

RETRATO DE JAMES LEEN:  
“THANATHOPIA”, DE RUBÉN DARÍO.  
ENTRE EL HORROR PARANORMAL Y EL TERROR PSICOLÓGICO

Nicolás Dalmasso<sup>1</sup>  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

**Resumen:** El presente trabajo aborda el modo en el que, en el cuento “Thanatopia”, de Rubén Darío, el dispositivo textual hace oscilar el espectro del verosímil entre el horror por lo sobrenatural y el terror psicológico, produciendo un efecto de indeterminación sobre la entidad de lo narrado que traduce el poder de la ficción para generar realidad conjurando efectos reales a partir de creencias internas y colocando a lo ominoso como eje del relato.

**Palabras clave:** Darío, Poe, ocultismo, terror, psicología.

**Abstract:** The following article inquires in the way that, in the short story “Thanatopia”, by Rubén Darío, the textual device makes oscillate the specter of the verisimilitude between the supernatural horror and the psychological terror, generating an uncertainty effect about the nature of the events that translates the power of fiction to produce reality by internal beliefs and placing the ominous in the center of the story.

**Key words:** Darío, Poe, occultism, terror, psychology.



1. INTRODUCCIÓN LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

En un minucioso estudio sobre las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires de entre siglos la crítica Soledad Quereilhac menciona que, de acuerdo a lo consignado en su *Autobiografía*, Rubén Darío decidió alejarse del ocultismo por razones de salud y el consejo de médicos amigos, ante el temor de sufrir una perturbación mental<sup>2</sup>.

La declaración, que postula un vínculo causal entre la experiencia esotérica y el riesgo de un colapso nervioso, no solo exhibe la

---

<sup>1</sup> Nicolás Dalmasso es abogado, egresado de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires (Argentina), con cursos de maestría en la Universidad del Salvador de Buenos Aires y estudios de Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ha sido expositor en Jornadas organizadas por el *Centro de Letras Hispanoamericanas* de dicha Universidad y ha publicado artículos críticos sobre poesía española contemporánea en torno a las obras de Luis Cernuda, Javier Egea y Pere Rovira en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, de la Fundación Universitaria Española de Madrid, y sobre el origen del género policial en la obra de Edgar Allan Poe, en este medio, *Hápax* 10 (2017).

<sup>2</sup> QUEREILHAC [2013: 95]; con cita de Rubén DARÍO [1968:128].

sensibilidad del poeta frente a hechos inexplicables científicamente<sup>3</sup>, sino que sugiere un nexo posible entre la percepción paranormal y la alteración psicológica. La causalidad entre esas dos instancias resulta cuestionable y, en cierto modo, indeterminada. Es que, si como parece afirmar Darío, el contacto con lo oculto puede conducir a la locura, la aceptación de lo sobrenatural exige al mismo tiempo de pruebas racionales. Pero (y aquí surge la paradoja) la verificación de aquel fenómeno por un sujeto que, hipotéticamente, se encuentra en pleno uso de sus facultades mentales... ¿no vendría a resultar un indicio de la pérdida de esa capacidad a raíz de una experiencia traumática, que conmueve la base psíquica del sujeto? En otras palabras, la afirmación de la existencia de un hecho paranormal por quien, en principio, reviste autoridad para certificarlo (o a quien se le reconoce un saber que se aplica, por metonimia, a ese aspecto de la realidad que se presume incognoscible), ¿no sugiere más bien que la personalidad se ha visto influenciada de modo drástico, a punto tal de perder la cordura?

Queda así formulado un interrogante tal vez irresoluble. Consiste en decidir que el fenómeno paranormal ha sido racionalmente descifrado, o bien que, al no hallar una explicación lógica, el experimentador ha sucumbido a la tentación de la mistificación, en forma análoga a quienes veían en el trueno la ira de los dioses, o en el eclipse el advenimiento del apocalipsis.

Desde esa óptica no cabe más que concluir que el solo testimonio resulta una prueba insuficiente y falible de cualquier experiencia sobrenatural que, para ser admitida, debe pasar por el tamiz de la comprobación científica. El testigo es, entonces, una fuente de la que no cabe fiarse, pues su declaración se halla impregnada de subjetividad. Sobre él se cierne siempre, de manera inevitable, un halo de desconfianza.

La opción entre aquellas dos alternativas (a saber: que la verificación

---

<sup>3</sup> QUEREILHAC [2013: 95] señala que Darío “admitía haber presenciado fenómenos paranormales y espiritistas, como el encuentro con un fantasma en la plaza de la catedral de León, en Nicaragua” (argumento de su relato “La larva”, de 1910), o el “anuncio psicofísico del fallecimiento de un amigo (...), en los mismos momentos en que él moría en la ciudad de Panamá”.

del suceso mediante un testigo idóneo, es demostrativa de su existencia, o bien que es evidencia de la alienación de quien testifica), exige de una petición de principio que invalida el testimonio como forma de conocimiento, al arrojar una respuesta válida únicamente para quien la formula. En efecto, la asunción de cualquiera de aquellas posibilidades es anterior (y no posterior) a la experiencia, y exige del inquisidor una solución previa a la pregunta que, supuestamente, intenta contestar. En rigor, la cuestión supone un salto de fe que *fije a priori* la creencia (o no) en lo sobrenatural. En caso afirmativo, nos inclinaremos por interpretar que el testigo demuestra la existencia de la realidad extracorpórea. En caso negativo, diremos que su testimonio no revela más que la declinación de su coherencia y su caída (transitoria o permanente) en un estado de enajenación.

