



Universum. Revista de Humanidades y  
Ciencias Sociales

ISSN: 0716-498X

universu@utalca.cl

Universidad de Talca  
Chile

Rodríguez, Mario; Troncoso, Christian

Y ella me miraba, me miraba como una gata... LA PROPOSICIÓN DE UNA ESTÉTICA DEL DETALLE  
EN "LA NINFA" DE RUBÉN DARÍO

Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, vol. 29, núm. 1, abril-junio, 2014, pp. 153-  
171

Universidad de Talca  
Talca, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65031069009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

*Y ella me miraba, me miraba como una gata...*  
**LA PROPOSICIÓN DE UNA ESTÉTICA DEL DETALLE  
EN “LA NINFA” DE RUBÉN DARÍO<sup>1</sup>**

*And she watched me, watched me like a cat...*  
*Proposal of an aesthetic of detail in Rubén Darío's “La ninfa”*

Mario Rodríguez\*  
Christian Troncoso\*\*

**RESUMEN**

En este artículo se desarrolla inicialmente una propuesta teórica sobre la noción del “detalle” y su funcionamiento en el relato de fines del siglo XIX y comienzos del XX para proponer, enseguida su análisis en el cuento “La Ninfa” de Darío. Partiendo de algunas tesis sobre el poder disciplinario que muestran como “hace presa” en el cuerpo, descomponiéndolo, analizándolo, y rearmándolo en una verdadera “anatomía política del detalle” (Foucault), avanzamos mucho más allá para proponer que la erótica y la estética también anidan en el pormenor. Así sucede en el cuento “La ninfa” de Rubén Darío donde intentamos demostrar que la parodia del detallismo realista culmina en que la estética y la erótica del modernismo pueden ser consideradas una estética y erótica del detalle.

*Palabras clave:* Rubén Darío, ninfa, detalle, óptico, háptico, parodia.

<sup>1</sup> Este trabajo corresponde al Proyecto N° 1121091 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT), titulado: “De la “aceptación” a la resistencia: una anatomía del detalle disciplinario en la narrativa de los siglos XIX y XX.”

\* Facultad de Humanidades y Arte, Departamento de Español, Universidad de Concepción. Concepción, Chile. Correo electrónico: mariorod@udec.cl

\*\* Estudiante del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Arte, Departamento de Español, Universidad de Concepción. Concepción, Chile. Correo electrónico: christian.d.troncoso.castillo@gmail.com

Artículo recibido el 25 de junio de 2013. Aceptado el 10 de septiembre de 2013.

## ABSTRACT

This article starts by developing a theoretical proposal on the notion of “detail” and how it functions in the short story of the 19th and early 20th centuries, and then goes on to propose an analysis of this notion in Darío’s short story “La Ninfa” (The Nymph). Starting with certain theses on disciplinary power which show how it “takes over” the body, breaking it down, analysing it and reassembling it into nothing less than a “political anatomy of detail”, we go much further and propose that the erotic and the aesthetic also lurk in the detail. This occurs in Rubén Darío’s short story “La Ninfa”, where we try to show that parody of realist obsession with detail leads to the conclusion that the modernist aesthetic and erotic may be considered an aesthetic and an erotic of detail.

*Keywords:* Rubén Darío, “La Ninfa”, detail, optic, haptic, parody.

## INTRODUCCIÓN

El análisis del funcionamiento del detalle en el cuento “La Ninfa” de Darío, que nos proponemos realizar exige una breve introducción. El detalle privilegia, naturalmente, la descripción sobre la narración por una lógica doble: primero, porque no se puede concebir un acontecimiento narrado que no se dé en un espacio descrito, y segundo, porque la descripción es una enumeración de las particularidades del objeto, una suma de detalles.

Como establece Genette, es muy difícil dar cuenta del acontecimiento sin la presencia de un elemento descriptivo, que aunque parezca mínimo es algo inherente a las formas mismas de expresión. “La descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir” (Genette, 1969: 57).

Luz Aurora Pimentel en su excelente texto *Espacio en la ficción*, escribe a propósito de ello: “si bien es cierto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir, desde una perspectiva estrictamente narrativa funcional el espacio diegético queda subordinado a la narración debido a su función esencial de marco. Otras funciones importantes nos hablan también de esta inevitable subordinación: la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico, o bien al lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato. Por otra parte, la descripción es, de hecho, lo que infunde un ritmo a la narración, ya que de ella dependen los

efectos de suspenso y la agilidad o lentitud o progreso de la acción” (Pimentel, 2001: 8).

Por su parte Roland Barthes en su texto *El efecto de realidad*, llama “catálisis”, “rellenos”, a estos detalles que no portan en sí significado ni información muy útil para la narración. Ejemplifica citando una descripción que hace Flaubert de la sala de Madame Aubain, la patrona de Felicidad: “un viejo piano sostenía, debajo de un barómetro, una montaña de cajas y cartones” (*Un corazón simple*). Al comentar el párrafo explica que en la notación del piano puede verse un índice del tren de vida burgués de su propietaria y en el de los cartones un signo de desorden y abandono capaz de connotar la atmósfera de la casa Aubain; en tanto que ninguna finalidad parece justificar la referencia al barómetro. Más adelante, al final de su texto, propone que en este detalle (aparentemente “inútil”) está el significado mismo del realismo: la carencia de un significado en provecho del referente.

