

[Erróneamente atribuido a "Carlos García Loesa" en la
edición impresa]

EL HUMOR CRÍTICO
DE "LA MUERTE DE LA EMPERATRIZ DE CHINA"

Pablo García Loeza
West Virginia University

Resumen

Ya se ha señalado la presencia de la ironía en algunos de los cuentos incluidos en *Azul...* por Rubén Darío. Sin embargo, los estudios que enfocan este aspecto tienden a considerarlo solamente en relación con las propuestas estéticas del poeta. El presente artículo ofrece una nueva apreciación de "La muerte de la emperatriz de China", una historia que se suele leer someramente. Se consideran los detalles humorísticos del relato para demostrar que los efectos cómicos que producen tienen una dimensión ética. El análisis confirma el desvelo de Darío por las circunstancias sociales y culturales de Latinoamérica, destacando dilemas todavía irresueltos a finales del siglo XX.

Palabras clave: *Azul...*, humor, ironía, Rubén Darío.

Abstract

The presence of irony in some of the short stories included by Rubén Darío in *Azul...* has been duly noted. However, the studies that focus on this aspect tend to consider it exclusively in relation to the poet's aesthetic proposals. The present article offers a new appraisal of "La muerte de la emperatriz de China", a tale that has generally been the subject of cursory readings. The story's humorous details are considered in order to demonstrate that the comic effects they produce have an ethic dimension. The analysis confirms Darío's deep concern for the social and cultural circumstances of Latin America, calling attention to dilemmas that were still unresolved at the turn of the twenty-first century.

Keywords: *Azul...*, humor, irony, Rubén Darío.

Lo menos que se puede decir de *Azul...* es que es un libro risueño. Si bien hay algunas fatalidades deplorables, las páginas de la colección no escasean en contenido. Abundan las sonrisas. Aparte de algunas tristes y amargas, hay sonrisas que acarician, sonrisas dulces como la esperanza, sonrisas enigmáticas de esfinge, sonrisas sonro-

sadas y pícaras, o simples sonrisas. Se escuchan risas de miel, risas infantiles, risas áureas y festivas, risas armónicas, cristalinas, risas descocadas, insensatas, risas crueles, risas gozosas y alegres, en fin, risas que quitan la tristeza. A veces estallan carcajadas formidables y argentinas. Todo este gozo, corresponde al “espíritu casi carnavalesco de atrevimiento y de juego” que Jeanne Brownlow reconoce en casi todos los cuentos incluidos en *Azul...* (378). Brownlow destaca las exageraciones y los contrastes que demuestran la intención irónica de relatos en los que la risa estimula, subvierte, y manifiesta una ideología estética no resuelta (382, 391). Según Brownlow, la ironía descarada de estos textos es “en todo antagónica a las pretensiones estéticas del modernismo poético”, por lo que la considera “el aspecto más perverso del esteticismo de Darío” en esa etapa (393).

En la etapa inmediatamente anterior a *Azul...*, Hugo Montes reconoce elementos que matizan la caracterización de Darío como un esteta afrancesado, musical y optimista. Montes señala la presencia de caricaturas, de exageraciones absurdas y de la realidad cotidiana en *Rimas* (1887). En cambio, y no obstante la opinión expresada antes por Brownlow, el mismo crítico asevera que, en *Azul...*, “el aire suave y las marchas triunfales no dejan espacio para la distancia irónica ni para el humor grotesco” (Montes 193). De modo similar, Carlos Pérez halla en la obra temprana del poeta una abundancia de humor e ironía y reconoce una “actitud fresca y espontánea que será muy difícil encontrar en los poemas del Darío posterior” (156). En sus respectivos trabajos, Pérez y Montes arguyen convincentemente que Darío anticipa las estrategias de la poesía de vanguardia y de la antipoesía en las que, como es bien sabido, el humor juega un papel muy importante. Sin embargo, ambos críticos consideran que la guasa de Darío termina más o menos cuando entra de lleno en el modernismo. Sus planteamientos, como los de Brownlow incluso, sugieren que la estética modernista es incompatible, o por lo menos contrasta fuertemente, con el humorismo. Tal era claramente la opinión de Ventura García Calderón que, en el estudio introductorio al *Epistolario* de Rubén Darío publicado en 1920, denunciaba las humoradas del poeta como un “profundo error” y distinguía a *Azul...* como su primera obra y el comienzo de una nueva vida para el arte americano (13-14). Para éstos y otros críticos, se trata de una etapa eminentemente seria.

Aunque no se refiere específicamente al modernismo, José Miguel Oviedo deplora los muchos años de solemnidad crónica que sufrió la alta literatura latinoamericana antes de que Jorge Luis Borges pusiera el remedio con su ironía (7)¹. Por su parte, Emir Rodríguez Monegal reconoce que la risa tiene una tradición venerable en las letras latinoamericanas, desde los comentarios de Bernal Díaz del Castillo hasta las parodias del Gabriel García Márquez o Guillermo Cabrera Infante. No obstante, del periodo modernista, el crítico uruguayo sólo rescata a tres poetas de la segunda ola por haber atendido a la musa paródica: Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde y Julio Herrera y Reissig². En cambio, reprueba a Carlos Reyles y a Enrique Larreta por la gravedad de su prosa (Rodríguez Monegal 3-5). Rubén Darío no aparece en este censo ni para bien ni para mal. Sin embargo, Raimundo Lida ya había señalado lo chistoso que podían ser los retruécanos, los pastiches, las trasposiciones y las ambigüedades, así como la abundancia de auto-imitaciones y auto-caricaturas de Darío (“Notas” 334, 337, 342, 344). Asimismo, Leonore Gale había prestado oído a la carcajada socarrona que desquicia el consabido refinamiento modernista en varios de los cuentos incluidos en *Azul...* (376).