En “Thanathopia” esa disyuntiva se formula a partir de un juego discursivo que pone en funcionamiento el principio de incertidumbre sobre la veracidad de lo narrado. Sin desconocer lo sostenido por algunos autores (v.gr., la propia Quereilhac), que consideran que en sus relatos de horror los personajes de Darío, al enfrentarse al misterio, encuentran rápidamente “salidas risueñas que descomprimen la densidad del ocultismo”, entendemos que, en cuentos como el aquí analizado, esa circunstancia dista de atentar contra el efecto que se persigue. Antes bien, se trata de un procedimiento que hace oscilar el espectro del verosímil entre el horror por lo sobrenatural y el terror psicológico, con la voluntad de librar a la imaginación del lector la entidad de los acontecimientos narrados, en los que se vislumbra una abominación mayor a la mera existencia de la maldad. Si, en ese proceso, el ocultismo pierde densidad, lo ominoso adquiere en cambio un relieve que trasciende los límites del relato de terror, para incursionar en el terreno de la pulsión atávica, haciendo presentes temores ancestrales que derivan de la transgresión de antiguos tabúes.

Desplegando esa mirada sobre el objeto, “Thanathopia” ofrece, al menos, dos lecturas que (como puede intuirse) no resultan excluyentes. En la imposibilidad de determinación de lo ocurrido y la apertura que se

propone al lector, el artista logra concebir el hecho estético. En las líneas que siguen intentaremos explicar el modo en que se articula esa concepción, y la innovación que supone.

## 2. EL ORDEN DEL RELATO.

Considerando la trascendencia de la filología como “institución en torno a la cual el modernismo construye su literatura” y “lugar de donde se derivan el vocabulario, los procedimientos y la ‘ideología’ crítica del modernismo”<sup>4</sup>, la indagación etimológica del título revela de modo anticipatorio nuestra tesis, al afincar lo siniestro en el campo de la subjetividad.

El paratexto se compone de una palabra integrada por dos términos de origen griego. El primero, “Tánatos”, remite en la mitología a la muerte sin violencia. Hermano de “Hipnos”, el sueño, ambos eran hijos de la noche. El segundo término, en cambio, es susceptible de interpretación. Desplazando del análisis el sufijo *topos* (‘lugar’, que remite la conjunción a un sitio de los muertos), puede entenderse que se trata de una abreviatura de *phobia* (‘miedo’), o que deriva de *opía*, declinación de *ope* (‘mirada’, ‘visión’). En un caso, la palabra alude al terror que se experimenta ante la muerte. En el otro, se trata de una visión mortuoria. En ambos, remite a una experiencia subjetiva. Como veremos, sendas interpretaciones encuentran su correspondencia en el texto.

Estructurado como relato enmarcado dentro en un cuadro descripto por un narrador-testigo, la historia gira en torno a lo narrado tiempo atrás por el protagonista a un grupo de personas reunidas en una cervecería de Buenos Aires.

La anécdota nos llega mediada por esa doble instancia discursiva que supone la narración en segundo grado. El cuento se despliega en tiempo

---

<sup>4</sup> GONZÁLEZ [1983: 12].

pasado, con la distancia que implica respecto de lo sucedido. El relato-marco funciona como contexto que define la situación y caracteriza al personaje desde una mirada externa. El espacio en el que coinciden el narrador-protagonista y el narrador-testigo (una fonda porteña, en la noche) da pie a la historia macabra, que se desarrolla en dos espacios: un internado, que marca la infancia del sujeto; y una casa de ambiente gótico, en la que tiene lugar una revelación atroz. El cuento retrocede de un pasado a otro para llegar a ese clímax, desenvolviéndose en dos partes. En la primera, la historia de James Leen se intercala con interpolaciones del segundo narrador (innominado), que cuenta lo que escuchó de él aquella noche<sup>5</sup>. La segunda comprende desde que el personaje central toma la palabra para contar su historia a partir de la muerte de su madre, hasta que revela al espectador el origen de su miedo.

A más de las voces narradoras, en el texto se mencionan otros personajes, algunos apenas esbozados (como los amigos a quienes Leen cuenta su historia, y entre los que se halla el segundo narrador), y otros cuya presencia (o ausencia) resulta trascendente. En ese espacio ficcional se inscribe la relación triádica que une al hijo con su padre (John Leen) y con la figura materna, espacio que ocupa tanto la madre biológica (“*my sweet Lily*” [262]), como la madrastra (“la nueva esposa del doctor Leen, quizá una espantable *blue-stockings*, o una cruel sabionda, o una bruja...” [261]).