Nuestra propuesta va más allá del reconocimiento que la notación del barómetro diga yo soy lo real, ya que pensamos que en este instrumento que mide la presión atmosférica se refleja uno de los rasgos de la sociedad disciplinaria, que nace en el siglo XVII: la conveniencia imperiosa de medir mediante instrumentos mecánicos los fenómenos naturales, del mismo modo que intentaba hacerlo con los sociales. Poseer un barómetro instalado en la casa Aubain representa un signo de modernidad capaz de predecir los cambios del clima. Esta función predictiva tenía efectos muy útiles para la vida burguesa: salir de casa con la ropa adecuada según se anunciara lluvia o “buen tiempo”. La invención del barómetro en el siglo XVII es coetánea con la del reloj de bolsillo que significó una revolucionaria forma de medir el tiempo al “personalizarla” o “privatizarla” frente al reloj “colectivo” de la torre de la iglesia, por ejemplo. Algo semejante sucede con el barómetro y el clima.

La presencia del barómetro se inscribe en las formas de control que desarrolla el poder disciplinario y, por lo tanto, según nuestras tesis, no sólo contribuye a producir los efectos de realidad, de los cuales habla Barthes, sino que muestra inequívocamente los efectos del poder sobre la vida diaria. Concordamos con Luz Aurora Pimentel, que el detalle como parte aislada del conjunto, como enumeración sistemática de las particularidades del objeto y de todas sus circunstancias, se transforma en un elemento analítico. En verdad, mediante el detalle efectuamos un análisis del objeto al repasar cada uno de sus particularidades más interesantes. Al describir el objeto jardín, como en “La Ninfa” de Rubén Darío, estamos haciendo una analítica objetual a través del acto racional de conocer.

Aventuramos que esta analítica objetual puede relacionarse con lo que Foucault llama una “anatomía política del detalle” en *Vigilar y castigar*. Para el autor francés el poder anida en el detalle. El poder disciplinario no hace presa en la totalidad de la persona, del objeto, de la cosa, sino en sus partes articuladas.

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone en una verdadera “anatomía política”. Una historia del detalle en la medicina, la economía –afirma Foucault– permitiría ver cómo ha nacido el hombre del humanismo moderno. A esta historia del nacimiento de las humanidades, añadimos nosotros, el análisis del detalle en la novela moderna. Esta “añadidura” indica que partiendo de las tesis sobre el poder propuestas por Foucault, las empleamos utilitariamente en el análisis del relato moderno, dimensión esta última no prevista por el filósofo francés, adecuándolas al estudio de la frase narrativa. Así, la notación del detalle considerada por Foucault eminentemente política, la ampliamos en nuestra investigación a la estética, la erótica y la ética del relato modernista. Lo demostramos en el análisis del cuento de Darío donde queda en evidencia que la erótica propuesta por el modernismo reside, precisamente en el detalle.

En síntesis, queremos dejar en claro que nuestra postura teórica partiendo de las ideas de Barthes y de Foucault las reacomoda, especialmente en el caso del último autor, para hacerlas funcionar de “otra manera” en el relato fictivo. Nuestro aporte consiste en analizar en la narrativa moderna las formas de operar del poder disciplinario no previstas, y por lo tanto no abordadas, por los autores franceses mencionados. En síntesis utilizamos a Barthes y Foucault como “caja de herramientas”.

Es verdad que buscar las técnicas minuciosas, a menudo ínfimas, rastrear las minucias, buscar el sentido de lo insignificante es y parece una tarea desconsoladora y tediosa. “Para advertir las impaciencias” –escribe Foucault–, recordemos al mariscal de Sajonia: “Aunque quienes se ocupan de los detalles son considerados como personas limitadas, me parece, sin embargo, que este aspecto es esencial, porque es el fundamento, y porque es imposible levantar ningún edificio ni establecer método alguno sin contar con sus principios. No basta tener afición a la arquitectura. Hay que conocer el corte de las piedras” (Foucault: 143).

El “corte de piedras” en el relato del siglo XIX, realismo, y en la primera década del siglo XX, modernismo, puede dar cuenta, en el primer caso, de una elaboración utilitaria del detalle en la concepción moral y el control político de la sociedad. En el realismo podríamos, por ejemplo, efectuar una historia del pelo,

de la manera de llevar el cabello y la barba en los personajes representados en el relato decimonónico que nos daría una idea clara del funcionamiento del poder. El bigotito de Martín Rivas, por ejemplo, propio de los jóvenes burgueses, más acotadamente de la burguesía emergente, es inimaginable en los actores del “medio pelo” o de las clases populares, generalmente mal rasurados. ¿Por qué una minucia como el bigote pequeño y bien delineado puede ser importante?

Para el hombre laico, disciplinado, la eminencia del detalle dentro del cuartel, del hospital, de la escuela operará como una racionalidad técnica y económica para disciplinar la sociedad y conseguir “cuerpos dóciles” y productivos. Los autores del realismo empeñados a través de sus relatos en “combatir los vicios y exaltar las virtudes”, como lo demuestra Cedomil Goic en sus trabajos sobre la novela, no dudarán en elegir detalles como el del pelo bien cuidado para representarlo como emblema de carácter “higiénico” del proyecto burgués, frente al descuido corporal de las clases bajas, dominadas todavía por la impronta colonial.

Así en el pormenor del bigotito, no importa tanto el sentido que en él se oculta, sino el modo en que el poder disciplinario hace su presa en él, estableciendo equivalencias entre el cuidado corporal e higiene con la superioridad moral y social burguesa. El descuido y el desaseo, por el contrario, marcarían las clases inferiores. En equivalencias más amplias se traduce en nación moderna = nación limpia v/s nación atrasada = nación sucia. El bigotito de Martín Rivas está definitivamente engarzado al poder burgués.