A pesar de las opiniones de algunos críticos y las omisiones de otros, lo cierto es que el modernismo de Darío no se contrapone de ningún modo al humor. Lejos de ser caprichosa o trivial, la nota graciosa es un instrumento, refinado y sutil, que sirve para criticar la modernidad, e incluso el modernismo, exponiendo las carencias que entrañan sus demasías. En el caso de “El Rey Burgués”, por ejemplo, Brenda Segall entendía cómo la exageración de la preciosidad parnasiana hasta el ridículo sirve para enfatizar la pobreza espiritual del mundo que habita el personaje titular. La misma estrategia revela falsos valores en “El sátiro sordo” y en “La muerte de la emperatriz de China” (Segall 225, 227).

¹ Según Oviedo, antes del siglo XX, la tradición humorística en Latinoamérica se manifestó solamente en las expresiones callejeras y en la literatura popular (7).

² En realidad, también se pueden encontrar ejemplos de humor paródico en la generación anterior además de Darío. Miguel Gomes recuerda la “Sinfonía color de fresas con leche” de José Asunción Silva, que tempranamente supo burlarse de los excesos del modernismo (X).

Pese a la atinada nota de Segall, los especialistas suelen pasar por alto o recordar de paso el curioso relato, incluido en la segunda edición, aumentada, de *Azul...*, de un triángulo amoroso integrado por la hermosa Susette, el escultor Recaredo y un busto importado que supuestamente representa a la emperatriz de China. Lida menciona apenas la jovialidad en la manera de describir a los personajes (“Estudio” 27). Brownlow lo describe brevemente como una ficción que ironiza la confusión entre los sentimientos afectivos y los estéticos (391). Howard Fraser, tomándose un poco más en serio, lo identifica como un relato metafísico en el que Darío afirma los aspectos humanamente carnales de las relaciones interpersonales y realza el compromiso social aunado a la noción de “torre de marfil” (41). Araceli Tinajero se distingue entre los contados comentaristas del cuento tanto por dedicarle un capítulo completo como por no registrar en él ironía alguna. Desde una perspectiva que describe como “antropológica y estética”, Tinajero propone que el éxtasis que provoca la figura de porcelana china surge del deseo de descubrir la armonía entre “el arte occidental y oriental y recrear una consonancia entre ambos” (89, 88). Salvo está última, las apreciaciones del texto apuntan en una dirección mayormente similar: el equívoco sentimental provocado por un objeto artístico acusa los peligros de dejarse arrastrar por el esteticismo. Al final del cuento, la destrucción del objeto de la discordia puede interpretarse como el triunfo del amor sobre el amor al arte o de la realidad sobre el artificio, pero sólo a costa de la afectación caricaturesca que define los afectos de los protagonistas. Este detalle, junto con otros que han pasado desapercibidos, delata la insuficiencia de las lecturas que se han realizado hasta ahora. De principio a fin, numerosas pinceladas humorísticas revelan que “La muerte de la emperatriz de China” no es sólo una parodia del gusto modernista por lo fino y lo exótico, sino una censura de la sociedad contemporánea que no por ser graciosa deja de ser severa.

El talante cómico-crítico del texto lo pone en la misma línea que otros cuentos incluidos anteriormente en la colección, especialmente “El Rey Burgués”. Éste es uno de los textos más comentados de la colección por representar claramente la desazón del artista finisecular ante la frivolidad imperante (Szmetan 417). Sin embargo, “La muerte de la emperatriz de China” lo supera en especificidad pues,

sin caer en el tópico del genio incomprendido, no sólo impugna la inopia espiritual de la sociedad burguesa en general, sino el provincialismo de la cultura latinoamericana en particular. Asimismo, lo supera en sutileza, pues no se incluyen discursos que, como los del personaje poeta, obvian la moraleja. Finalmente, lo supera en gracia, pues está exento de las notas que, como las que produce el poeta con su organillo, amargan la sátira. Desde la dedicatoria hasta la última carcajada del mirlo, pasando por la descripción del ambiente, de los personajes, de sus amores y de sus anhelos, “La muerte de la emperatriz de China” despliega un humor consistentemente burlón que revela su pleno sentido crítico al ser coordinado con preocupaciones que Darío comunica llanamente en varios otros textos.

El espíritu del cuento se anuncia en la dedicatoria “al duque Job, de México”, es decir, al escritor Manuel Gutiérrez Nájera, que solía publicar bajo ese seudónimo³. El envío se explica en parte por las similitudes estilísticas entre “La muerte de la emperatriz de China” y numerosos artículos periodísticos firmados por “El duque Job” que también describen ambientes parisinos usando giros y vocablos franceses (Schulman 10)⁴. Estos textos evidencian una fascinación por los objetos y las modas europeas, pero también cierta inquietud por su impacto en la realidad hispanoamericana. Como apunta Cathy Jade, la seria reflexión de Nájera sobre las promesas y los peligros de la súbita expansión del comercio y la cultura se exterioriza en la búsqueda de un lenguaje capaz de incorporar armónicamente las nuevas tendencias. A fin de cuentas, a través de la expresión afrancesada, Gutiérrez Nájera postulaba la superioridad de aquel que, curioseando entre los aspectos más atractivos de otras culturas,

³ El duque Job es sólo el más conocido de los numerosos seudónimos que utilizaba Gutiérrez Nájera para disfrazar lo prolífico que era o para asumir puntos de vista particulares (Mapes 648). E. K. Mapes ofrece una lista razonada de los alias de Gutiérrez Nájera que incluyen, entre otros, “Fru-Fru”, “M. Can-Can”, “Juan Lanás”, “Perico de los Palotes” y “El Cura de Jalatlaco”.