En una lectura lineal puede afirmarse que la narración devela un secreto espantoso guardado por el narrador, que lo transmite a sus oyentes. A ese fin el personaje se remonta a su infancia para contar que, habiendo fallecido su madre cuando era niño, su padre lo envió a un colegio de Oxford, desentendiéndose de él y creciendo en soledad “sin afectos, ni halagos” [260]. En esa época, evocada como sombría y desdichada, (“Allí aprendí a ser triste”) el protagonista se sume en una

---

<sup>5</sup> Esta parte abarca desde el inicio del cuento hasta que el narrador cede definitivamente la palabra al protagonista (“Así prosiguió esa noche su extraña narración...”), dejando al lector “la apreciación de los hechos” [DARÍO 1983: 260]. Para evitar la proliferación de notas, en adelante todas las remisiones corresponden a la edición mencionada, procurando incorporar las citas al cuerpo de este trabajo.

profunda depresión y escucha en la noche una voz que lo llama (“os lo juro, una voz: ‘James’. ¡Oh voz!” [261]). Al cumplir veinte años, recibe la visita de su padre en el internado y éste, mostrándose preocupado por su estado de salud, decide llevarlo de regreso a su casa, para que conozca a su madrastra, con quien ha contraído nupcias en el tiempo en que James estuvo alejado. Al volver a su antiguo hogar, el hijo advierte que todo ha cambiado y que las huellas de su vida anterior han desaparecido. Este primer movimiento concluye con el aviso del padre de que verá a su madrastra luego.

En su aposento, James se siente extrañamente cansado y, luego de caer en un estado de ensoñación, es despertado por un criado que lo conduce al salón principal. En este punto la narración pasa a apoyarse en la tensión creciente entre las palabras de presentación dichas por su padre, la descripción de su mujer y las reacciones del hijo. Finalmente, cuando la voz de la nueva madre lo exhorta a que se acerque para poder besarla, el protagonista colapsa, implorando que lo saquen de allí, pues ha comprendido que su padre (que le ruega calma y silencio) ha desposado a una muerta.

Hasta aquí el relato de los hechos según la versión de la única persona que puede dar cuenta de ellos. En un primer acercamiento, asumiendo que lo manifestado constituye una verdad objetiva (es decir, que tiene su correlato en la realidad, al margen del estado del personaje) el cuento transita por el cauce del horror que surge del encuentro con el vampiro; cuerpo que usurpa el lugar de la madre.

Sin embargo, los numerosos indicios dispersos en el relato autorizan a interpretarlo como una narración que abreva en la psicología de un sujeto poseído por un hecho traumático, cuyos efectos se proyectan hacia el futuro y generan la percepción distorsionada del contacto con un muerto en vida.

### 3. EL ORDEN DEL DISCURSO

En forma liminar se advierte que el relato de James Leen parece iniciar dos veces. En efecto, la narración empieza *in media res*, con el discurso directo del protagonista: “Mi padre fue el célebre doctor John Leen, miembro de la Real Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres, y muy conocido en el mundo científico...” [259]. En esta primera aproximación, el Dr. Leen es definido por sus conocimientos esotéricos y científicos, reconociéndolo como una autoridad en la materia. “Ha muerto no hace mucho” –agrega el hijo– “Dios lo tenga en gloria” [259].

En una segunda instancia, al regresar al pasado, el narrador comienza diciendo: “Desde muy joven perdí a mi madre...” [260].

Nos hallamos entonces ante una existencia signada por la muerte, que hace de la muerte su motivo de preocupación, idea que lo obsede y constituye el eje de sus cavilaciones. El primer deceso (que supone un evento insuperable, como se desprende del recuerdo permanente) es el de su madre, hecho que lo deja huérfano de pequeño. La causa de esa muerte prematura no se menciona, pero a los ojos de James, su madre falleció por culpa de su padre, “que se pasaba noches y días en su horrible laboratorio, mientras aquella pobre y delicada flor se consumía...” [261].

La segunda muerte, la de su padre, ocurrió poco tiempo antes de que el hijo cuente la historia a sus amigos. Antes de esa reunión estuvo cinco años recluido en una “casa de salud”, por orden de su progenitor (“cinco años preso –declama– secuestrado miserablemente por el doctor Leen...” [260]). Considerando que su confinamiento se produjo luego de la experiencia vivida cuando tenía 20 años (y a causa de ella), y que, entre su llegada a Buenos Aires (“prófugo, después de haber estado cinco años preso” [260]) y su relato ha de haber transcurrido un tiempo, siendo aún joven cuando despliega su relato (puesto que el segundo narrador lo tiene por uno de los más estimables profesores en un colegio principal, y “uno de los mejores elementos jóvenes de los famosos *cinderellas*

*dance.*” [260]), cabe conjeturar que ronda los treinta años.

Desde esa óptica, se trata de un hombre todavía joven, obsesionado (aterrado) con la muerte, que narra el supuesto origen de su trauma a partir de una experiencia terrible y que, en esencia, culpa al padre por el fallecimiento de su madre, por su destierro del hogar familiar, y por su encierro en un hospicio psiquiátrico. Las razones que justifican esas acusaciones resultan dudosas. Para el personaje, su madre “se consume”, se apaga, ante la indiferencia del padre, y su primera reclusión en un colegio pupilar obedece a una culpa reprimida del progenitor por el deceso de su esposa, sin poder soportar la mirada del hijo, cuya apariencia (y mera existencia) le viene a recordar aquel abandono (“Físicamente era el retrato de mi madre, según me han dicho, y *supongo que por esto el doctor procuraba mirarme lo menos que podía*” [260], en cursiva en el original). En su mente, tanto su miedo por los cadáveres como su encarcelamiento responden a un mismo hecho, que reside en lo descubierto en la noche fatídica (“Por orden suya fui llevado a la casa de salud; por orden suya, pues, temía quizás que algún día revelase lo que él pretendía tener oculto.” [260]). No obstante, su declaración dista de sonar coherente, y en su discurso se asoma otra verdad más profunda (desconocida hasta para él mismo), que trastoca la causa del trauma y socava la explicación de sus temores.