La función del detalle cambia sustancialmente con la aparición del modernismo. Ya no es el elemento de control y de contabilidad moral del realismo, por el contrario, se transforma en técnicas de resistencia al poder disciplinario y a su utopía de “limpieza” y homogeneidad. No es que aparezca súbitamente, sino es la aparición explícita de lo que se venía forjando con el realismo. Aunque en los relatos de esta tendencia hay un dominio del poder disciplinario expreso en variados aspectos: los movimientos físicos racionales, la vestimenta (el “frac” del que habla Sarmiento) los gestos, etc., de los burgueses, opuestos, lógicamente a la irracionalidad y desmesura del moverse, vestirse (el “poncho”) y gesticular de las clases populares, existen desterritorializaciones del detalle que permiten fijar focos de resistencia al poder. En *Martín Rivas* leemos:

“A poco andar divisamos una pareja que caminaba en dirección opuesta a la que llevábamos; pronto reconocí a Ricardo Castaños que con aire triunfal daba el brazo a Edelmira. Nos acercamos a ellos y hablamos largo rato. Después de la conversación, me

pregunté si era feliz esa pobre niña nacida en una esfera social inferior a los sentimientos que abrigaba antes en su pecho, y no he acertado a darme una respuesta satisfactoria, pues la tranquilidad y aún la alegría que note en sus palabras las desmentía la melancólica expresión de sus ojos” (Blest Gana, 1974: 427).

Dos pormenores abren una grieta en las cerradas paredes del poder disciplinario: la dirección opuesta de las parejas y “la melancólica expresión de sus ojos” – El final feliz construido por el triunfo de la pareja burguesa se ha hecho a costa de la melancolía de la mujer de la pareja socialmente inferior: Edelmira se ha sacrificado casándose con quien no ama para salvar al héroe burgués. El texto construido bajo la lógica del poder no puede decirlo, pero los dos detalles lo traicionan. Ello quiere decir que si en el detalle anida el poder, también lo hace la resistencia a él.

La anatomía del detalle en la prosa modernista permite establecer que ya no se trata de una resistencia puntual al poder, como en *Martín Rivas*, sino de una sistemática negación de él. Sin embargo, hay una ambivalencia. Los autores del modernismo rechazan los valores burgueses—explícitamente los valores mercantiles—pero no pueden resistir la fascinación del lujo, ni la internacionalización de los bienes culturales producida por el mercado. Ocurre esto último, en la escena inicial el texto que analizamos a continuación:

“En el castillo que acaba de adquirir Lesbia, esta actriz caprichosa y endiablada que tanto ha dado que decir al mundo por sus extravagancias, nos hallábamos a la mesa hasta seis amigos. Presidía nuestra Aspasia, quien a la sazón se entretenía en chupar, como una niña golosa, un terrón de azúcar húmedo, blanco entre las yemas sonrosadas. Era la hora del chartreuse. Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y la luz de los candelabros se descomponía en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviendo de la champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta”(Darío, 2000: 115).

Aunque la mención al castillo no está determinada geográficamente podemos suponer por el contexto cultural de la época que se encuentra en Francia, en la campiña francesa tan amada por los escritores modernistas. Reparemos que no se trata de una casa habitación, ni de un hotel, sino de un castillo, lujo que sólo pueden darse los burgueses, las actrices de modas y algunos poetas olímpicos. Esta fascinación por los objetos lujosos se expresa también en los “cristales de la mesa” que se ven “como una disolución de piedras preciosas”, “en la luz de los candelabros” y en los reflejos del borgoña, el champaña y la menta.

Donald Shaw percibe en *De sobremesa* el mismo privilegio de “referencias” (para nosotros son “detalles”) “a objetos hermosos en sí mismos o relacionados con el placer”, que destacamos en el cuento. Da un ejemplo de cómo opera la descripción en el texto de José Asunción Silva:

“Entro aquí a encontrar el comedor iluminado a giorno por treinta bujías diáfanas y perfumado por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de Murano; el brillo mate de la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor; las frágiles porcelanas decoradas mano a mano por artistas insignes; los cubiertos que parecen joyas; los manjares delicados, el rubio jerez añejo, el johannissburg seco, los burdeos y borgoñas que han dormido treinta años en bodega; los sorbetes helados a la rusa, el tokay con sabores de miel, todos los refinamientos de esas comidas del sábado y luego en el ambiente suntuoso de este cuarto, el café aromático como una esencia, los puros riquísimos y los cigarrillos egipcios que perfuman el aire” (*De sobremesa*, pág. 27) (Shaw 1993: 512).

Es indudable que funciona aquí la misma “prosa decorativa” que en “La Ninfa”, prosa que trata de aproximarse al “lenguaje pictórico”. Pero más que las coincidencias, queremos destacar los comentarios de Shaw, que apuntan a la misma lógica crítica que utilizamos, que lo lleva a la siguiente conclusión: “En los escritores de la novela realista o (documental) lo que se evidencia es la aceptación pasiva de la realidad, su reflejo más o menos fiel. En la novela modernista lo que se ve es la búsqueda de otra realidad, más hermosa, más ideal” (513).

Concordamos absolutamente con el crítico, pero damos un paso más allá: la diferencia se relaciona con el poder. Este había institucionalizado en la literatura una estética, una ética y una erótica que es rechazada por el modernismo, en rigor resistida (“donde hay poder hay resistencia”) mediante la búsqueda de esa “nueva realidad”. Y aún avanzamos más. Como el poder anida en el detalle –dixit Foucault– es, en él donde debe buscarse la nueva estética (“la nueva realidad”) que propone el modernismo.

En el ya clásico texto de Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo, Supuestos históricos y culturales*, encontramos la misma lógica interpretativa que utilizamos con la gran diferencia que nosotros la enlazamos con una *microfísica del poder*, la que está presente en los detalles. Gutiérrez Girardot escribe que esta nueva realidad corresponde a “un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y de la sociedad que lo expulsó” (48). Más adelante analiza el *intérieur* de las casas burguesas, marcado por el lujo, que corresponde



con propiedad al mecanismo del detalle, como lo veremos en el análisis de la estructura de “cuento de artista” que tiene “La Ninfa”.