⁴ A las similitudes de estilo se podría agregar la frecuencia de los diminutivos, que es una de las características del dialecto mexicano. En “La muerte de la emperatriz de China”, ocurren sobre todo en relación con Susette, que es una muchachita, una avecita cuya jaula es un saloncito, tiene unos piecitos y ama a su maridito.

logra mantenerse fiel a sí mismo (Jrade 36-37)⁵. La personalidad del articulista mexicano se afirma en parte por medio del humor de corte irónico que es uno de los ingredientes esenciales de su escritura en general (Gutiérrez 242)⁶.

Darío sabía apreciar el buen humor de sus contemporáneos y más cuando servía de contrapunto a la imitación acrítica de las tendencias de moda. En un artículo sobre “El poeta de Costa Rica”, no deja de encomiar la prosa de Aquileo J. Echeverría, cuyos cuentos y descripciones criollas, declara Darío, le perfuman y melifican el humor, brindándole

el impagable regalo de la risa, de la honradez literaria, después de soportar tanta imitación desatentada, tanto pseudo modernismo, tanta farsa intelectual como los que han invadido la literatura española e hispanoamericana al amparo de la libertad del Arte y de la sinceridad y noble entusiasmo de los iniciadores (“El poeta” 91).

Uno de esos iniciadores es sin duda Gutiérrez Nájera, cuyas composiciones también deleitarían a Darío tanto por la gracia como por el juicio crítico. Esos mismos rasgos se pueden observar en el cuento que le dedica al duque Job, sin duda por la afinidad tanto con el proceder como con la perspectiva de su colega mexicano. Tras la comicidad de “La muerte de la emperatriz de China”, se nota la impaciencia del autor ante la devoción ciega por un exotismo cualquiera, así como su desdén por el remedo mecánico de poses foráneas, que son las dos calamidades que, más allá de las apariencias, plagan el pequeño mundo de Susette y Recaredo.

El cuento se desarrolla enteramente en la residencia que comparte el joven matrimonio. El saloncito de Susette es como un estuche, una “jaula de seda, peluches y encajes” (*Azul* 115)⁷. El taller de Recaredo está lleno de mármoles, yesos y bronce, “un pueblo de estatuas silenciosas” (*Azul* 119) producto de su actividad artística. A

⁵ Jrade basa esta afirmación en el refrán del poema “La duquesa Job”: “Desde las puertas de la Sorpresa/ hasta la esquina del Jockey Club,/ no hay española, yankee o francesa,/ ni más bonita ni más traviesa/ que la duquesa del duque Job” (citado en Jrade 36-37).

⁶ Concretamente, Gutiérrez Nájera escribió toda una serie de “humoradas dominicales”, muchas de las cuales aparecieron firmadas por “El duque Job”.

⁷ Los números de página corresponden a la segunda edición de *Azul...*, publicada en Guatemala en 1890.

primera vista, la descripción de estos espacios parece conformarse al gusto modernista por lo fino, lo clásico y lo exótico. Una mirada atenta revela que lo único que hay aquí es bisutería, chabacanería y pacotilla. No siempre es fácil distinguir una modulación humorística cualquiera, pues, como comenta Lida, Darío era un maestro de la intercalación leve y ambigua (“Notas” 344). Los tapices del saloncito de Susette, por ejemplo, son “de color azul desfalleciente”. La sinestesia parece complementar la caracterización de la “muchachita de carne rosada” que luego aparece dormitando en su *chaise-longue* (*Azul* 115). Al mismo tiempo, el calificativo puede denotar debilidad o, como lo hacía antiguamente, carencia. Según Darío, el título de *Azul...* hacía referencia al color que consideraba propio del arte (*Historia* 171). En tal caso, si *l’art c’est l’azur*, en el salón de Susette, el arte se muestra flaco o escaso⁸.

Cuando no es posible garantizar el ánimo burlón de tal o cual dato por sí solo, la acumulación de pormenores confirma la intención satírica, más cuando se encuentran correspondencias en textos en los que es del todo evidente. El cuento de “El Rey Burgués” claramente ridiculiza el exceso de ostentación que no hace más que poner en evidencia la falta de clase del rey. Recaredo no se puede permitir lujos regios, pero valora los objetos importados, en particular si provienen del lejano oriente –Japón o China, da igual–. Con algunos sacrificios ha logrado reunir una colección de “raras chucherías” orientales en la que predominan figuras poco agraciadas y más bien pequeñas: “mandarinitos enanos con panzas de cucurbitáceos y ojos circunflejos, los monstruos de grandes bocas de batracios, abiertas y dentadas, y diminutos soldados de Tartaria, con facces foscas” (*Azul* 119). El carácter ordinario de esta afición queda claro cuando el narrador afirma que “Recaredo era en esto un original” (*Azul* 119). El comentario, indudablemente irónico, corresponde a los que adoban la descripción del palacio del Rey Burgués donde había, por ejemplo, “una escalera llena de columnas de alabastro y de esmeragdina, que tenía a los lados leones de mármol, como los