La figura de James Leen se define en un principio por dos instancias discursivas: aquello que él mismo dice, y aquello que el segundo narrador transmite acerca de él. En ambos casos, lo sugerido traiciona lo dicho. El discurso del narrador-testigo se inserta en el texto mediante el uso de parentéticas que desplazan su intervención al campo de la reflexión: “(James Leen vació en su estómago gran parte de su cerveza, y continuó” [259]). Como vemos, luego de recordar a su padre la primera acción del protagonista consiste en ingerir una gran cantidad de alcohol, para poder proseguir con su relato. La secuencia no parece casual, y la impresión inicial es la de un sujeto atormentado, perdido en la dipsomanía, que se encuentra en trance etílico. Sólo en ese estado puede afrontar y revelar su secreto (“...permitidme que os diga la verdad de mi



secreto.” [260]). Si, en esas condiciones, dice la verdad o falsea inconscientemente su experiencia, es un enigma cuya dilucidación queda al lector (“Dejamos al lector la apreciación de los hechos” [260]). Lo cierto es que James se presenta gobernado por una debilidad de carácter, sin que sea posible establecer si el vicio que lo embriaga representa un elixir de la verdad, o actúa como sustancia alucinógena. Sus palabras, negando esta última posibilidad, como también un probable acceso de locura (“Os advierto que no estoy borracho, no he sido loco. Él ordenó mi secuestro porque...” [260]) no pueden tomarse como prueba de su cordura, ni de su sobriedad, desde el momento en que se lo muestra bebiendo con desmesura, y admite haber escapado de un manicomio.

Por otra parte, en su soliloquio se vislumbra una personalidad susceptible de caer en la obsesión paranoica, en la manía persecutoria. Recordemos que, al comienzo del relato, James Leen ha dicho algo a sus compañeros, algo inicialmente obliterado que ha movido a los demás a risa, por lo disparatado e irracional que supone tal declaración en un hombre culto. Según se sabe luego (“Sí, os repito: no puedo dormir sin luz...” [259]) esa circunstancia consiste en su aversión a la oscuridad, a “la soledad de una casa abandonada”, al “ruido misterioso en horas crepusculares”, a los “asuntos macabros” y, en resumen (haciéndose eco del *paratexto*) a la muerte (“Tengo el horror de la que ¡oh Dios! tendré que nombrar: de la muerte” [260]).

Más que sus temores, interesa detenerse en la reacción del personaje frente a lo que provocan sus palabras. “Os habéis reído de mí y de lo que llamáis mis preocupaciones”, dice James. “Os perdono... No sabéis que he sufrido mucho, que sufro mucho..., a causa de vuestras risas.” Su personalidad aparece aquí influenciada por los estímulos externos, pendiente de la aceptación o rechazo. Aún más, ese rasgo constituye, quizás, parte de una estructura de personalidad que determina al sujeto, pues remite al pasado para deslizarse que las risas de los otros (¿por humillación?, ¿por imposibilidad de compartir ese estado?) le han generado (le siguen generando) un hondo pesar (“las más amargas torturas” [260]). “Os habéis reído, os reís de mí: sea”, repite el

protagonista, volviendo al asunto, sin poder dejarlo ir [260]). En esa insistencia, en la forma recurrente de expresarse, se perciben las notas incipientes de un sujeto visiblemente perturbado.

La reiteración de algunas frases convalida de algún modo esa interpretación (v.gr. "... su voz sonaba grave, con cierta amabilidad para conmigo". Y, dos líneas después: "Su voz resonó grave, con cierta amabilidad para conmigo" [261]). Asimismo, ciertas expresiones parecen apuntalar lo dicho: a) al declarar quien las profiere, que ignora lo que dice (y por qué lo dice), pidiendo indulgencia a su auditorio ("No diré más sobre esto. Son ideas que me vienen. Excusad la manera de mi narración." [260]); "Perdonad las palabras. A veces no sé ciertamente lo que digo, o quizá lo sé demasiado..." [262]); b) al reconocer que, en ocasiones, su espíritu se ve dominado por una fuerza irresistible, suplicando ser comprendido ("Cuando he tocado ese tópico me he sentido conmovido por una reconocida fuerza. *Procurad comprenderme* [261], en cursiva en el original); c) al interrumpir su discurso con preguntas retóricas que pronuncia como si hablara solo ("...los álamos, los cipreses... ¿por qué había cipreses en el colegio? (...); las lechuzas que criaba el abominable septuagenario y encorvado rector... ¿para qué criaba lechuzas el rector?" [261]); d) al reafirmarse a sí mismo algo que ya sabe ("Fue esa misma noche, sí." [262]); y, por último, e) al exhibir en el pasaje final un estado emocional que lo lleva al desorden discursivo a partir de una experiencia sólo traducible en términos caóticos ("Y mi padre...", "Y la mujer...", "Y mi padre...", "Y mi madrastra...", "Y luego..." [263]). A lo reseñado cabe agregar la invocación frecuente a la madre y a la divinidad por protección ("madre, madrecita mía..."; "¡madre mía! ¡Dios mío!"; "¡Madre, socorro! ¡Ángeles de Dios, socorro! ¡Potestades celestes, todas, socorro!" [263]).

