

**La súplica del desencanto:
«El Dios bueno», de Rubén Darío, y «Feo», de Ligio Vizardi**

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Director
Seminario Federico de Onís

«Quasimodo alzó entonces su ojo hacia la gitana de la que veía, a lo lejos, cómo su cuerpo, colgado en la horca, se estremecía aún, bajo su vestido blanco, con los últimos estertores de la agonía; después la dirigió de nuevo hacia el cuerpo del archidiácono, aplastado al pie de la torre, y ya sin forma humana, y exclamó con un sollozo que agitó su pecho desde lo más profundo.

—¡Oh! ¡Todo lo que he amado!»¹

Nuestra Señora de París

Víctor Hugo

Rubén Darío –pseudónimo de Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916)– y Ligio Vizardi –pseudónimo de Virgilio Díaz Ordoñez (1895-1968)²–, escribieron poesías y narraciones. Ambos se afilian, en cierto modo, al modernismo. Entre la vasta obra del primero, un cuento titulado «El Dios bueno», publicado en *El Correo de la Tarde* el 16 de abril de 1891, ofrece las pautas –a mi entender– para la creación del cuento titulado «Feo», del segundo, publicado en el *Boletín Mercantil* el 28 de septiembre de 1918. Ya Rubén Darío había muerto, y el modernismo se encontraba en pugna con los movimientos de vanguardia en toda Hispanoamérica. Sin embargo, todavía no había muerto como el autor de *Azul*.

¹ Víctor Hugo. *Nuestra Señora de París*. Traducción de María Amor Hoyos Ruiz y Eloy González Miguel. Madrid: Cátedra, 2016; p. 539.

² Entre sus obras se encuentran *Los nocturnos del olvido* (1925), *La sombra iluminada* (1923), *Figuras de barro* (1930), *El más antiguo y grave problema antillano* (1938), *Poemario* (1947), *Archipiélago* (novela, 1947), *Jerónimo* (1969), *Sonetos* (recopilación póstuma, 1971), *Poesías completas* (póstuma, 1980). Su obra narrativa se recoge en *Novelas y cuentos* (2000) bajo la Biblioteca de Clásicos Dominicanos.

En El Caribe se sigue escribiendo buena literatura afiliada a la tendencia que comenzó a desarrollarse en la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, José de Jesús Domínguez, José Asunción Silva y Julián del Casal.

Ambos cuentos tejen sus tramas en la acumulación de detalles con alta hermosura para, después de esa elevación, dar paso a un final transido por la desesperación ante la indiferencia de la divinidad. «El Dios bueno», que lleva como subtítulo o explicación la frase «Cuento que parece blasfemo pero no lo es», se enmarca en un ambiente de idílica infancia, apartado del mundo hostil que la rodea. El espacio interior del hospicio donde transcurre la acción funciona como sinécdoque de la conciencia de la niña llamada Lea, a través de cuya mirada se focaliza el terrible final que los aguarda. El narrador va describiendo las acciones de los huérfanos y las monjas que los miman, acumulando detalles de indecible belleza que van creando en la mente de la niña un paradisíaco estado de felicidad. La descripción de los personajes –los niños– se fundamenta en la comparación con animales: «En la gran sala, alumbrada por una farola de gas, colocada en un extremo, flotaba el aliento del sueño, exhalándose en las camitas que tenían de nido y de cuna» (47). Esta última frase implica la comparación de las camitas con un nido, tal como si los niños fueran pequeños pájaros. Luego, la percepción de la mente de Lea en relación con la hermana Adela, se distingue como una imagen de bondad extrema que se propone ante ella como otro cúmulo de acciones merecedoras de la remuneración divina. Esa imagen es la que lleva al discurso indirecto libre de la frase exclamativa «¡La buena hermana Adela!», que enuncia el narrador, pero deberían pensar los niños a quienes ella cuida. El culmen de la acumulación de esos detalles da con la descripción de la protagonista, más elevada sobre la bondad y la rectitud:

Ah, a la incomparable Lea, que era pálida y apacible, y en el juego del recreo la más formal, y rezaba más bellamente, como un pequeño ángel, con las manos juntas, al buen señor Dios, a la hora de acostarse, cuando su espesa cabellera negra manchaba con su negrura la cándida camisa de la chiquilla escolarera. (48)