⁸ La frase es de Víctor Hugo. Darío afirma no haberla conocido cuando le puso título a su colección (*Historia* 171). Sin embargo, en el prólogo a la primera edición de *Azul...* (1888), Eduardo de la Barra establece la relación entre ambos (IV). En cualquier caso, las ideas concuerdan.

de los tronos salomónicos. Refinamiento” (*Azul* 3). La condición de pequeño burgués que insinúan los gustos “refinados” de Recaredo se muestra rotundamente en sus entusiasmos prosaicos. Contrastando entre el arte vulgar y el arte verdadero, el poeta que aparece en “El Rey Burgués” declara haber “abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfume, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz” y afirma, entre otras cosas, que “el arte no está en los fríos envoltorios de mármol” (*Azul* 6, 7). Recaredo vive en la gran ciudad, donde comparte un “nido de perfume” con “una muchachita de carne rosada” y se dedica a hacer “brotar del mármol gallardas diosas desnudas de ojos blancos, serenos y sin pupilas” (*Azul* 116, 115, 119), figuras que el poeta describiría como formas hermosas quizá, pero sin emoción y sin vida⁹.

El lenguaje con el que se describen el ambiente y los personajes del cuento también está repleto de pequeños detalles que descubren el carácter risible de sus pretensiones burguesas. Tanto en los versos como en la prosa de Darío se pueden encontrar ejemplos de una gracia burlesca que nace, al decir de Lida, “no tanto del sentido expresado como de ciertos traviesos desajustes entre el ritmo lógico-sintáctico y el ritmo”, como sucede, por ejemplo, al presentar a Recaredo como “un soñador artista cazador” (“Estudio” 27; Darío, *Azul* 116). Otro tipo de desajustes humorísticos en “La muerte de la emperatriz de China” se encuentran en las locuciones afrancesadas que, por ser el resultado de una adaptación maquinal, producen equívocos graciosos. Al final del cuento, la emperatriz revienta con “un gran ruido de fracaso” (*Azul* 127). Atendiendo al sentido usual de la palabra francesa *fracas*, el enunciado es pomposo por redundante, pues un gran ruido es siempre un estrépito¹⁰. Al mismo tiem-

⁹ Es de notar que Tinajero iguala la postura de Recaredo con la del poeta y contrasta el anhelo de *connaisseur* que mueve al escultor con el afán meramente acumulativo del Rey Burgués. La diferencia de opinión estriba en la calidad de “arte fino” que Tinajero le atribuye a la figura de porcelana (92-93).

¹⁰ Si no un galicismo, se trata de una voz de origen italiano que en 1884 la Real Academia Española definía como “caída o ruina de una cosa con estrépito y rompimiento”. Lida reconocía el ahincado “filologismo” de Darío, que oscila “entre la curiosidad etimológica más acabadamente poetizada y los meros re-truécanos y chistes —graves chistes, a veces—” (“Notas” 334).

po, entendiéndola en el sentido de fiasco, sugiere que, a pesar del mucho ruido, la pasión foránea de Recaredo termina siendo pocas nueces frente al contentamiento hogareño. En ese estrecho universo, más que renovación lingüística, los galicismos denuncian una mera presunción extranjerizante. Por ejemplo, cuando Susette “toca de Chopin” (*Azul* 117), el calco imperfecto de una construcción francesa, *jouer du*, resulta pedante por hueco. Asimismo, la frase “Susette, mi bella” (*Azul* 120) rimaría en francés, débilmente, pero en español es del todo gratuita y no hace sino mostrar la petulancia de Recaredo que al igual que su mujercita, lo es hasta en el nombre.

Aunque no tenga la culpa de llamarse así, Recaredo es un apelativo significativamente ostentoso. No es sólo nombre de rey, sino del rey visigodo que en el siglo VI sentó uno de los pilares de la identidad española con su decisión de convertirse al catolicismo¹¹. Puesto que el nombre es un “capricho paternal” (*Azul* 116) más que indicio de noble prosapia, pareciera indicar una típica pretensión burguesa a los atributos de la aristocracia. El comentario exculpatorio del narrador denuncia que se trata del uso inapropiado de supuestas galas de antigua nobleza, lo cual no hace sino recalcar el corto linaje de quien las pretende. Además, la referencia a un rey medieval alude a una hispanidad profundamente arraigada que no cuadra del todo con la apertura cultural que proclama Darío, por ejemplo, en las “Palabras liminares” a sus *Prosas profanas*, donde suma los nombres de Shakespeare, Dante, Hugo y Verlaine a la lista que le señala “el abuelo español de barba blanca” (10), compuesta exclusivamente de clásicos castellanos.

Hasta cierto punto, los humos provincianos que denota el nombre de Recaredo, se pueden reconocer también en el nombre de Susette, con “s”. Así aparece en la publicación original de “La muerte de la emperatriz de China” en 1890. Así aparece también en el número de la *Revista Azul* publicado en México el 3 de Marzo de 1895 —un par de meses después de la muerte de su fundador, Manuel Gutiérrez Nájera—. Las ediciones posteriores, “corrigen” la ortografía remplazando la segunda “s” con una “z”. Si “Susette” es un simple

¹¹ En 589, Recaredo convocó el tercer concilio toledano, durante el cual renunció oficialmente al arrianismo e impuso el catolicismo como la religión del reino.

error, no se le debe atribuir a Darío, quien habría sabido que “Susette” se suele escribir de esta manera en francés. En cambio, si es intencional, la “incorrección” del nombre es significativa de un personaje de poco mundo¹². El apelativo no es la única pista. La hermosa Susette vive guardada en su estuche, contenta en su jaula. Se dedica a la música. Canta, a todo pulmón seguramente, para competir con el cincelar simultáneo de su marido escultor. Toca el piano, muy bien o más bien mal puesto que su mirlo, que generalmente se muestra jovial, “cuando Susette toca de Chopin, se pone triste y no canta”, si no por el tono de los acordes, sin duda por su discordancia¹³. Pasa mucho tiempo leyendo, pero la lectura le provoca sueño; no es raro que Recaredo la encuentre con “el libro abierto sobre el regazo, medio dormida”. De hecho, Susette es una bella adormilada, “soñolienta” y “un tanto amodorrada” (*Azul* 117, 120), condición que puede atribuirse en parte a su vida burguesa, ociosa y satisfecha en general.

