este método demostró su esterilidad en el siglo XIX; sino que perseguimos ver, a partir de la diferencia de cosmovisión, como con un mismo tema y una misma fábula se pueden construir dos relatos totalmente diferentes.

Tal vez, tendríamos que pensar en un deseo inconsciente del narrador mexicano, el cual, conscientemente, nos lo expresa así Julio Cortázar en la introducción a su cuento "La barca, o nueva visita a Venecia":

"Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono. Lo que hubiera tratado de hacer por amor sólo podía recibirse como insolente pedantería; acepté lamentar a solas que ciertos textos me parecieran por debajo de lo que en ellos y en mí había reclamado inútilmente". (1)

En cualquier caso, lo evidente es que los relatos de Darío y de Fuentes tienen un parentesco que, en el más dudoso de los casos, podría ser casual, pero que nos sirve, precisamente por la proximidad y casi identidad de la fábula, para ver cómo varía en setenta años, una manera de hacer literatura en Hispanoamérica.

Marginalmente, usaremos algunas de las ideas expuestas por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (2) sin discutir las, ya que nuestro propósi-

(1) Julio Cortázar: *Alguien que anda por ahí* (México: Editorial Hermes, 1977) p. 91.

(2) Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972).

to fundamental no es analizar los dos relatos de que nos ocuparemos como cuentos fantásticos, sino, lo repetimos, ver variaciones de un mismo tema e insinuar a qué razones sociales, políticas y económicas, pueden responder esas variaciones.

Con el cuento de Rubén Darío "El caso de la señorita Amelia" (3), comensaremos por resumir la fábula:

En la celebración de una fiesta de año nuevo, y a partir de la frase de un joven invitado: "¡Oh si el tiempo pudiera detenerse!" (p. 189), el doctor Z narra la historia de Amelia Revall que, durante veintitrés años, logra permanecer con la edad física y psicológica de doce.

El relato está dado dentro de un típico marco modernista: hay lujo, sensualidad, cosmopolitismo:

"Saludamos el toque de las doce con una salva de doce taponazos del más legítimo Roederer, en el precioso comedor rococó de ese sibarita de judío que se llama Lowensteinger" (p. 189).

El personaje del doctor Z tiene mucho del satanismo modernista:

"Estudié el espíritu, el aire, el agua, el fuego, la altura, la profundidad, el Oriente, el Occidente, el Norte y el Mediodía; y llegué casi a comprender y aun a conocer íntimamente a Satán, Lucifer, Astharot, Beelzebutt, Asmodeo, Belphegor, Mabema, Lilith, Adrameleh y Baal" (p. 194).

Lo anterior, unido a los conocimientos de teosofía del doctor Z, nos prepara el marco para el desarrollo de acontecimientos sobrenaturales. La misma apelación del doctor a sus oyentes "Juro, señores, que lo que estoy refiriendo es de una absoluta verdad" (Ibid), nos pone sobre la pista de que estamos ante un relato maravilloso.

Recordemos que, según Todorov, lo maravilloso se da cuando el narrador, los personajes y el narratario pueden discernir claramente que se enfrentan a acontecimientos que rompen las leyes del mundo objetivo.

Tal el caso de este cuento. El doctor Z, que es el narrador, considera que su relato provocará asombro en quienes lo escuchan, que son los invitados a la fiesta, quienes constituyen el narratario. Sin embargo, él mismo no se asombra mucho. Esto podría tener su explicación.

(3) Usaremos la edición que da de este cuento Ricardo Gullón. Rubén Darío: *Páginas escogidas* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1984) pp. 189-195. Siempre citaremos por esta edición, por lo que sólo indicaremos el número de página.

Oscar Hahn, en su análisis del cuento que nos ocupa (4), llama la atención sobre el elemento erótico que existe en la relación primera del doctor Z, antes de irse de Buenos Aires y con más de treinta años, y Amelia, quien es una niña de doce.

Estos se evidencia en varias partes del cuento:

“Pero la chiquilla Amelia! . . . Sucedió que, cuando ya llegaba a la casa, era ella quien primero corría a recibirme, llena de sonrisas y zalamerías: “¿Y mis bombones?” He aquí la pregunta sacramental. Yo me sentía regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosa y de deliciosas grajeas de chocolate, las cuales, ella, a plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental ” (p. 192).