A esta altura de la exposición resulta evidente que James se encuentra obsesionado con la figura materna, y que su partida, siendo él apenas un niño, ha fijado un conflicto en su persona que arrastrará desde aquel día. Todo su discurso apunta hacia ella, y su imagen ha quedado inmovilizada en el tiempo, inmortalizada en el cuadro que parece hablar al

protagonista (“Tan solamente quedaba en el fondo del salón un gran retrato de mi madre, obra de Dante Gabriel Rossetti, cubierto de un largo velo de crespón.” [262]; “Oí entonces, como si viniese del gran retrato, del gran retrato envuelto en crespón, aquella voz del colegio de Oxford, pero muy triste, mucho más triste: ‘¡James!’” [263]). En esta línea hermenéutica, la experiencia traumática no está configurada por lo sobrenatural, sino por un hecho concreto ubicado en la infancia, que se condensa en la muerte de la madre. A partir de esa pérdida insuperable, el sujeto reconstruye su universo y lo moldea conforme una naturaleza taciturna, melancólica, obsesiva, monomaniaca, que rige sus acciones y sus pensamientos.

En alusión al estado de depresión y melancolía que caracteriza a algunas personas, Alberto Manguel apunta que “los antiguos griegos atribuían la melancolía al dios Saturno y a uno de los cinco humores corporales, la bilis negra”<sup>6</sup>. El carácter sombrío de los personajes que se encuentran bajo el influjo de Saturno encuentra una posible explicación en una afección que deriva del exceso de pensamiento. Así, Coleridge señala como ejemplo paradigmático de esa naturaleza introspectiva la figura de Hamlet, en quien el equilibrio entre el mundo real y el imaginario se ve perturbado, al extremo de que “sus pensamientos y las imágenes de su imaginación resultan mucho más vívidos que sus percepciones reales, y estas percepciones, que pasan en el acto por el *medio* de sus contemplaciones, adquieren, mientras pasan, una forma y un color que no son naturalmente propios”<sup>7</sup>.

La personalidad de James Leen no solo cuadra en la tipología descrita, sino que él mismo lo sugiere, al remitir a la obra de Shakespeare, citando un parlamento del príncipe de Dinamarca (“...no sospecháis ninguna de las cosas que no comprende nuestra filosofía, en el cielo y en la tierra, como dice nuestro maravilloso William” [259])<sup>8</sup>.

Por otra parte, su aspecto físico acentúa esa impresión de un ser

---

<sup>6</sup> MANGUEL [2015: 63].

<sup>7</sup> COLERIDGE [1904: 368]; citado por MANGUEL [2015: 80].

<sup>8</sup> Huelga indicar que la expresión es una paráfrasis del acto I, escena V de *Hamlet*: “Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, que las que sospecha tu filosofía.” [1995: 28].

melancólico, al ajustarse al estereotipo del personaje aquejado por un tormento (en *Hamlet*, la muerte del padre; en “Thanatopia”, la de la madre), asolado por una imaginación desbordada, que se nutre enteramente de la lectura, desdibujando los límites de lo real. “Delgado, rubio, nervioso –lo describe el narrador testigo–, agitado por un frecuente estremecimiento, levantaba su busto James Leen...” [260]). Y, reavivando esa idea de un sujeto escindido, aclara que este joven profesor “no es un excéntrico en su vida cotidiana”, agregando inmediatamente: “De cuando en cuando suele tener esos arranques.” [260].

Extirpado del seno materno, alejado de su origen, James se hunde en la melancolía de un ambiente que se le aparece siniestro, mutando el tiempo discursivo (hasta entonces en pretérito) al recordar aquel sitio en el que vivía “solitario en mi espíritu, aprendiendo tristeza en aquel colegio de muros negros”. Así, en un claro ejemplo de la naturaleza incontrolable de su espíritu imaginativo, dirá: “veo aún en mi imaginación en noches de luna...”, “Veo aún, por una ventana de mi cuarto, bañados por una pálida y maleficia luz lunar...”, “Y oigo en lo más silencioso de la noche...” [261]. Ese pasado no sólo no lo abandona, sino que, al evocarlo, se torna presente.

Para culminar con este apartado, baste mencionar que las pocas palabras que James reproduce como dichas por su padre en su visita, parecen refrendar lo dicho. John le habla a su hijo con voz grave y “cierta amabilidad” en sus formas. Dejando de lado el desprecio que (según James), le profesaba su padre, ese modo de dirigirse puede derivar de la inquietud de hallar a su primogénito en un estado de tensión nerviosa y de degradación psíquica y física notorias; lectura que parece hallar su correlato en la forma en que le hablará luego, en el hogar (“despaciosamente, recalcando las sílabas con una voz entre cariñosa y temerosa que *entonces yo no comprendía*” [262]). El temor del padre no parece nacer del engendro que lo acompaña (pues, de hecho, lo ha desposado), sino de su hijo, cuyo inestable equilibrio reclama un trato particular para evitar exacerbar sus ánimos. El propio padre da cuenta de

ese estado, al responder al pedido de James de que lo lleve con él, indicando que lo ha pensado cabalmente, pues: “El rector me ha comunicado que no estás bien de salud, que padeces insomnio, que comes poco”. En una frase que emparenta al personaje (nuevamente) con el drama de Shakespeare, le advierte: “El exceso de estudio es malo, como todos los excesos”.