Lo único que le quita el sueño a esta perfecta burguesita son los celos desorientados que dirige contra una figura de porcelana, ignorando cómicamente las inclinaciones de su maridito hacia otras mujeres. Cuando Susette le reprocha a Recaredo su infidelidad, no está pensando en “la rubia Eulogia, a quien en un tiempo había dirigido madrigales”, ni en “la ricachona Gabriela, de largos cabellos negros, blanca como un alabastro y cuyo busto había hecho”, ni en “Luisa, la danzarina, que tenía una cintura de avispa, un seno de buena nodriza y unos ojos incendiarios”, ni tampoco en “la viudita Andrea, que al reír sacaba la punta de la lengua, roja y felina, entre sus dientes brillantes y amarfilados” (*Azul* 125-26). La comicidad surge del absurdo de la situación, enfatizado por la lista de nombres que él

¹² Cabe recordar que en la edición original de *Azul...*, el primer cuento es “El Rei Burgués” en el que el uso de la “i” latina no es accidental; su matiz irónico aflora al averiguarse que el personaje era un “defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; ¡alma sublime amante de la lija y de la ortografía!” (37).

¹³ Ésta es una variante de lo que Henri Bergson define como “interferencia de series”. Según Bergson, una situación es cómica cuando puede interpretarse simultáneamente de dos maneras completamente diferentes (97).

propone y por la serenidad de ella ante esa serie de revelaciones¹⁴. También es cómica la venganza de Susette tanto por desmedida como por desatinada pues la “muerte” de la emperatriz de China ni encara ni remedia las indiscreciones que insinúa Recaredo. Puesto que el conflicto es baladí y su desenlace inadecuado, la “ardiente reconciliación” (*Azul* 127) de la pareja resulta ridícula y risible. Mas no podía ser de otro modo, pues, al fin y al cabo, Susette y Recaredo están hechos el uno para el otro.

El criterio de Susette se corresponde, por ser igualmente escaso, con el orientalismo de su esposo. A Recaredo le gustaría hablar chino o japonés y colecciona por igual objetos “de Yokohama, de Nagasaki, de Kioto, o de Nankin o Pekín”. Mera acumulación, torpemente desplegada en torno a la emperatriz de China, pues no importa que la cubra “un gran quitasol nipón” u ofrendarle flores “en un plato de laca yokoanesa” (*Azul* 119, 123). El predominio de la nota amarilla también podría implicar indolencia o incluso ignorancia, pues el amarillo no es igualmente simbólico en la cultura china que en la japonesa. Más aún, la identificación de ese color con los pueblos del Lejano Oriente proviene de nociones desarrolladas por la antropología europea a mediados del siglo XIX (Keevak 2, 83). No es un anacronismo afirmar el desprecio de Darío por el racismo implícito en ese tipo de generalización arbitraria¹⁵. En sus “Palabras liminares”, declara que la “gota de sangre de África, o de indio cho-rotega o nagrandano” (*Prosas* 9) que pudiera tener no suponía limitación alguna. Lo que limita es la incultura que, como en el caso de Recaredo, impide reconocer el justo valor de las cosas más allá de las apariencias. El eje de su colección es una porcelana que supuestamente representa a una hermosa emperatriz de china. En función de la valoración del artista Recaredo, Tinajero la estima un objeto de

¹⁴ Otra pista. Luego que se expone la queja de Susette, el estilo indirecto libre genera una ambigüedad reveladora: “¡La otra! Recaredo dio un salto. Estaba engañada” (*Azul* 125). La última parte sobre todo puede interpretarse como la defensa del acusado y, al mismo tiempo, como una afirmación del narrador.

¹⁵ José Martí expresa el mismo desprecio en “Nuestra América” (1891) al señalar que “los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y el observador cordial buscan en vano en la justicia de la Naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre” (s. p.).

“arte fino” (93, 95), pero aun descontando las limitaciones del personaje, hay indicios que acusan que se trata de una mera mercancía, específicamente de un *souvenir*.