“El modo tan fácil de deslizamiento que tiene el dispositivo del detalle en las más concurrentes teorías críticas sobre el modernismo, lo volvemos a percibir en un crítico importante sobre el modernismo como Enrique Pupo Walker. Este escribe: “Tal actitud conflictiva —la de los modernistas— conduce, con frecuencia, a la evasión contemplativa que se deleita en las texturas y el semblante de lo bello y lo exótico. Al configurarse de esta manera el lenguaje, la narración puede adquirir un carácter estático que percibimos, por ejemplo, en otros relatos de aquel período. Así, a veces la escritura narrativa se fatiga con la sobre carga de imágenes, evocaciones gráficas y cromáticas que llegan a parecernos un interminable encaje de artificios decorativos” (Pupo Walker, 1993: 519).

Es verdad que el carácter estático de las descripciones puede amenazar el curso de la narración, pero la actitud conflictiva, que nace, según Pupo Walker, de la “imposibilidad de reconciliar el ideal estético que rige la creación con el mundo circundante”, produce una tensión expresiva que salva al lenguaje modernista del descriptivismo ornamental.

Para nosotros la actitud conflictiva no nace de algo tan inabarcable como lo es una “visión antiestética de la realidad” (Pupo Walker), sino que está anidada en un tipo concreto de frase fictiva que desplaza al detalle realista para colocar en su lugar otro que funciona con la autonomía propia del lenguaje artístico. Para nosotros la fricción proviene del ámbito del poder literario, del campo de fuerzas conservadoras y renovadoras que lo cualifica, concretamente, de esa microfísica del poder que funciona en un juego de imposición y resistencia través del detalle.

Por último, en este examen de la crítica canónica sobre la prosa modernista, reproducimos otros comentarios de Shaw acerca de las descripciones presentes en *De sobremesa* “Aquí las sensaciones son principalmente visuales. Pero ahí están también las olfativas, las gustativas y las táctiles. Sólo faltan las auditivas (Shaw: 512).

La justeza de estas afirmaciones nos permite trasladarlas con toda propiedad a las descripciones del cuento de Darío. Nos permitimos añadir dos aspectos: El primero, que en “La Ninfa” están presentes las sensaciones auditivas: “Los gorriones chillaban sobre las lilas nuevas y atacaban a los escarabajos que se defendían de los picotazos con sus corazas de esmeralda” (118) y especialmente la risa de Lesbia, “una risa burlesca y armoniosa que me encendía la sangre”. El segundo comentario, es que paradójicamente los placeres burgueses y los modos

de vida de esta clase social, denunciados en *De sobremesa*, *Amistad funesta*, *Idolos rotos*, se transforman en una “fiesta de los sentidos” que atrae poderosamente a los modernistas.

Esta “fiesta” nos permite incorporar dos nuevos conceptos, que explicamos más adelante: lo óptico y lo háptico. Aunque hay presencia de lo óptico en “La Ninfa”, es más importante la dimensión háptica del relato. Ella es otra forma de resistir al imperio de la mirada propia del panóptico porque es una desterritorialización de los sentidos, que en su “desorden” transgreden las divisiones disciplinarias entre oler, ver, oír y tocar, rebajando la mirada al mismo nivel de los otros sentidos.

Al panoptismo le produce suprema desconfianza el sentido del tacto. Tocar es un gesto peligroso que invita al roce, a la mezcla de los cuerpos. El tocamiento o intercambio de flujos corporales favorece el “contagio” (físico y moral) que transgrede el poder disciplinario, contagio resultante del no respetar las reglas que dividen lo uno de lo otro, los sanos de los enfermos, los cuerdos de los locos, los ricos de los pobres, y en lo que atañe al modernismo, del ver y del tocar.

Reparemos que en las novelas realistas o del “romanticismo realista” los personajes nunca se tocan. Basta pensar en *María*. Tampoco huelen, en el caso de *Martín Rivas*, ni la suciedad tiene olor en “El matadero”. Sabemos que sin tocamientos ni fluidos compartidos no hay contagio.

En “La ninfa” “hay perfumes dulces”, “olor a virgen”, que se confunden con los ruidos: “los gorriones chillaban”, y risas burlescas y armoniosas –Sería muy interesante explorar esta confusión sensorial y oír a Darío, escuchar cómo suena su prosa fluida, apreciar la “entonación” (tonemas) de su prosa modernista, marcada fundamentalmente por detalles: las pausas de la escritura, donde un punto seguido, aparte, o una coma es de vital importancia para ese ritmo (“rima tu ritmo”) que el autor quiere alcanzar.

Lógicamente que al panoptismo, máquina óptica, le produce rechazo el oler, tocar y oír. Estos sentidos producen la descomposición de la máquina, la atascan. Por ello, esta mezcla casi “cubista” de los sentidos que presentan el cuento que analizaremos a continuación, es una manera de resistencia a la vigilancia disciplinaria.