Manguel llama a Hamlet “el príncipe estudioso” y señala que, si “la acusación emitida por Coleridge de una procrastinación deliberada puede ser demasiado fuerte, la realidad es que, después de cinco actos y muchos sucesos terribles, Hamlet aún no renuncia a las palabras a favor de la acción.” En sustento de su opinión, cita al crítico Stephen Greenblatt, que resumió la obra como “la historia de un largo intervalo entre el primer movimiento [...] y la interpretación de algo terrible”<sup>9</sup>.

La reflexión que antecede demuestra la imbricación entre ambos textos, que no se reduce a la mera referencia erudita, sino que se extiende a la caracterización del personaje como un sujeto afectado por la melancolía y por un exceso de pensamiento que puede devenir en confusión entre realidad y ficción.

#### 4. ALGUNAS INTERPRETACIONES

“Thanathopia” constituye un texto que, al abrir el juego a la interpretación, es pasible de abordarse desde ángulos diversos. A modo de ejemplo (y a la luz de las consideraciones precedentes), el relato es susceptible de leerse desde una mirada psicoanalítica, a partir de conceptos aportados por la teoría freudiana, que ve en la figura del padre castrador la imposición de una ley que frustra la realización del deseo incestuoso (inconsciente en el niño) de unirse con su madre. En el cuento, ese deseo parece consumarse en un ente sustituto que ocupa aquel lugar simbólico, y el padre (que desterró al hijo luego de la

---

<sup>9</sup> MANGUEL [2015: 83].

desaparición de la madre) no sólo permite, sino que incita a la consumación de aquel acto, antes prohibido, que se cumple *post mortem*.

Aún más, el paralelismo entre las palabras del padre previo al encuentro (“James, mi hijito James...” [262]) y la frase que le dirige su madrastra (“James, nuestro querido James, hijito mío” [263]) aunado a la posibilidad de que el espíritu de su madre haya quedado atrapado en la imagen del cuadro, habilita a postular que el padre no sólo se ha casado con una muerta, sino que ha traído a la vida (mediante sus experimentos en el “horrible laboratorio”, y sus conocimientos esotéricos) a su propia esposa, cuyo cuerpo putrefacto descansa en el alto sillón del salón (“De pronto, un olor, olor... *ese* olor (...) Ese olor...” [263]). James (que, cabe recordar, escucha voces en la noche) oye entonces “de aquellos labios blancos, de aquella mujer pálida, pálida, pálida, una voz, *una voz como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo*”, que le pide que se acerque para besarlo (“quiero darte un beso en la frente, otro beso en los ojos, otro beso en la boca...” [263]). El beso con la madrastra representa la unión anhelada, corrompida sin embargo como consecuencia de la violación de un tabú ancestral; transgresión que da pie a la aberración.

Desde otro punto de vista, el relato puede analizarse a partir del esquema girardiano de mediación del “deseo triangular”. Según René Girard, el mediador es “ese Otro que siempre se interpone entre un sujeto deseante y el objeto deseado; es de hecho, el conducto a través del cual el sujeto canaliza su deseo”, de modo que la relación encuentra tres vértices (sujeto/ mediador/ objeto)<sup>10</sup>. Conforme esta teoría “el impulso del sujeto deseante hacia el objeto es en el fondo un impulso hacia el mediador”<sup>11</sup>. En la mediación interna ese impulso es detenido por el propio mediador, que también desea o posee, el objeto. “El discípulo, fascinado por el modelo, ve en el obstáculo mecánico que le presenta este último una evidencia de la mala voluntad que se le tiene”, y piensa en repudiar sus lazos. “Pero esos lazos son más fuertes que nunca, pues

---

<sup>10</sup> MANGUEL [2015: 12, nota al pie 13] (con cita de GIRARD [1961]).

<sup>11</sup> MANGUEL [2015: 24].

la aparente hostilidad del mediador no disminuye su prestigio, sino que lo aumenta. El sujeto está convencido de que su modelo se considera demasiado superior para aceptarlo como su discípulo y se ve desgarrado por dos sentimientos contrarios hacia su modelo: la veneración más sumisa y la malicia más intensa. Ese es el sentimiento –cierra Girard– que llamamos odio”<sup>12</sup>.

Si nos hemos extendido en la cita es porque, a nuestro juicio, describe el vínculo entre James y su padre. La ambivalencia que refleja el protagonista respecto de esa figura emerge con claridad de la admiración y, a un tiempo, rechazo abyecto hacia su progenitor. Así, James dirá de él (entre otras cosas) que, “si era un gran sabio, sospecho que era un gran bandido” [260], y admitirá alegrarse al recibir el anuncio de su llegada, “*a pesar de que instintivamente sentía repulsión por él*” [261]. La sumisión y fascinación que siente se percibe en la escena en que su padre lo mira directo a los ojos, como si lo admitiera en un reducido cenáculo de iniciados<sup>13</sup>.

Sea como fuere, no se trata aquí de fijar una interpretación, o de pretender entronizar una lectura por encima de otras, sino de observar a partir del análisis la existencia de ciertos rasgos y marcas textuales que, sin desvirtuarlo como relato de horror, hacen oscilar el cuento hacia la vertiente de lo siniestro que emerge del subconsciente. En esa indeterminación, rastreable en el texto, la historia encuentra su quicio y adquiere densidad narrativa.