La figura es un regalo de Robert, un amigo que se halla en Hong Kong “como agente de una casa californiana, importadora de sedas, lacas, marfiles y demás chinerías” (*Azul* 121). La ocupación se ajusta a la creciente demanda, por parte de las clases acomodadas a finales del siglo XIX, de lujos importados (Jrade 16). Robert habla de chinerías genéricas, no de obras de arte y su interés es claramente mercantil, no artístico. Tampoco es un conocedor, pues, como explica en su carta, ha llegado Hong Kong por accidente: “[dio] un salto y [cayó] en la China” (*Azul* 121). Y no del todo en China pues en esa época Hong Kong era una colonia inglesa establecida con fines netamente comerciales. Por todo esto se entiende que le mande a su amigo ultramarino un producto fabricado para el mercado extranjero. Un busto de porcelana, fino quizá, y hasta caro, que de no ser un artículo de importación no necesitaría las tres inscripciones que tiene en la base “una de caracteres chinescos, otra en inglés y otra en francés: *La emperatriz de China*”. El narrador, tal vez articulando el pensar de Recaredo, pregunta “¿Qué manos de artista asiático habían modelado aquellas formas atrayentes de misterio?” (*Azul* 122). Teniendo en cuenta la naturaleza comercial del objeto, el cuestionamiento subraya irónicamente su falta de marca y refleja el desasosiego modernista ante la transformación del arte en mercancía (Jrade 17). La comparación con la Venus de Milo es igualmente ilustrativa, pues no sólo se iguala una pieza única a una genérica, sino que ésta aparece como “triunfadora” (*Azul* 122). El que Recaredo no pueda ver la diferencia entre arte de museo y arte de bazar es sintomático de su poquedad burguesa.

Recaredo es cómico porque no se da cuenta de lo ridículo que es en realidad. Henri Bergson, autor de una obra seminal sobre la risa, reconoce que la comicidad de un personaje depende de su incapacidad de verse a sí mismo, pues normalmente las conductas que provocan la hilaridad de los demás se suelen disimular por lo menos (17). Presentarse hasta veinte veces al día “frente a la emperatriz, con las manos cruzadas sobre el pecho, a hacer zalemas”, es un acto de devoción para Recaredo, pero para el observador es “cosa de risa”, tanto por lo exagerado de tales aspavientos como por la poca

cosa que los provoca. Recaredo tampoco se percata de su ciega pasión por el busto de la emperatriz de China acongoja a Susette. “¿Qué tendrá mi mujercita?”, se pregunta repetidas veces, sin caer en la cuenta de lo que tiene hasta que el narrador se lo comunica: “¡tiene celos, señor Recaredo!” (*Azul* 123, 125). Luego no advierte que la lista de posibles causantes que propone lo incrimina –aunque, graciosamente, Susette tampoco se da por enterada¹⁶–. La incapacidad de apreciar correctamente el valor de lo que posee, la poca reflexión con la que actúa y su falta de tino indican que Recaredo es aquel que no entiende, *celui-qui-ne-comprends-pas*. En las “Palabras liminares”, Darío identifica a este personaje que, a causa de “la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente” (*Prosas* 7), puede distinguirse como académico, periodista, abogado, poeta o, como el buen Recaredo, artista escultor.

El testigo que confirma todo lo anterior es el mirlo bullicioso, cuya risa puntúa las situaciones cómicas. Se burla del idilio meloso de Susette y Recaredo, hace eco a las carcajadas, excesivas quizá, que les suscita el envío de Robert y, sobre todo, lo mata de risa la súbita reconciliación de la pareja tras la crisis irrisoria ocasionada por la emperatriz de China. La algazara del pájaro llega hasta la insolencia grosera, que en el texto se disimula en un “tiiiirit... rrrrrtch fiii...” (*Azul* 117). Esta onomatopeya recuerda el “tiririrín, tiririrín...” (*Azul* 8) del manubrio operado por el poeta que aparece, asociado justamente a las aves cantoras de la pajarera real en el cuento de “El Rey Burgués”. Como el poeta, el mirlo está sujeto a la burguesía a la que denuncia. Aquél lo hace explícitamente, a través de su discurso, éste lo hace sin palabras, mostrando la verdad de risa en risa. La diferencia en el tono de cada uno, y lo que hace que “La muerte de la emperatriz de China” sea realmente un cuento alegre, es la distancia emocional, pues mientras que la tragedia apremia la emoción, la comedia apela directamente al puro intelecto (Bergson 6). El poeta, víctima de su patrón, sufre una situación injusta, lamentable y fatal.

¹⁶ La comicidad de esta situación brota de una inversión particular del sentido común que consiste en ver lo que se piensa, en lugar de pensar en lo que se ve. El ejemplo que ofrece Bergson es el de don Quijote atacando los molinos de viento como si fueran gigantes (187).

En cambio, el pájaro burlón es un espectador objetivo de un melodrama aparentemente inconsecuente.

Así como el mirlo comunica el carácter cómico de las situaciones que plantea “La muerte de la emperatriz de China”, el narrador invita al lector a compartir su punto de vista, propiciando la complicidad de la que depende el discernimiento de la ironía (Booth 37). Al principio del cuento el narrador pregunta, como si estuviera conversando con sus lectores, “¿dije ya que Recaredo era escultor? Pues si no lo he dicho, sabedlo” (*Azul* 116). Diana Sorensen distingue como uno de los procedimientos fundamentales en el discurso de *Azul...* el apelar a un lector “participante”, capaz de leer acertadamente el texto y concordar con el sentimiento que muestra (9). En este proceder se percibe la intención crítica de “La muerte de la emperatriz de China”, pues se trata de hacer ver al lector actitudes y conductas despreciables por lo que tienen de ridículo. Al mismo tiempo, esta búsqueda de solidaridad con un lector entendido por medio del escarnio de los valores burgueses puede interpretarse como un síntoma del desasosiego modernista ante el embate de las fuerzas comerciales que amenazaba el estatus privilegiado del arte. No es sorprendente que una situación de crisis provoque una respuesta humorística. Por un lado, según planteamientos sociológicos, el humor es la expresión o el correlato de un conflicto social cuya función puede ser tanto ofensiva como defensiva (Kuipers 368). Aunque igualmente reprobable, la ridiculez de la que se burla el mirlo parece menos temible, menos arrolladora que la prepotencia de “El Rey Burgués”, inmutable ante la gravedad del poeta. En otras palabras, la risa es más eficaz que la solemnidad para enfrentar los peligros de la modernidad.