A propósito del término “cuento de artista” que hemos utilizado al comienzo del apartado, Rafael Gutiérrez Girardot afirma que “fueron dos autores románticos, Wilhem Heinse (1746-1805) –fue representante del Steum and Drang, cuya estética constituyó un elemento del romanticismo– y Friedrich Schlegel

(1772-1829), quienes en sus novelas *Ardinghello* y *las islas bienaventuradas* (1787) y *Lucinde* (1799) trazaron los perfiles del artista como “genio” (Heinse) o como marginado rebelde y afirmativamente consciente de esa marginación (Schlegel) y al mismo tiempo convirtieron al artista en objeto novelable, es decir, crearon la novela del artista” (Gutiérrez Girardot 1987:36-37). Rasgo básico de este tipo de narración es –según el crítico citado– la “cosmopolitización” de la ciudad paralela a la “cosmopolitización” de la casa, el intérieur. “Los interiores lujosos” de novelas como *Amistad funesta* o *De sobremesa* de Silva son paradigmáticos en las “novelas de artista” Gutiérrez Girardot coloca como ejemplo la descripción de la “antesala” efectuada en *Amistad funesta* (82-83).

En este “interior” los detalles asumen un papel privilegiado, y aunque el crítico comente “Estos intérieurs no eran novelescos” son parte fundamental de la estética modernista. Es en el detallismo de las descripciones donde anida la “cosmopolitización de la casa” y, por lo tanto, la estética del lujo. Ella enlaza con la nueva ideología burguesa –su internacionalización como elemento clave– y con la ética y aún la erótica. La exquisitez y el lujo contrastan con el estilo descriptivo de fin de siglo –que según Donald Shaw– era “momificado y cojitranco” (Shaw, 1993: 511). El mismo Shaw desarrolla una afirmación que calza perfectamente con nuestra tesis, que propone que en el realismo hay una aceptación pasiva del poder disciplinario presente en el detalle, mientras que en el modernismo el detalle lujoso y exquisito es una forma de resistencia a las imposiciones del poder. Shaw afirma: “En los escritores de la novela realista (o documental) lo que se evidencia es la aceptación pasiva de la realidad, su reflejo más o menos (fiel). En la novela modernista lo que se ve es la búsqueda de (otra) realidad, más hermosa, más ideal”... “Es decir, con el aparecer de la narrativa modernista se inicia la crisis del realismo que se prolonga hasta nuestros días, mientras renace la idea de la novela como artefacto estético (Shaw, 1993: 512).

¿Y cómo se consigue transformar la novela realista en un “artefacto estético”? Unas frases de Martí pueden contestar la pregunta: “Es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar como el pintor” (Shaw: 511).

La pintura del pintor está preferentemente en la descripción, no en la narración. Si está ahí, se infiere que los detalles son los trazos del pincel, las minucias insoslayables que resisten al poder aplastante e incoloro de las descripciones de la novela realista.

Creemos que estos pormenores enriquecen la tesis ya clásica de que el modernismo se opone al realismo ramplón. La tesis vigente ha centrado la oposición en el extenso campo de las ideologías, o en el mejor de los casos en procedimientos narrativos, como el tipo de narrador, la configuración del héroe o los “motivos” (como lo hace muy bien Goic en *Historia de la novela hispanoamericana* (130-134). Nosotros queremos aportar con un nuevo elemento, o mejor utilizar una “nueva caja de herramientas” para verificar el funcionamiento de la novela modernista: la microfísica del poder animada en el detalle descriptivo de la ficción.

## 1. LA ERÓTICA DEL DETALLE

Nuestra propuesta es que el cuento se configura diegéticamente a través del detalle. En un primer momento, el detalle es relevante a nivel retórico, luego puede percibirse una anatomía política como la que Foucault describe. Pero sobretodo, el cuento propone una erótica del detalle, completamente distinta a la realista la que se basa en un modo de conocimiento que privilegia un acercamiento óptico al cuerpo donde la mirada es lo fundamental, mientras que en el texto dariano lo háptico ocupa el rol principal. Háptico para nosotros es terminología más adecuada que táctil, ya que indica una transferencia de los sentidos, donde el ojo se vuelve una suerte de dedo que palpa la realidad.

## 2. DETALLE Y ACCIÓN DEL RELATO: UNA RETÓRICA DEL DETALLE

El cuento lleva por nombre “La ninfa” porque marca, entre otras razones, la aparición que ve el protagonista y narrador en el final del relato. En el texto se cuentan dos historias que ocurren en lugares distintos del castillo de Lesbia. La primera, se trata de una tertulia entre artistas quienes conversan de las últimas tendencias en el arte, así como de los motivos mitológicos de las creaciones. El protagonista expresa su deseo sexual por las ninfas y, en secreto, Lesbia le dice que él tendrá la posibilidad de verlas. En la segunda escena, el narrador cuenta que una tarde, recorriendo los jardines del castillo, vio una ninfa: “¡Ah!, yo vi lirios, rosas, nieve, oro; vi un ideal con vida y forma y oí, entre el burbujeo sonoro de la linfa herida, como una *risa burlesca y armoniosa que me encendía la sangre*” (Darío, 2000: 119)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> De aquí en adelante, todos los destacados en itálicas del cuento son nuestros.

Nunca se dice explícitamente que la ninfa que ve el poeta sea Lesbia, pero esto puede percibirse a partir de los detalles que el texto entrega primero, el título del cuento une las dos narraciones; y segundo, los pormenores que se deslizan en las palabras finales:

- ¡Té!, como dice Tartarin: ¡el poeta ha visto ninfas!...

La contemplaron todos asombrados, y ella me miraba, me miraba como una gata, y se reía como una chicuela a quien se le hiciesen cosquillas (119).

Ella sabe que el protagonista ha visto ninfas por una sola razón: ella es la ninfa. Esto se confirma a través del elemento de unión de las dos partes del relato: el pormenor de la risa: “Lesbia acabó de chupar su azúcar, y con *una carcajada argentina*” (116), “todos reímos; pero *entre el coro de carcajadas, se oía irresistible, encantadora, la de Lesbia*, cuyo rostro encendido de mujer hermosa estaba como resplandeciente de placer” (117). El protagonista se ve cautivado por la risa de Lesbia, e incluso mientras otros hablan él no deja de prestarle atención:

“...Vincencio vio en su época un monstruo que trajeron al rey de Francia; tenía cabeza de perro (Lesbia reía); los muslos, brazos y manos tan sin vello como los nuestros (*Lesbia se agitaba como una chicuela a quien hiciesen cosquillas*); comía carne cocida y bebía vino con todas ganas” (117-118).