Sin exagerar, como lo hace Hahn, el alcance de pasajes como los anteriores, y sí insistiendo en el carácter diabólico del narrador, quien muestra gran similitud con el doctor Coppelius de Hoffmann, podríamos concluir que es él quien ha mantenido a Amelia en esa especie de encantamiento por obra de su magia.

En todo caso, estaríamos ante un típico relato maravilloso del siglo XIX, aún en su construcción misma, que nos recuerda la de muchos cuentos de Mau-passant: un grupo de invitados que conversan en una fiesta, un invitado que se convierte en narrador para ese grupo y un final sorpresivo. A todo esto, Darío agrega el oropel modernista.

Muy diferente es el caso del cuento de Carlos Fuentes “La muñeca reina” (5), cuya fábula es la siguiente:

Carlos, un muchacho de catorce años que va a un parque a leer novelas de aventuras para adolescentes, conoce a Amilamia, una niña de siete. Cuando Carlos ya ha cumplido veintinueve años, una tarjeta que Amilamia le dio la última vez que habían jugado en el parque, se la recuerda y, con ella, el pasado. Siente el deseo de volver a ver a la niña quien, según él, debe ser ahora una joven de veintidós años. En lugar de la joven encuentra a una mujer enana y aniñada que es la misma Amilamia, y a una muñeca que la representa como él la conoció en el pasado.

(4) Oscar Hahn: *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (México: Premia Editorial, 1978) pp. 73-77.

(5) Carlos Fuentes: *Cantar de ciegos* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1964) pp. 25-48. En adelante sólo indicaremos el número de página.

Si quisiéramos resumir más la fábula, tendríamos que un personaje masculino, que ha conocido a una niña a la que le dobla la edad, quince años después la busca y se encuentra con que sigue siendo la misma niña.

Como observamos, detalle más, detalle menos, la fábula es casi la misma de "El caso de la señorita Amelia".

Sin embargo, el tratamiento es muy distinto. En el relato de Darío, el encuentro del doctor Z con Amelia no presenta ninguna dificultad, mientras que en el de Fuentes, el reencuentro de Carlos con Amilamia reviste las características de una búsqueda policíaca. Y es que ésta es, precisamente, la estructura del relato. Al principio, Carlos no sabe en donde vive Amilamia; la única pista que tiene es lo que dice la tarjeta que encuentra en el libro:

"Amilamia no olvida a su amiguito y me buscas aquí como te lo dibujó.

Y detrás estaba ese plano de un sendero que partía de la X que debía indicar, sin duda, la banca del parque donde yo, adolescente rebelde a la educación prescrita y tediosa, me olvidaba de los horarios de clase y pasaba varias horas leyendo. . ." (pp. 27-28).

Ayudado por ese plano, Carlos va en busca de Amilamia pero no la encuentra. No obstante, varios indicios le hacen sospechar que Amilamia vive en la casa que le ha indicado en el plano pero que por alguna razón se oculta. Desde este momento en adelante, el narrador se ocupa en recoger indicios y en interpretarlos, tal como haría un detective. Lo que sucede es que el detective busca al asesino, y en este caso, el narrador busca a Amilamia o algún dato que le permita conocer qué ha sido de ella. El mismo nos hace un resumen de sus indicios:

"Arrojo al olvido todas las pistas de mi historia policial: la revista de dibujos, el lápiz labial, la fruta mordida, las huellas de la bicicleta, el delantal de cuadros azules. . ." (p. 42).

Pero los padres de Amilamia, que son quienes lo han atendido cuando él se introdujo en la casa haciéndose pasar por aforador de impuestos, le muestran una imagen de Amilamia: una muñeca que está en un ataúd y que la representa perfectamente a la edad en que él la conoció, es decir, cuando tenía siete años:

"... dentro del féretro plateado y entre las sábanas de seda negra y junto al acolchado de raso blanco, ese rostro inmóvil y sereno, enmarcado por una cofia de encaje, dibujado con tintes de color de rosa: cejas que el más leve pincel trazó, párpados cerrados, pestañas reales, gruesas, que arrojan una sombra tenue sobre las mejillas tan saludables como en los días del

parque. Labios serios, rojos, casi en el puchero de Amilamia cuando fingía un enojo para que yo me acercara a jugar” (p. 45).