Por otro lado, según planteamientos psicológicos, el humor sirve como mecanismo de desahogo en situaciones tensas (Carrell 313). La comicidad de los trastornos que provoca la emperatriz de China trasluce la tensión característica del modernismo entre el deseo de participar en el mundo y la búsqueda de una identidad propia (Jrade 5, Solares-Larrave 217). El discernimiento que le falta a Recaredo es precisamente lo que se necesita para equilibrar ambos impulsos. “La muerte de la emperatriz de China” refleja la situación del arte latinoamericano que Darío lamentaba en las notas incluidas en la segunda edición de *Azul...* Aunque se dedica a la escultura, Recaredo

se asemeja a los poetastros anodinos y tontos, “imitadores desmañados de obras inimitables” (*Azul* 210) que plagan el medio artístico. Todavía en las “Palabras liminares”, Darío deploraba que incluso muchos de los mejores talentos de la región estaban perdidos “en el limbo de un completo desconocimiento del mismo arte a que se consagran” (*Prosas* 8). Cualquiera que sea su destreza técnica como escultor, Recaredo ostenta su incultura, una chatura de carácter provinciano que excede su ansia de mundo.

A fin de cuentas, Susette y Recaredo son dos aves de poco vuelo que viven encerrados en una jaula que no por ser azul deja de ser jaula, sin saber que no saben ni entender que no entienden. Esa deficiencia es el fundamento de una farsa en la que los personajes no son capaces de vislumbrar la realidad. En parte la culpa es del amor por ponerles “un azul cristal ante los ojos” que los hace verse entre sí “hermosos, gloriosos y reales”. Pero sin tales gafas, se puede observar que, al considerarlo “su religión, su delicia, su ensueño y su rey” (*Azul* 118, 125), Susette sobrestima a Recaredo que constantemente hace gala de poca delicadeza. Del mismo modo, Recaredo sobrevalora a la emperatriz de China, rindiéndole un culto hiperbólico que no rima con su calidad. A cada momento, la pícaro risa del mirlo deshace el encanto, llamando la atención del lector sobre la discrepancia entre el ser y el parecer, uno de los temas recurrentes de los relatos de Rubén Darío (Lida, “Estudio” 57).

No cabe duda de que, como muchos intelectuales de finales del siglo XIX, Darío confiaba en que la apertura internacional era necesaria para remediar el rezago de la cultura en Latinoamérica (Blandón 177, Grunfeld 37). No obstante, “La muerte de la emperatriz de China” muestra, a través del humor satírico, que no bastaba con importar cultura al por mayor para entronizarla ciegamente. Al ironizar la falta de cultura que supone esa conducta, Darío muestra su deseo de intervenir en su entorno pues, al doblar el tejido semiótico social sobre sí mismo, la ironía no sólo revela sus limitaciones, sino que posibilita nuevas formas de pensamiento, enunciación y acción (Miller 68). Por lo mismo, no es posible conformarse con la idea de que “la imposibilidad de reconciliar el ideal estético que rige la creación con el mundo circundante” conduce a una “evasión contemplativa se deleita en las texturas y el semblante de lo bello y lo exótico” (Pupo-Walker 475). Al contrario, el giro irónico que le da Darío

a esa situación antitética al exagerar el sensualismo, el esteticismo y el exotismo respalda su caracterización como un autor fuertemente comprometido con la realidad (Molina-Sevilla s.p., Szmetan 423, Torre 270).

El humorismo en “La muerte de la emperatriz de China” y en otros cuentos incluidos en *Azul...* enfatiza la seriedad de la evaluación que hacía Darío de los intelectuales y los artistas aburguesados. Se sabe de sobra que el humor es crítica e incluso autocrítica, así como un modo de enfrentarse al poder, a la moral, o las supersticiones de una época (Oviedo 34). Más notable es, que en el último tercio del siglo XX, sin hacer referencia a Darío, Julio Cortázar ratifique tanto la opinión del poeta como el modo en que la articula. En una entrevista realizada en 1974, Cortázar lamentaba que a pesar de veinte años de mucho progreso, la actitud latinoamericana seguía siendo demasiado provincial y parroquial por un absurdo complejo de inferioridad que trataba de disimularse con su contrario: una excesiva afirmación de fuerza y autonomía. En la literatura, esa posición se traducía generalmente en una seriedad incommovible, en textos almidonados y en la exaltación infundada del trabajo artístico. Según Cortázar, si la producción literaria en Latinoamérica no se abría a la inmensa capacidad para la risa que poseen los latinoamericanos, sus productos no podían ser realmente serios, porque la seriedad no consiste en negar el humor, sino en ponerlo en acción para fines que pueden ser muy serios (36). De acuerdo con este criterio, se puede decir que los cuentos de Darío son más serios cuanto más humorísticos. “La muerte de la emperatriz de China” se destaca en ambos aspectos. Aún hace falta que un lector serio sepa apreciar la ironía, en ocasiones ambigua, usualmente sutil, a veces explosiva, que Darío practica con singular destreza.