Es evidente que la peculiar risa de Lesbia provoca sexualmente al narrador y es, precisamente, gracias a este aspecto que el lector puede reconocer que la visión en el jardín corresponde a la actriz. Es un detalle, apenas perceptible porque ni siquiera el narrador parece darse cuenta de ello. En definitiva, la risa es el elemento que articula la escena de la tertulia y la escena del jardín dentro de una sola línea central de acción: la aparición de la ninfa. Es decir, gracias al detalle se puede enunciar que se trata de un solo relato. Ello significa que el detalle actúa como “tropas de enlace” en la estructura del relato.

Existe otro detalle con una función retórica distinta. En el principio, cuando se cuenta la conversación en torno a las últimas esculturas de Frémiet aparece un fragmento de la voz del sabio, a través de que el narrador utiliza el estilo indirecto: «Pastor, lleva a pastar más lejos tu boyada, no sea que creyendo que respira la vaca de Mirón, la quieras llevar contigo» (116). Los versos aluden a la leyenda de la vaca de Mirón, quien esculpió un ejemplar tan perfecto que parecía

una vaca real. El detalle funciona como un intertexto que abre otro sentido del relato: un personaje desea tanto algo que confunde el simulacro con lo real. Dicho de otra manera, el deseo, produce lo real. Es el final anunciado desde el principio tal como Kafka lo esperaría: "solo hay que esperar a que se vislumbre alguna vez en este comienzo indeciso, su invisible pero tal vez inevitable final" (citado en Piglia, 2000: 116). La diferencia con Kafka, reside en que lo "inevitable" en él siempre pertenece a la esfera del mal, mientras el cuento de Darío apunta a una estética lo erótico que conlleva un placer de los sentidos.

### 3. LA PARODIA, LA SUBVERSIÓN Y LA ANATOMÍA POLÍTICA

La risa, también, tiene una dimensión política. Como se veía en el último fragmento citado, Lesbia se ríe del sabio ironizando la actitud seria y académica del personaje. Si bien, este cuento podría denominarse un "relato de artista", no es éste es el único tipo de personaje que aparece ya que también tenemos la presencia del sabio: "Éramos todos artistas, quién más, quién menos; y aun había un sabio obeso que ostentaba en la albura de su pechera inmaculada el gran nudo de una corbata monstruosa" (Darío, 2000: 115). Aquí, se enfatiza sobre todo la corbata monstruosa que no influye en el desarrollo de la acción del relato en tanto se trata de un detalle. Detalle que el narrador repite hacia el final: "entre todos, triunfante, con su pechera y su gran corbata oscura, el sabio obeso, futuro miembro del Instituto" (119). Se trata de lo que Barthes llama propiamente catálisis (Barthes 1987), pero, aquí, el sentido de la descripción apunta, más bien a una precaución dentro de lo que Foucault entiende como "anatomía" del detalle, y que en este caso específico nosotros preferimos llamar "genealogía" del detalle.

La aparición de la corbata se remonta a la época de la Ilustración, donde el pensamiento disciplinario se apodera definitivamente del saber, del poder y del discurso, incluso de la moda. Ocurrió que durante la Revolución Francesa, tuvieron participación tropas mercenarias croatas, quienes llevaban puesto un pañuelo que, luego, los franceses popularizaron como corbata (de croata). Es necesario señalar que desde siempre la moda masculina ha estado ligada al poder, o bien se regía por los parámetros que usaban los reyes, o bien, por los de los militares y, particularmente, la corbata ha sido desde esa época un símbolo de *status* y masculinidad.

Es probable que también el adjetivo "monstruosa" revele la impertinencia del adminículo, la opinión del narrador respecto de las preferencias estéticas del

sabio o una alusión irónica a su catálogo de “monstruos”. Los manuales de moda masculina de la época, revelan que el buen vestir era considerado un arte y que el varón debía ser muy cuidadoso en sus accesorios. Un año antes de la aparición de *Azul...* –libro donde por primera vez se publicó “La ninfa”– la variedad de corbatas era mucho mayor que en la actualidad, pero, la corbata *De Joinville* era la más tradicional y más grande de todas:

“The *De Joinville* is a handsome scarf but little worn, mainly because of the difficulty in tying it. It may either be worn with a ring, or tied as shown in the accompanying diagram and secured with a pin. In bright colors it is a handsome and suitable scarf for street wear with a Prince Albert Suit and in delicate colors is no less suitable for house wear, although not at present fashionable with strict dress”(De Berard, 1887: 15)<sup>3</sup>.

Hay que destacar que un traje Príncipe Alberto se recomendaba “For social evening calls, at informal or family dinners” (17). Ahora bien, en la época, los artistas preferían la corbata tipo *Lavallière* (Lacotte, 2010: 50), que es una especie de pañuelo anudado al cuello con una doble mariposa hacia los lados: Juan Valera, Bartolomé Mitre y Paul Verlaine aparecen con esta corbata en sus retratos más conocidos. Darío también la usaba y, a juzgar por los retratos que tenemos de él, siempre prefirió corbatas pequeñas (las corbatas “de nudo”). Lo más interesante es que, más por uso que por norma, las corbatas anchas están más asociadas a políticos estadounidenses (por ejemplo, el presidente Chester A. Arthur, en 1885, o el propio Roosevelt). Con todo, la corbata tiene connotaciones políticas, en tanto ella categoriza al sujeto otorgándole un cierto rango social. En el cuento se hace la separación entre los artistas, “Éramos todos artistas” y los sabios, “aun había un sabio obeso” (Darío, 2000: 115). Mr. Cocureau es el único que no pertenece con propiedad al grupo artístico, y esa impropiedad está marcada por la corbata “monstruosa”. Si los artistas llegan a usar corbata siempre se trata de un formato pequeño, como lo vimos en Darío.