Meses después, cuando regresa a la casa para regalar a los padres la tarjeta que Amilamia, cuando niña, le había dado en el parque, aparece otra Amilamia:

“Sobre la silla de ruedas, esa muchacha contrahecha detiene una mano sobre la perilla y me sonríe con una mueca inasible. La joroba del pecho convierte el vestido en una cortina del cuerpo: un trapo blanco al que, sin embargo, da un aire de coquetería el delantal de cuadros azules. La pequeña mujer extrae de la bolsa del delantal una cajetilla de cigarros y enciende uno con rapidez, manchando el cabo con los labios pintados de color de naranja. El humo le hace guiñar los hermosos ojos grises. Se arregla el pelo cobrizo, apajado, peinado a la permanente, sin dejar de mirarme con un aire inquisitivo y desolado, pero también anhelante, ahora miedoso.

—No, Carlos. Vete. No vuelvas más.

Y desde la casa escucho, al mismo tiempo, el resuello tipludo del viejo, cada vez más cerca:

—¿Dónde estás? ¿No sabes que no debes contestar a las llamadas? ¡Regresa! ¡Engendro del demonio! ¿Quieres que te azote otra vez?

Y el agua de la lluvia me escurre por la frente, por las mejillas, por la boca, y las pequeñas manos asustadas dejan caer sobre las losas húmedas la revista de historietas” (pp. 47-48).

Con lo anterior nos damos cuenta de que hay tres Amilamias: la que Carlos conoció en el parque cuando él tenía catorce años y Amilamia siete; la que, en forma de muñeca, adoran los padres como muerta; la que, viva, se ha quedado enana y paralítica y que, por su tamaño y por sus gustos, viene a ser una caricatura de la Amilamia de siete años. Caricatura que estorba la visión de las dos Amilamias anteriores. De ahí que el padre la considere “engendro del demonio”. Porque con su presencia le obstaculiza el recuerdo de la Amilamia infantil, a la que, simbólicamente, él y su esposa han dado muerte y que, en forma de muñeca, adoran en un ataúd. Estamos ante un problema de identidad, dada la ambigüedad de la personalidad de Amilamia. ¿Cuál de las tres es la verdadera? Ya vemos que los padres han optado por la muñeca, que por eso es reina. Pero, ¿el narrador, que es quien se está enfrentando a ese mundo? Oigámoslo:

“Debo recordarla detenida para siempre, como en un álbum. Amilamia a lo lejos, un punto en el lugar donde la loma caía, desde un lago de tréboles,

hacia el prado llano donde yo leía sentado, sobre la banca: un punto de sombra y sol fluyentes y una mano que me saludaba desde allá arriba” (p. 29).

Al lector se le presenta el mismo problema que al narrador y que a los padres de Amilamia. ¿Cuál es la real? Para comenzar, se pregunta por qué Amilamia se ha quedado enana (“pequeña mujer” la llama el narrador) y cuál será el accidente que la ha dejado paralítica. Aquí el narrador impone un tipo de lectura. Así como él ha hecho de detective, reuniendo indicios para encontrar a Amilamia, lo mismo debe hacer el lector para darle un sentido al cuento. Sentido que no será único, pues la misma ambigüedad que se da con la identidad de Amilamia se da con el sentido del relato.

Hay pistas suficientes para suponer que, poco después de su última entrevista con Carlos en el parque, Amilamia fue atropellada por un automóvil. A Amilamia, niña solitaria, le toca hacer el mismo recorrido en el que a Carlos, de adulto, casi lo arrolla un auto. Veamos:

“Con toda la atención fija en esa puerta condenada, atravieso la calle caminando hacia atrás; un grito agudo me salva a tiempo, seguido de un pitazo prolongado y feroz, mientras yo, aturdido, busco a la persona cuya voz acaba de salvarme, sólo veo el automóvil que se aleja por la calle y me abrazo a un poste de luz, a un asidero que, más que seguridad, me ofrece un punto de apoyo para el paso súbito de la sangre helada a la piel ardiente, sudorosa” (pp. 34-35).