La imagen total del hospicio se presenta, también, a partir de su comparación con animales. En este caso, se trata de ese espacio conside-

rado como una gran pajarera donde se conservan los hermosos pajaritos: «Era la más amada de las huérfanas inocentes, que vivían en aquella casa de caridad, bendito kindergarten de miniaturas humanas, donde las risas desbordadas sonaban como canciones locas de pájaros nuevos, en una pajarera encantadora» (48). El narrador reitera esta comparación cuando vuelve sobre las acciones bondadosas de Lea, mientras esta observa la misa y, en el sacerdote, la imagen del buen Dios: «Lea decía allá adentro de su cabecita de gorrión recién nacido al sol: La hostia es santa, blanca y redonda; el padre tiene una corona en la cabeza, como la hostia; él bebe en una copa de oro; cuando él alza la custodia tres veces sobre su frente, me está mirando el buen Dios [...]» (49). Un poco más adelante, el narrador reitera la comparación con animales para caracterizar al personaje: «Cuando ella iba a su lecho, pequeño y tibio como para que se echase en él una paloma [...]» (850). Se va acumulando, detalle tras detalle, la imagen del buen Dios en la mente de la niña, quien lo percibe como el origen de todas las bondades recibidas en el hospicio, incluyendo entre ellas a la hermana Adela: «[...] pensaba en todos los bienes de que se gozaba por el abuelo del cielo, el de la capilla, el que había creado el azul, los pájaros, la leche, las muñecas, la casulla del cura, y la hermana Adela que la persignaba y arullaba a modo de una madre de verdad» (50).

Toda esta primera parte del cuento, de idílica armonía, se interrumpe cuando comienza la oración de la hermana Adela, quien, en su súplica al buen Dios, deja traslucir que el interior del hospicio, que aparece ante los niños como un espacio de resguardo, no lo es del todo, debido a la guerra que se está desarrollando en el exterior, y a la posibilidad de que no respeten el hospicio: «La hermana se había puesto a rezar: Por la guerra. Por que nos quites ¡oh Dios mío! esta horrible tormenta. Por que cese la furia de los hombres malos! ¡Por que respeten nuestra capilla, nuestra bandera en su cruz!» (50). El cuento va tornando hacia atrás en retrospectiva, de la oración de la hermana Adela –quien menciona el detalle de la bandera en la cruz– a la toma de la ciudad, bajo el ataque de la más sangrienta guerra jamás sufrida en el país: saqueos, incendios, violaciones, asesinatos. Tras esto, las hermanas de la caridad que dirigen el hospicio han solicitado de los militares que respeten su capilla y a sus huérfanos. Así lo han prometido. Sin embargo, en la oración de la hermana Adela, se filtra la duda ante tales promesas. En esa encrucijada, los alcanza el bombardeo inesperado a la hora del chocolate. El espa-

cio exterior amenazante irá irrumpiendo en el interior del hospicio para destruir la imagen idílica y paradisíaca en la cual han estado los niños engañados en relación con su realidad: «A lo lejos se oían gritos, ruido de gentes en lucha; retumbaba la voz del bronce. Arriba, en el cielo, en la pureza del azul infinito, una luna clara y argentina, en todo su esplendor, derramaba su luz: pálida, indiferente, alumbraba las miserias de la tierra» (51). En esta última frase, se perciben ya el desencanto y la ruina del espacio paradisíaco e idílico en la percepción que posee Lea respecto del hospicio y del buen Dios. Ese derrumbamiento corresponde al desmoronamiento del hospicio. El narrador vuelve sobre la utilización del animal para describir la situación. Así como los niños son pajaritos en sus nidos, la bandera blanca con la cruz roja que ha sido colocada en lo alto del hospicio se representa como una «[...] pobre y grande ave ideal, delante del espantoso proyectil del bronce inicuo» (51). Las oraciones –los rezos– intermitentes sirven de marco a las descripciones de los horrores que causa el bombardeo. La agilidad de Darío en este aspecto es encomiable. Logra mediante la destrucción de los rezos el desmembramiento de la esperanza y la desesperación de la hermana Adela ante su impotencia, que surge de la inmutabilidad del buen Dios, como la luna que mira desde arriba las miserias de la tierra. La mirada impotente de la hermana Adela a través de la ventana capta la misma situación en el espacio exterior que irá irrumpiendo poco a poco en el hospicio. Se reitera la descripción de los personajes a partir de su comparación con aves tiernas. Es el momento en que la hermana Adela deja afluir su verdad interior: «Y siguieron cayendo en lluvia tremenda las criminales; y la hermana Adela gemía, porque la muerte no viene nunca así para los pobres inocentes y por eso era como un olvido del cielo para con las rosas vivas que perfumaban aquellas cunas-nidos» (52). No obstante, la narración se tornará más intensa, cuando la hermana Adela encuentre a Lea en su camita, de rodillas, rezando al buen Dios, con la esperanza todavía intacta; es decir, todavía persiste en su mente el espacio paradisíaco que ha ido creando la creencia religiosa en una familia feliz en la cual la Virgen María es la madre de los huérfanos, y el buen Dios se percibe como el bondadoso abuelo que todo lo concede.