La descripción del sabio apunta a otros detalles que revelan contrariedades entre la apariencia ostentada y lo que el sabio realmente era: su pechera ostenta la alburia; es decir, aparenta hábitos de limpieza, pulcritud e, indirectamente, la mesura en la comida, sin embargo, es obeso. Aparte de esto, el sabio mediante el detalle es hiperbolizado paródicamente: primero, la reiteración de la frase “futuro miembro del instituto” (117, 119) que actúa como un epíteto irónico,

---

<sup>3</sup> En este caso, el autor del manual ocupa la palabra *scarf* para designar aquellas corbatas o pañuelos que eran más anchos, pero no corresponde a la designación de una bufanda como se traduce tradicionalmente.



en vista de la valoración del personaje que hace Lesbia, y segundo, el modo de razonamiento de Mr. Cocureau funciona en relación a las “autoridades” científicas y religiosas. Ello ofrece una lectura desde el punto de vista del enfrentamiento del texto al poder. A través de la parodia el cuento revela una actitud crítica contra las autoridades de su época: la iglesia, el positivismo y la retórica “al uso”, y a través de ese desapego, también se distancia del realismo. Desde esta perspectiva, la estética modernista es una reacción irónica contra la exacerbación del detalle y su efecto de realidad en la novela realista. Por lo tanto, sí es cierto que las catálisis adquieren relevancias dentro de una “anatomía política”; en este caso, el cuento propone también una estética subversiva del detalle. El discurso del sabio en que se desarrolla una mezcla divertida y disparatada entre el saber científico moderno y las tradiciones antiguas de monstruos y seres fabulosos, es un buen ejemplo sobre los usos paródicos del detalle empleados en el relato: “¿Con qué derecho negamos los modernos, hechos que afirman los antiguos? El perro gigantesco que vio Alejandro, alto como un hombre, es tan real como la araña Kraker que vive en el fondo de los mares “...” Dice Alberto Magno que en su tiempo cogieron a dos sátiros en los montes de Sajonia. Enrico Sormano, asegura que en tierras de Tartaria había hombres con un solo pie, y sólo un brazo en el pecho Vincencio vio en su época un monstruo que trajeron al rey de Francia; tenía cabeza de perro (Lesbia reía); los muslos, brazos y manos tan sin vello como los nuestros (Lesbia se agitaba como una chicuela a quien hiciesen cosquillas); comía carne cocida y bebía vino con todas ganas” (Darío 117-118). La seriedad con que se cita a autoridades intelectuales como Vincencio, a héroes y emperadores contrasta con la hilaridad que se produce entre los comensales, especialmente Lesbia, que festinan la información pseudocientífica del sabio.

#### 4. ÓPTICO V/S HÁPTICO

A través de los detalles se puede también percibir en “La ninfa” una diferencia entre los modos en que los personajes perciben y se contactan con el mundo. Está, por un lado, la permanente atracción visual que experimenta el protagonista por los encantos de Lesbia. Se trata de un personaje configurado, principalmente, por los estímulos visuales, centrando su atención en el ojo: “¡Oh! —exclamé—, ¡para mí las ninfas! Yo desearía *contemplar* esas desnudeces de los bosques y de las fuentes, aunque, como Acteón, fuese despedazado por los perros. ¡Pero las ninfas no existen!” (118); el verbo “contemplar” marca un predominio de



lo óptico. Por otro lado, en Lesbia predomina, en términos de Deleuze y Guattari, lo háptico: “Háptico es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica” (Deleuze y Guattari, 2002: 499) y agregan: “Es una animalidad que no se puede ver sin tocarla espiritualmente, sin que el espíritu no devenga un dedo, incluso a través del ojo” (500). En Lesbia, esto se aprecia desde el principio: “Presidía nuestra Aspasia, quien a la sazón se entretenía en *chupar*, como una niña golosa, un *terrón de azúcar húmedo, blanco entre las yemas sonrosadas*” (Darío, 2000: 115). En Lesbia todo es una combinación de estímulos sensoriales y de esa animalidad que la caracteriza: “Lesbia había vuelto a llenar su copa de menta, y humedecía la lengua en el licor verde como lo haría un animal felino” (117). A la actriz se le otorgan características felinas, en estricto rigor devenires animales en dos ocasiones y de faunesa, en una. Lo anterior está vinculado con el placer que ella misma reconoce:

“Yo quisiera dar vida a mis bronce, y si esto fuese posible, mi amante sería uno de esos velludos semidioses. Os advierto que más que a los sátiros adoro a los centauros; y que me dejaría robar por uno de esos monstruos robustos, sólo por oír las quejas del engañado, que tocaría su flauta lleno de tristeza” (116).

El protagonista quiere ver, desde lejos, en tanto Lesbia quiere ser raptada, lo que implica ser “tocada”. Pero lo háptico es también en la actriz un “modo de conocimiento”, en palabras de Mario y de José Rodríguez:

“Interesa destacar lo que ve el poeta gracias a la ninfa: “lirios, rosas... un ideal con vida y forma”. Es decir, el poeta accede a una forma de conocimiento. Conocimiento radicalmente distinto al saber masculino que reina en Occidente, como la misma Lesbia, la ninfa del cuento, lo confirma: “Basta de sabiduría -dijo Lesbia- y acabó de beber la menta”. Anotamos que Darío sabe del asunto, pues la planta de la menta es producto de la metamorfosis de la ninfa *Mente* (Rodríguez, 2008: 197).