Con esto tendríamos una explicación racional del accidente de Amilamia y, tal vez, de su tamaño, aunque no es seguro. En todo caso, y considerando la conducta de sus padres como simple aberración de viejos que se niegan a aceptar el accidente de la niña y, quizás, se sientan culpables de él por dejarla ir sola al parque, el relato sería, dentro de la clasificación de Todorov, simplemente un relato extraño.

Si por el contrario, consideramos a Amilamia víctima de una especie de brujos (no olvidemos la exclamación final del padre: “¡Engendro del demonio! ¿Quieres que te azote otra vez?”), tendríamos un relato maravilloso, donde lo que sucede no es explicable racionalmente ni puede ser verosímil, y se acepta como tal.

Pero sería simplista aceptar una u otra solución. En realidad, el cuento mantiene la ambigüedad para el narrador y para el narratorio, lo que le da, en términos de Todorov, su carácter de cuento fantástico. Y esto es lo que le proporciona, precisamente, su contemporaneidad, frente a un cuento maravilloso tradicional como “El caso de la señorita Amelia”.

Ahora bien, si comparamos los dos relatos, cosa que indirectamente hemos hecho, tenemos que muestran un parentesco desde el nombre de sus dos personajes principales: Amelia y Amilamia.

En cuanto al tema de los dos cuentos, podríamos resumirlo en la frase que dice el personaje del relato de Darío: “¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!”. Es lo que sucede en “El caso de la señorita Amelia” y es lo que desearían los personajes de “La muñeca reina” sin lograrlo del todo. Por esto los padres de Amilamia recurren a una muñeca y Carlos se acoge a la imaginación y al recuerdo. Es decir, lo que se logra realmente en el relato de Darío se logra imaginariamente en el de Fuentes.

Por lo demás, ciertos elementos, como el erotismo latente que hay en la relación del doctor Z con Amelia, también lo encontramos en la relación de Carlos con Amilamia. Ya nos hemos referido al primero. Veamos, por medio de un ejemplo, el segundo:

“Y esa tarde, cuando juntos rodamos por la colina, en medio de gritos de alegría, y al pie de ella caímos juntos, Amilamia sobre mi pecho, yo con el cabello de la niña en mis labios, y sentí su jadeo en mi oreja y sus bracitos pegajosos de dulce alrededor de mi cuello, le retiré con enojo los brazos y la dejé caer ” (p. 31).

Es, precisamente, esta atracción que ejercía sobre él la que hace que Carlos busque a Amilamia, cuando está “ligeramente aburrido de acostarse con secretarías” y cuando su vida carece “de una atracción central como las que antes me ofrecieron mis libros, mi parque y Amilamia ” (p. 33).

Es por lo mismo que, al regresar el doctor Z a Buenos Aires, lo primero que hace es buscar a Amelia. Es también significativo que ambos personajes se mantengan solteros y recalquen este detalle. El doctor Z dice “en mi corazón he mantenido ardiente el fuego del amor, la vestal de los solterones” (p. 194). Y ya hemos visto como Carlos también se mantiene soltero y quiere darle, en parte, sentido a su vida al buscar a Amilamia. Tal vez será por esto que ambos personajes piensan, en un principio, que Amelia y Amilamia no son ellas mismas, sino sus hijas.

Si quisiéramos hablar de influencia directa de Darío sobre Fuentes, tendríamos que referirnos a uno de los párrafos iniciales de “La muñeca reina”, en el cual el narrador hace referencia a sus libros y sus lecturas:

“Estaba acomodando, después de mucho tiempo de no hacerlo, mis libros. Iba de sorpresa en sorpresa, pues algunos, colocados en las estanterías más altas, no fueron leídos durante mucho tiempo. Tanto, que el filo de las

hojas se había granulado, de manera que sobre mis palmas abiertas cayó una mezcla de polvo de oro y escama grisácea." (p. 27).

La última frase es muy evocadora de la imaginería modernista. Y de uno de esos libros viejos que está acomodando es de donde cae la tarjeta de Amilia, que es la que va a generar toda la acción. ¿Simple casualidad?

Sin embargo, pese a la similitud del tema y de la fábula, los dos relatos son totalmente diferentes, debido al tratamiento que le dan.