El procedimiento consistente en proyectar una sombra sobre quien relata los acontecimientos será llevado al paroxismo por Henry James en *Otra vuelta de tuerca*, aparecida cinco años después de “Thanathopia”, que data de 1893. En su estudio dedicado a aquella obra canónica, David Bromwich señala que “la historia suscita una cuestión que pertenece al terreno de la metafísica y la moral: ¿hasta qué punto puede disociarse nuestro conocimiento de la realidad de la psicología de la persona en la

---

<sup>12</sup> GIRARD [1961: 19] (*apud* GONZÁLEZ [1983: 24]).

<sup>13</sup> “Por primera vez, ¡por primera vez!, vi sus ojos clavados en los míos. Unos indescritibles ojos (...), unos ojos como no habéis visto jamás (...): unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo, unos ojos que os harían temblar por la manera especial con que miraban” [263].

que confiamos, para realizar una descripción fidedigna?”<sup>14</sup>. Y, en un párrafo que puede traspolarse a nuestro trabajo, subraya que “la propia percepción, como se nos hace ver a través del énfasis puesto en el punto de vista de la protagonista, tiene un poder de persuasión que puede determinar la acción”<sup>15</sup>. Semejante hipótesis se origina, quizás, en las ideas sustentadas por la misma época por el psicólogo y filósofo, William James (hermano de Henry), para quien la creencia no sólo matiza la experiencia, sino que, en gran medida, la determina; de modo tal que “la fe en un hecho puede ayudar a crear el hecho”<sup>16</sup>.

En relatos como el indicado la imaginación “nos somete de tal modo al influjo de su poder que sentimos —contra toda probabilidad— que tal vez haya discernido realmente la maldad de una influencia externa”<sup>17</sup>. Para William James “la única categoría completa de nuestro pensamiento es la categoría de la personalidad”, y la personalidad en sí consiste en “un estado de cosas”. De allí deriva que “las perturbaciones en la región supraliminal procedentes de la región subliminal”, así como las alucinaciones o impulsos súbitos, “tal vez dependan del acceso que una determinada personalidad permite a estímulos procedentes de una fuente desconocida.” Confirmando su doctrina, en *The Final Impressions of a Psychological Researcher* afirmará que la región subconsciente parece estar dominada “bien por una demente “voluntad de hacer creer”, bien por una curiosa fuerza externa que nos empuja a encarnar un personaje”<sup>18</sup>.

La historia de James Leen vacila entre esos dos polos que suponen atribuir el relato a un sujeto mentalmente perturbado (que cree en su delirio con tal intensidad que el objeto surge ante nuestros ojos, por emanación), y la posibilidad de considerar que su extrema sensibilidad se ha visto afectada por fuerzas extrañas nacidas de un plano de la realidad usualmente vedado; plano que se abre al sujeto por la

---

<sup>14</sup> BROMWICH [2015: 205], “Epílogo” a Otra vuelta de tuerca, de Henry JAMES [2015].

<sup>15</sup> BROMWICH [2015: 211] califica a la novela de James como “un experimento moderno en torno a la dependencia del punto de vista que rige la narración”, al extremo de que los miedos internos son transfigurados por la imaginación en una amenaza tangible.

<sup>16</sup> JAMES [1907: 25]; *apud* BROMWICH [2015: 230].

<sup>17</sup> BROMWICH [2015: 232].

<sup>18</sup> JAMES [1960: 322]; *apud* BROMWICH [2015: 235-6].



intermediación del padre como iniciado en las ciencias ocultas que hace ingresar a su hijo en ese otro mundo<sup>19</sup>.

En el desenlace, prima la sensorialidad. El protagonista describe el encuentro, delineando la aparición gradual de una figura demoníaca que, finalmente, le exige sellar el pacto de unión que conlleva el secreto<sup>20</sup>. El acercamiento se ve precedido por una caída del sujeto en un estado alucinado, volviendo a oír la voz de su madre. A partir de ese momento sus percepciones se verán infectadas por el horror. Las impresiones que le devuelven sus sentidos, el tacto (“Aquella mano rígida, fría, fría”), la visión (“Aquellos ojos no tenían brillo alguno”), el olfato (“un olor, olor... *ese olor*”), y la audición (“una voz, una voz *como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo*” [263]) se hallan impregnadas por una subjetividad trastornada que lo conduce a una explicación irracional (“El contacto de aquella mano me heló, me horrorizó”, “Me poseyó el espanto [...] Una idea comenzó enloquecedora, horrible, horrible, a aparecer clara en mi cerebro” [263]).

El beso del vampiro, con su connotación de erotismo, viene a representar la coronación de un acto que (no casualmente) se halla ausente, y que consiste en el hecho vampírico por antonomasia: la succión de la sangre, que metaforiza la relación parasitaria ínsita en alimentarse de la energía vital de otro ser. Las últimas palabras, que encuentran a James en una excitación demencial (bien que se interprete que deriva de su descubrimiento, bien que se estime que proviene de la locura), lo muestran acusando a su padre de “cruel asesino” y de estar “casado con una muerta”. Como puede observarse, su invectiva no se dirige contra la mujer diabólica, sino contra su progenitor, expresando su odio a través de ella.

---

<sup>19</sup> En este aspecto cabe recordar el cambio que percibe el personaje, cuando se recuesta vestido “con el mismo traje de viaje”, “con una extraña fatiga de cuerpo y de espíritu”, para despertar “como en un ensueño” y ser dirigido al gran salón [262].