Lesbia anula la sabiduría óptica y da paso a una háptica. Ese modo de conocimiento es lo que Roberto Calasso adjudica a las ninfas y al tipo de posesión asociado a ellas: “Por supuesto no de un conocimiento que queda disponible como un algoritmo. Sino un conocimiento que es un *páthos*, como Aristóteles definió a la experiencia mistérica” (Calasso, 2008: 21). Lo háptico como forma de conocimiento mistérico de las ninfas es un aspecto que aparece en el cuento a través de los detalles del jardín. El protagonista va configurando un recorrido hacia un

centro: en la fiesta, se encuentra junto a los demás, en una sala del castillo; luego, en el jardín, camina solo, primero, entre las rosas y violetas y; progresivamente, se va sumergiéndose hacia la oscuridad, transita desde la abundancia de colores al “ramaje tupido”, luego, a la “penumbra” y, finalmente lo “oscuro de la arboleda”:

“En las rosas el carmín, el bermellón, la *onda penetrante de perfumes* dulces; mas allá las violetas, en grandes grupos, con su color apacible y su *olor a virgen*. Después, los altos árboles, los ramajes tupidos llenos de abejas, las estatuas en la penumbra, los discóbolos de bronce, los *gladiadores musculosos en sus soberbias posturas gímnicas*, las glorietas perfumadas cubiertas de enredaderas, los pórticos, bellas imitaciones jónicas, *cariátides todas blancas y lascivas*, y *vigorosos telamones del orden atlántico, con anchas espaldas y muslos gigantescos*. Vagaba por el *laberinto de tales encantos* cuando oí un ruido, allá en lo oscuro de la arboleda, en el estanque donde hay *cisnes blancos como cincelados en alabastro*, y otros *que tienen la mitad del cuello del color del habano, como una pierna alba con media negra*” (Darío, 2000: 118-119).

El jardín resulta ser un laberinto cuyo centro es el estanque donde se produce la visión de la ninfa. Lo háptico se apodera del modo de percepción del protagonista en el momento en que comienza a hacer bloque con la naturaleza desterritorializando los sentidos, como por ejemplo, la sinestesia de la “onda de perfumes”.

Es importante destacar que las alusiones sexuales son, al principio del párrafo, muy indirectas pero se van haciendo cada vez más intensas, cuantitativa y cualitativamente, marcando así un ritmo particular: “el olor a virgen”, “los gladiadores musculosos”, “las cariátides blancas y lascivas”, los telamones “con anchas espaldas y muslos gigantescos” y las últimas tres líneas resultan ser una sola gran descripción de cisnes que parecen piernas femeninas. Se evidencia aquí como el paisaje se va erotizando en la medida en que el protagonista se acerca al centro del estanque, en una erótica donde el paisaje es cuerpo, es decir, hay aquí un proceso inverso al del misticismo en donde el cuerpo es paisaje. Y ello se consigue mediante una erótica del detalle. La erótica contiene, sin duda, una estética, que preliminarmente podríamos llamar la estética de lo háptico, que relativiza y aún rechaza el “ocular centrismo” tan propio de la estética realista. También podríamos decir que el cuento propone una nueva ética: la moral del artista opuesta a los moralismos autoritarios del positivismo con sus cánones científicos y racionalistas. En esta línea el breve relato es una ironización del conocimiento institucionalizado en la Academia, y no porque el texto lo enuncie en su trama, sino por sugerirlo en los detalles, como lo vimos en el detalle de la “corbata monstruosa”. Es el

trabajo del “corte de piedras”, la preocupación por la minucia, por lo ínfimo, por las “cosas pequeñas” de las que habla Juan Bautista de La Salle: “porque las cosas pequeñas disponen para las grandes “...” si, cosas pequeñas pero grandes móviles, grandes sentimientos” (Foucault, 1998: 144).

Podemos concluir en este punto que la nueva erótica, estética y ética propuesta por el modernismo reside en el detalle, en las “cosas pequeñas”.

## REFERENCIAS

Barthes, Roland. *De la ciencia a la literatura*. Barcelona: Paidós, 1987.

-----, *El efecto de Realidad. Tiempo contemporáneo*. Buenos Aires, 1968.

Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Madrid: Sexto Piso, 2008.

Darío, Rubén. “La ninfa”. En Mario Rodríguez. *Antología de cuentos hispanoamericanos*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000.

De Berard, Frederick. *Dress*. New York: The Haberdasher, 1887.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.

Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1887.

Goic, Cedomil. *Historia de la Novela hispanoamericana*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/105616762/Historia-de-La-Novela-Hispanoamericana-Goic>. [Consultado: el 20 de agosto de 2012].

Lacotte, Daniel. *El porqué de las cosas*. Barcelona: La Vanguardia Ediciones, 2010.

Lugones, Leopoldo. *Rubén Darío*. Buenos Aires: Ediciones selectas América, 1919.

- Pupo Walker, Enrique. "El cuento modernista: su evolución y características". En Luis Íñigo Madriga (Coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra, (1993): 515-522.
- Rodríguez, José y Rodríguez, Mario. 2008. "El delirio que viene de las ninfas en la novela latinoamericana: 'nada más que ser feliz'", *Revista Chilena de Literaturam* 73 (2008): 189-215.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo Civilización y Barbarie*. México: Ediciones Porrúa, 1996.
- Shaw, Donald. "La novela modernista". Luis Íñigo Madrigal (Coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra, (1993): 507-513.