No es posible debatir aquí si en las últimas cuatro décadas la literatura latinoamericana en general ha superado del todo el atasco que acusaba Cortázar. A mediados de los años 80, Rodríguez Monegal impugnaba la solemnidad como el último refugio de los bellacos literarios dando a entender que todavía quedaban algunos (3). De lo que ya no puede haber duda es que Darío debe incluirse al principio de la lista de los narradores satíricos modernos entre los que se destacan Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, que también han sido críticos atentos de las artes y las realidades la-

tinoamericanas. Tampoco puede dudarse del compromiso de Darío con su entorno social y cultural que se expresa en los cuentos de *Azul...* que más que celebrar supuestos refinamientos exóticos, impugna su endiosamiento desacertado, a través de la caricatura, la parodia y la ironía. Finalmente, se confirma la importancia de *Azul...* en la trayectoria cultural de Nuestra América. Lejos de ser ejercicios de estética, los relatos incluidos ahí asumen una postura ética, presentando de modo ameno una crítica que sigue siendo relevante y aun oportuna en el tiempo presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barra, Eduardo de la. “Prólogo”. *Azul...* Valparaíso: Excélsior, 1888. III-XXXIV.
- Bergson, Henri. *Le rire*. Paris: Félix Alcan, 1929.
- Blandón, Erick. “Presencia de Rubén Darío en los discursos del mestizaje”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 40, 2 (2011): 171-183.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The U of Chicago P, 1974.
- Brownlow, Jeanne P. “La ironía estética de Darío: humor y discrepancia en los cuentos de *Azul*”. *Revista Iberoamericana* 55, 146-47 (1989): 377-393.
- Carrell, Amy. “Historical views of humor”. *The Primer of Humor Research*. Victor Raskin, ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008. 303-332.
- Cortázar, Julio *et al.* “Interview: Julio Cortázar”. *Diacritics* 4, 4 (1974): 35-40.
- Darío, Rubén. *Azul...* Valparaíso: Excélsior, 1888.
- . *Azul...* Guatemala: Imprenta de “La Unión”, 1890. 2ª ed.
- . “El poeta de Costa Rica”. *Todo al vuelo. Obras completas* Vol. 18. Madrid: Mundo Latino, 1919. 78-91.
- . *Historia de mis libros. Obras completas* Vol. 17. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- . “La muerte de la emperatriz de China”. *Revista azul* 2, 18 (1895): 285-88.
- . *Prosas profanas. Obras completas* Vol. 2. Madrid: Mundo Latino, 1917.
- “Fracaso”. *Diccionario de la lengua castellana*. 12ª Ed. Madrid: Real Academia Española, 1884. Red. 14 Mar. 2013.
- Fraser, Howard M. “Irony in the Fantastic Stories of *Azul*”. *Latin American Literary Review* 1, 2 (1973): 37-41.
- Gale, Leonor V. “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 4 (1975): 367-80.
- García Calderón, Ventura. “Estudio preliminar”. *Epistolario de Rubén Darío*. París: Agencia general de librería, 1920. 7-30.
- Gomes, Miguel. “Prólogo”. *Estética del modernismo hispanoamericano*. Miguel Gomes, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.

- Grünfeld, Mihai G. "Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente". *Revista Iberoamericana* 55, 146-147 (1989): 33-41.
- Gutiérrez, José I. "Fantasía e ironía en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27 (1998): 225-242.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity, & the Development of Spanish American Literature*. Austin: U of Texas P, 1998.
- Keevak, Michael. *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2011.
- Kuipers, Giseline. "The Sociology of Humor". *The Primer of Humor Research*. Ed. Victor Raskin. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008. 361-98.
- Lida, Raimundo. "Estudio introductorio". *Cuentos completos* de Rubén Darío. Managua: Nueva Nicaragua, 1994. 21-74.
- . "Notas al casticismo de Rubén". *Revista Iberoamericana* 33, 64 (1967): 334-358.
- Martí, José. "Nuestra América" [1891]. *Biblioteca digital*. La Habana: Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, s.f. Red. 12 Mar. 2013.
- Miller, Paul Allen. "Ethics and Irony". *SubStance* 38, 3 (2009): 51-71.
- Molina-Sevilla, Ela. "La veta política y social del modernismo dariano". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 14, 40 (2009): s. pag. Red. 20 Mar. 2013.
- Mapes, E. K. "The Pseudonyms of Manuel Gutiérrez Nájera". *PMLA* 64, 4 (1949): 648-677.
- Montes, Hugo. "Rubén Darío y la antipoesía". *Revista Chilena de Literatura* 30 (1987): 191-194.
- Oviedo, José Miguel. "Laughing is a Serious Matter". *Review* 18, 35 (1985): 7-9.
- Pérez, Carlos Ildemar. "Sesgos, rasgos y evidencias (vanguardismo en la poesía de Rubén Darío)". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (2000): 141-63.
- Pupo-Walker, Enrique. "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 1 (1972): 469-80.
- Rodríguez Monegal, Emir. "A Tradition of Laughter". *Review* 18, 35 (1985): 3-6.
- Schulman, Ivan A. "José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del Modernismo". *Revista Iberoamericana* 30, 57 (1964): 9-50.
- Segall, Brenda. "The Function of Irony in 'El Rey Burgués'". *Hispania* 49, 2 (1966): 223-227.
- Solares-Larrave, Francisco. "Las 'Palabras liminares' de Darío: una declaración de identidad cultural". *Revista de Estudios Hispánicos* 31, 2 (1997): 203-20.
- Sorensen, Diana. "Azul...: los contextos de lectura". *Hispanamérica* 14, 40 (1985): 3-14.
- Szmetan, Ricardo. "El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* 55, 146-47 (1989): 416-23.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue UP, 2004.
- Torre, Antonio M. de la. "Consideraciones sobre la actitud político-social de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* 19, 38 (1954): 261-72.