Tres veces ha resaltado el narrador el color azul, símbolo del ideal, amenazado por la destrucción de la realidad. Este es el momento cumbre del cuento. La hermana Adela viste traje de algodón azul, que será ensan-

grentado al caer una bomba y despedazarla en el momento en que pretendía socorrer a Lea. Ante este desmembramiento del cuerpo de la monja, tras la destrucción del lugar, del hospicio, y que implica la destrucción mayor, se destruye, por fin, el espacio paradisiaco, la sólida esperanza en el ideal, y solo quedan la incertidumbre y la desesperanza en la mente de Lea, quien viene obligada a reaccionar contra el buen Dios y su indiferencia. De ahí surge el final contundente, aunque apacible, del cuento:

Con los ojos abiertos en redondo, poseída de algo sobrehumano, la pequeña Lea se alzó de pronto sobre su colchón, y con una voz que helaría de espanto a un hombre de piedra, exclamó retorciendo sus bracitos y mirando hacia arriba:
—¡Oh buen Dios! ¡No seas malo!... (53)

Este final terrible y la comparación con animales para crear la caracterización es evidente en el cuento de Ligio Vizardi que se titula «Feo...». No es necesariamente una invención de Rubén Darío ni de Vizardi. En el romanticismo francés, Víctor Hugo lo utiliza *ad nauseam* en su trilogía *Nuestra Señora de París*, *Los miserables* y *Los trabajadores del mar*, muy cerca de la propuesta y posiblemente como antecedente de la «bestia humana» que Émile Zola propone como eje central de su novela experimental en el naturalismo y que fue parte del realismo en general. Desde el principio de su cuento Vizardi se aferra a esta idea, cuando de niños Lina, llevada en brazos de Marcelo para cruzar el arroyo, lo golpea con una rama sutil diciéndole «¡arre, burrito!». Sin embargo, lo más terrible de la situación de abandono en que ha quedado el alma de Marcelo ya en la adultez es su similitud con los bueyes de la finca, especialmente con su mirada toda ella tristeza. La narración comienza precisamente con una pregunta que, como parte de la intriga, queda en suspenso, detenida por el pasado idílico que irá derrumbándose a lo largo del cuento. «¿De dónde había copiado Marcelo aquel mirar paciente y resignado?» (243). La reticencia que aflora en los puntos suspensivos del título seguirá reiterándose en las palabras de Marcelo frente al narrador que lo aborda para expresarle su inquietud acerca de su mirada: «Una vez, animado por la curiosidad que me producían los ojos de aquel muchacho, me atreví a preguntarle: ¿por qué miras así?» (243-244). La respuesta de Marcelo resume toda la trama de su desgracia. Se percibe la pugna en el alma del joven feo y ena-

morado de la hermosa mujer. Lina ya no está y solo queda el recuerdo de sus palabras, al referirse a los ojos de Marcelo comparados con los ojos de los bueyes de labranza. Marcelo contesta al narrador, don Carlos:

Pero bien recuerdo que Lina (que Dios conserve en salud) cuando yo la miraba largo rato, me decía: “¡Jesús! ¡no mires así con esos ojazos tan abiertos y tan fríos; así miran los bueyes de Don Ramón (que Dios conserve en salud) y me decía yo mismo: si yo tengo el mirar como los bueyes mi mirar debe ser muy triste; porque créame, Don Carlos, no he visto nada tan triste como los ojos de esos bueyes que, mientras trabajan, se quedan mirando el llano cubierto de yerba fresca que está a lo lejos. Me parece que así mismo deben ponerse mis ojos cuando, a la vera del potrero, me pongo a mirar el camino por donde se fue Lina... (244)

En la cita anterior, Vizardi devela el origen de la tristeza de Marcelo, utilizando la comparación que el personaje femenino ha utilizado, a su vez, para referirse a la mirada de apetencia o de deseo enamorado que el joven le dirige. Así, como los bueyes atados al yugo miran con apetencia la yerba fresca del campo con sus ojos tristes, mira el joven consciente de su soledad y abandono el camino por donde se había marchado la mujer que deseaba. El ensimismamiento en la labranza lleva al anhelo de muerte para desprenderse de todo el sufrimiento: «Y Marcelo siguió arando, los ojos siempre abiertos sobre el surco, como si pretendieran sembrar o enterrar muy hondo toda la tristeza que tenían» (244). La conclusión del narrador testigo, al oír las palabras de Marcelo, llevan a un juicio muy terrible, donde la estética clásica cobra vigor, pues el juicio de don Carlos ancla en la pugna entre lo bello y lo feo tal como lo entienden Lina y la tradición occidental:

Lina tuvo razón, pensé enseguida. Este muchacho había copiado de los bueyes ese su mirar lánguido y resignado, sereno y doloroso con que, bajo la dura ley del yugo, contemplan la llanura. Y aquella tristeza era lo único bello de Marcelo... La ausencia de Lina lo había puesto huraño y pensativo. (244)

Este juicio cobrará vigor cuando el narrador recurra a la preocupación por el saneamiento que caracterizó la estética romántica y naturalista. Si bien la enfermedad romántica –la tisis– era característica de un alma elevada y sutil, el organismo enfermo en el naturalismo parecerá no tener solución ante la impotencia del médico. En este caso, el narrador está muy consciente, desde su saneado espacio, de la amargura de Marcelo en su comprensión de sí mismo, de su cuerpo feo y de su alma hermosa:

¡Parecía que su cuerpo vigoroso era la morada de un alma enferma que se hubiera puesto tísica de tanto soñar con la esperanza!

Decididamente, pensaba yo, la tristeza de este muchacho es lo único bello que tiene. Porque habéis de saber que Marcelo era feo; completamente feo, fatalmente feo... y por eso su tristeza hacía el efecto de una flor muy delicada en un tarro muy grotesco. ¡Pobre Marcelo! (244)

La tristeza inevitable de este otro Cuasimodo se desborda en el momento límite de la tarde, cuando los bueyes ya se encuentran libres del trabajo, pastando o abrevando; porque, aunque los bueyes estén fuera de su acostumbrada tarea, Marcelo persiste en su desesperanza, en su espera interminable. El narrador lo contempla en la remembranza que se apodera de su alma:

¿en qué piensa Marcelo, recostado de la cerca que da al borde del camino? ¡Marcelo espera! Su pensamiento, trepadora sin cultivo, se abraza al tronco del recuerdo trepándolo en espirales ascendentes. Espera a Lina, la compañera de su infancia, aquella que sin él darse cuenta, hizo nacer en su rudo pecho de zagal ese mudo y eglógico sentimiento cariñoso que la ausencia había trocado en suspiros en su pecho, en penas en lo hondo de su alma y en nostalgias dolorosas en la desolada expresión de sus pupilas... (244-245)

La ausencia de Lina ha ido acrecentando en Marcelo ese amor de la infancia; pero, en esa ausencia, ella ha ido transformándose en el colegio

para ser la mujer moderna y educada, más lejos aún, en esa otra distancia superlativa de las clases sociales. Montada en el auto, vuelve por el camino blanco y polvoriento, que el narrador compara con el velo nupcial de una novia fugitiva. Lina vuelve para no volver a ser quien era, para develar su realidad cruda y franca. Así como ella ha cambiado, también Marcelo, haciéndose más tímido ante la hermosa mujer ya formada y transformada, más lejana aún:

Y fue en un momento en que ella estaba sola cuando Marcelo se le acercó y quiso hablarle como le hablaba antes; pero ahora, ¡oh, angustia!, sus palabras vestían los trémulos velos de la timidez. En un lenguaje tembloroso, rudo y pintoresco, derramó en el oído de Lina toda la carga que desde hacía tanto tiempo pesaba sólo sobre su corazón. A medida que hablaba tomaba el aspecto de quien se despoja de un peso aplastante. (245)

Ante la franqueza de Lina, quien expresa abiertamente su opinión acerca del joven —«Todo eso será muy bonito, Marcelo; pero te encuentro muy feo, créelo» (245)—, Marcelo queda más desolado aún, y más feo. En ese sentido, la fealdad es un constructo que abate su alma y la lleva a una tristeza mayor que aleja a Lina para no regresar jamás. Marcelo queda sumido en sí mismo en su monólogo transido, ahora metamorfoseado en un Narciso imprudente:

Y corriendo alegremente le dejó solo, abatido, triste y feo más que nunca... En su desconsuelo monologaba: ¡Sí, muy feo!, por eso cuando asomo mi cara al agua de la laguna otra cara miro que me paga con fealdad la fealdad que le doy. ¡Mas cuando ella asoma a la orilla su cara de ángel, otro ángel se ve en el agua que sale a mirarla! (245)

Ya durante la noche, convencido de su derrota y deshechas sus esperanzas de asir el amor de la mujer a quien ama, Marcelo decide abandonar la finca. Diríase que lanza su fealdad al camino por donde vino Lina para reconocer su larga tristeza. Del día laborioso a la tarde ha transcurrido el proceso de reconocimiento; ya a la nueve de la noche,

bajo una lluvia tenue, en el camino bajo que contrasta con el aposento de la joven hermosa y pulcra, Marcelo se sume en la oscuridad de su propia alma. Solamente se escucha la voz de despedida: «¡Adiós, Lina!» (246). La naturaleza, como en la estética romántica, expresa la tensión del espíritu que se irá haciendo más terrible, no solo en Marcelo –como una hoja arrastrada por el viento–, sino, también, en Lina: «Relampagueaba tenazmente; el viento arreciaba y la lluvia caía cada vez en gotas más gruesas. Lina advirtió que era presa de un tierno y extraño sentimiento, y sacando el busto fuera de la ventana, gritó: ¡Marcelo! ¡Marcelo!» (246). El amor por el alma bella de Marcelo la ha fulminado como un rayo; pero es consciente de la fealdad de su rostro.

El final apacible de este extraordinario y bello cuento de Ligio Vizardi es similar al de «El Dios bueno», de Rubén Darío. Lina, «poseída de algo sobrehumano» como Lea, exclama algo similar al «Buen Dios», que expresa su desolación ante la impasibilidad de la divinidad que ha creado el mundo tal como es, sin intervenir en su derrotero, al parecer sin misericordia y cruel:

Sobre el traje de luto de la noche, los relámpagos siguen prendiendo sus trémulos ramilletes de rosas blancas. Y Lina, frente a la ventana por donde entraba la lluvia para azotarle el rostro, embellecida por el desorden de la cabellera, las manos elevadas en alto y abrazadas entre sí como para un ruego supremo, cayó de rodillas y exclamó sollozante: ¡Bueno Dios, ¿por qué no lo hiciste bello y hermoso?... (246)

Ambos cuentos logran una contundencia tal, que promueve la conmiseración del lector sensible, como la imagen del monstruoso personaje de Víctor Hugo en la hermosa y sublime narración *Nuestra Señora de París*, de la cual antecede algunas palabras como epígrafe. El ruego final se aparece como una forma de «blasfemia que no lo es», el reconocimiento de una divinidad deísta, que no interviene en el curso de la historia del mundo y que, por lo tanto, se revela inmutable y sumergida en el mutismo, indiferente ante la crueldad de la realidad cruda, estatua inútil del templo, suprema soledad del creyente.

OBRAS CITADAS

Darío, Rubén. *Cuentos y poemas*. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1958.

Vizardi, Ligio. *Novelas y cuentos*. Santo Domingo: Ediciones de la Fundación Corripio, 2000.