Como ya hemos dicho, en el caso de Darío tenemos un típico relato tradicional maravilloso, y en el caso de Fuentes un cuento fantástico tal como lo entiende Todorov. Lo que en Darío es seguridad en Fuentes es ambigüedad. ¿Por qué?

Para responder a esta pregunta tendríamos que reflexionar sobre el momento histórico en que se escribe cada uno de los dos relatos.

Hay que tomar en cuenta que "El caso de la señorita Amelia" pertenece a la primera época de Darío, aquella en que la preocupación social y política no se ha hecho tan evidente en su obra y en que predomina lo que podríamos calificar de "optimismo burgués". Cuando la poética de Darío había sido declarada en las tan conocidas "Palabras liminares" a *prosas profanas*. Este optimismo es justificado; porque, como dice Pedro Henríquez Ureña:

"Pero el conocimiento que Casal, Gutiérrez Nájera y Darío tenían de la riqueza y del lujo no era de simples lecturas: los habían visto. Versalles era un nombre simbólico para la nueva vida de las ya prósperas ciudades de la América hispánica." (6)

Socioeconómicamente, el fenómeno nos lo explica Françoise Perus:

"El período literario conocido con el nombre de "modernismo", y que aproximadamente se extiende de 1880 a 1910, corresponde a una fase bien definida de la historia de América Latina, que se caracteriza por la implantación del modo de producción capitalista en escala continental." (7)

El optimismo inicial iba a dar paso a una visión crítica, provocada por los

(6) Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1969) p. 176.

(7) Françoise Perus: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (México: Siglo XXI Editores, 1976) p. 43.

problemas que el sistema trae. Es por esto que, aunque sea anterior, no nos debe extrañar que Darío publique un cuento como "El rey burgués". Sin embargo, en este cuento se critica al sistema únicamente con respecto al artista. Porque, como observa Henríquez Ureña (8) el sistema capitalista trae consigo una división del trabajo en donde no hay cabida para el escritor, que anteriormente había ocupado, preferentemente, puestos políticos. Por otra parte, tampoco hay mecenas. De aquí que el escritor modernista, que de cierta manera ha heredado el concepto del genio literario del Romanticismo, se siente desplazado.

El optimismo inicial es el que da la seguridad de cosmovisión que encontramos en el cuento de Darío que hemos analizado. Es por esto que es un cuento maravilloso en donde el elemento sobrenatural, aunque lo sea, está totalmente claro, y en donde no hay discusión posible.

Muy diferente es la situación actual en que tal optimismo, desde hace años, ya no es posible. Ya el capitalismo internacional ha mostrado todas sus contradicciones en América. Esto ha traído una serie de problemas políticos y sociales que hacen que la situación sea de gran inseguridad.

Esa inseguridad, que se traduce en ambigüedad, es la que, creemos, ha fomentado el cultivo de la narrativa fantástica en Hispanomérica. Si pensamos en algunos de nuestros escritores más importantes: Borges, Carpentier, Donoso (a quien está dedicado el cuento de que nos hemos ocupado), García Márquez, Arreola y muchos otros, nos damos cuenta de que, aunque sea parcialmente, todos han cultivado la narrativa fantástica. Esto, creemos, no puede ser casual.

El caso de Fuentes, en esto, es típico. Aunque no todas sus narraciones son fantásticas, una buena parte de ellas sí lo son. Y es que, como se ha dicho mucho (entre otros por Paz), Fuentes es el escritor que tiene como tema constante la búsqueda de la identidad. Sea ética, personal, como en el caso de *La muerte de Artemio Cruz*, sea continental, social, como en el caso de *Terra nostra*.

En muchos de sus relatos se busca esa identidad porque, precisamente, hay ambigüedad. Y es la ambigüedad, como ya hemos visto, la que, según Todorov, nos da el relato fantástico.

En este sentido, *Aura* es un magnífico ejemplo. Pero no lo es menos "La muñeca reina" en donde lo que va a hacer el narrador es buscar la identidad de la verdadera Amilamia para, a través de ella, recuperar la suya propia. De la misma forma, el lector debe buscar el sentido último del relato, sin poder llegar a una certeza absoluta, porque eso es lo esencial del relato fantástico y eso es lo que quiere Carlos Fuentes.

(8) Pedro Henríquez Ureña: *Op. cit.* p. 165.