<sup>20</sup> Al respecto Barría Navarro considera que “en Thanathopia hallamos expresada la alianza del amor con la tumba. El padre del protagonista se halla casado con una mujer muerta, con una mujer vampiro. La posibilidad de unión a estos seres macabros se encuentra en la atracción de lo demoníaco...” [BARRÍA NAVARRO 1996: 129]. A su vez, Jesús Sánchez Rodríguez, al estudiar la estructura de otros cuentos de horror del autor (“La ninfa”, “La larva”, “El caso de la señorita Amelia”), subraya la recurrencia de temas o subtemas “como el de la mujer, el tiempo, el deseo erótico y la frustración de ese mismo deseo en un segundo momento” [SÁNCHEZ RODRÍGUEZ 1998: 256].

Al igual que en el relato de Henry James, puede entenderse que la narración “pone de manifiesto el poder de la ficción para generar realidad conjurando efectos reales a partir de creencias internas”, sin que la deconstrucción del artificio disminuya el efecto de horror, que perdura más allá de su posible refutación racional<sup>21</sup>. La explicación sobrenatural, aun desplazada al plano de lo contingente, no pierde por tal razón su capacidad para conmover los temores inconscientes del lector, efecto que deviene de la sutil técnica constructiva del relato.

## 5. CONCLUSIÓN

Ernesto Mejía Sanchez destaca la perceptible influencia en el cuento analizado de la obra de Edgar Allan Poe. En efecto, al margen de posibles vinculaciones con otros textos del periodo<sup>22</sup>, la historia de un joven de naturaleza melancólica, atormentado por una pérdida irremediable, nos remite indefectiblemente a relatos como “Berenice”, o el poema “El cuervo”, del citado autor. En ellos, la narración en primera persona de un sujeto que, en apariencia, se halla seriamente alterado, deriva en una obsesión masoquista que lo lleva a una interpretación deformada de la realidad. La posibilidad de que lo contado obedezca a un desorden de la personalidad (y no a un fenómeno sobrenatural) no resta en nada al efecto del relato, que indaga en esa fuente para dejar al descubierto los mecanismos más oscuros del alma humana.

Similares consideraciones le caben a “Thanathopia”, relato en el que Darío incursiona magistralmente en esa vertiente del género, anticipada por Poe. En ese orden, la figura de James Leen se recorta como una sombra funesta que, atormentada por una experiencia insuperable, transfigura su pérdida y la imprime sobre la realidad, que se convierte en

---

<sup>21</sup> Cf. BROMWICH [2015: 244].

<sup>22</sup> Al respecto baste citar “El horla” (1887), de Maupassant; “El vampiro” (1819) de Polidori; “Vampirismo” (1821), de E.T.A. Hoffman y “La muerta enamorada” (1836), de Théophile Gautier; e incluso cabría añadir “El estudiante de salamanca” (1840), de Espronceda, en el que se cuenta la unión del protagonista en matrimonio infernal con un cadáver.

el lienzo de su propio trauma. La representación del mundo a partir de ese *yo* perturbado (idea que se vincula con la filosofía shopenhaueriana<sup>23</sup>) genera un efecto siniestro que nace de la oscilación entre el terror que anida en la mente del sujeto, y el horror que acecha afuera y que, tal vez, no sea más que una emanación de sí mismo.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

---

<sup>23</sup> Cf. SHOPENHAUER [2005].

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRÍA NAVARRO, José N., “Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias”; *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25, Madrid: UCM, 1996, pp. 125-141.
- BROMWICH, David, Epílogo a *Otra vuelta de Tuerca*, de Henry JAMES, Bs. As.: Penguin Clasicos, 2015.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Lectures and Notes on Shakspeare (sic) and Other English Poets*, Londres: George Bell and Sons, 1904, pp. 368; citado por Alberto MANGUEL, *El viajero, la torre y la larva (el lector como metáfora)*, Bs. As.: FCE,: 2015
- DARÍO, Rubén, *Autobiografía*, Bs. As.: Eudeba, 1968.
- DARÍO, Rubén, *Cuentos completos*, FCE, México, 1983, [1ª ed., 1950].
- DARÍO, Rubén, “Thanathopia”, en *Cuentos completos*, FCE, México, 1983, [1ª ed., 1950], pp. 259-264.
- GONZÁLEZ, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1983.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et verité romanesque*, París: Grasset, 1961.
- JAMES, Henry, *Otra vuelta de tuerca*, Bs. As: Penguin Clasicos, 2015.
- JAMES, William, *The will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, Nueva York: Longman, Green & Co., 1907.
- JAMES, William, “What Psychical Reserach Has Accomplished”, Gardner Murphy & Robert O. Ballou [eds.], en *William James on Psychological Research*, Nueva York: Viking Press, 1960, pp. 0-0.
- MANGUEL, Alberto, *El viajero, la torre y la larva (el lector como metáfora)*, FCE, Bs. As., 2015.
- QUEREILHAC, Soledad, “Ecos de lo oculto en el Buenos Aires de entre siglos: intervenciones de escritores e intelectuales en medios de prensa”, *Revista de Literatura y Lingüística* 28 (2013), pp. 91-105.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Jesús, “Una estructura en tres cuentos de Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27 (1998), pp. 243-257.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (Introducción, traducción y notas de José María Valverde), Barcelona: Planeta, 1995.
- SHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Akal, 2005.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA