

## Pierre Louÿs y las ironías del amor: *Danaë ou le malheur*

ISABEL URZAIZ RAMÍREZ DE HARO  
Universidad Complutense de Madrid

### Résumé:

Cet article a pour but l'analyse d'un conte de Pierre Louÿs (1870-1925), *Danaë ou le malheur*, où les mirages produits par l'amour romantique et idéalisée sont exposés avec humour et ironie. La position de l'amoureux aveugle, prêt à sacrifier les joies présentes en attendant que le soi-disant vrai amour vienne donner un sens à sa vie, est indirectement comparée à celle du lecteur crédule, qui lit en cherchant le dénouement dramatique de l'histoire, mais est incapable de savourer chaque instant d'un conte exquis, bien qu'un peu surprenant.

### Mots-clé:

Symbolisme, narratologie, théorie de la fiction, superficialité.

### Abstract:

This article analyses a short story by Pierre Louÿs (1870-1925), *Danaë ou le malheur*, where the deceits of romantic, idealised love are ironically portrayed. Ultimately, the position of the blind lover, willing to sacrifice present joys in order to wait for future salvation at the hands of so-called true love, is implicitly compared to that of the credulous reader, eager to find entertainment in what he expects to be the dramatic, final twist in the tale, but overlooking the exquisite details of a marvellously written, if slightly disconcerting, tale.

### Key-words:

Symbolism, narratology, fiction, fiction theory, superficiality.

Dedicado a Ferdinand Hérold, *Danaë ou le malheur* es el quinto y último de los relatos que conforma *Le Crépuscule des Nymphes*, volumen publicado en 1925, muchos años después de la redacción de cada uno de los cuentos que lo conforman<sup>1</sup>. *Danaë* está encabeza-

1 *Le Crépuscule des Nymphes* es un heptamerón incompleto que Louÿs comenzó a componer en 1893. Constaría solo de cinco cuentos: *Léda ou la louange aux bienheureuses ténèbres*, *Ariane ou le chemin de la paix éternelle*, *La maison sur le Nil*, *Byblis ou l'enchantement des larmes* y *Danaë ou le malheur*. Su autor se refiere a *Danaë* por primera vez en abril de 1895, en una carta su hermano: "J'écris un conte sur Danaë qui va être fini". En la misma carta se refiere a *Cendrelune*, cuento nunca concluido que Claude Debussy jamás se cansó de intentar que su amigo escribiese (Louÿs 2002: 157). Años más tarde, en 1908, Louÿs volvería a referirse a *Danaë* en otra de sus cartas a su hermano Georges: "J'ai fait ce soir une découverte singulière et vraiment un peu tardive. Le 1<sup>er</sup> acte d'*Ariane* et *Barbe-Bleue* qu'on joue à L'Opéra-Comique depuis un an (paroles de Maeterlinck) est un démarquage complet d'un conte que j'ai publié au *Mercur* en 1895 et que Maeterlinck a certainement lu (*Danaë*). Il est trop tard pour le laisser dire; mais je n'ai lu la pièce que ce soir, et je ne l'ai jamais vue en scène" (Louÿs 2002: 630).

do, como sus compañeros –*Lêda*, *Ariane* y *Byblis*–, por un título bifronte que parece anunciar una encrucijada interpretativa. Igual que ellos, su estructura básica se compone de diégesis y de metadiégesis, desvaneciéndose la primera al iniciarse la segunda; pero una vez finalizado el relato de la metadiégesis, la diégesis no vuelve a materializarse, con lo que el lector no se enfrenta, como en otras ocasiones, a los comentarios de los habitantes de la diégesis acerca del cuento narrado o de la pericia del narrador. Esta aparente simplicidad estructural queda contrarrestada por la mayor complejidad de la metadiégesis, que alberga, a su vez, dos metadiégesis en segundo grado, es decir, relatadas por sendos narradores metadieгéticos. En primer lugar, Dánae le relata a su hijo recién nacido –Perseo– la historia de su largo encierro en la torre; más tarde, Perseo, ya un muchacho de doce años, le cuenta a su madre una jornada fructífera de caza.

El espacio de la diégesis, como en otras ocasiones, lo ocupa un bosque, donde los tres jóvenes y cuatro muchachas de Corinto se han reunido a contarse historias. En este caso, se presenta como un espacio elevadamente inmersivo, descrito, por primera vez, en detalle: es un día soleado de primavera; las corintias, animadas por el buen tiempo, juegan a correr por los caminos, rozando con sus túnicas las flores y la hierba frondosa; las ramas de los árboles parecen doblarse bajo el peso de tanta exuberancia, que, sin embargo, no tiene nada de artificial: se trata de un mundo perfectamente real. Al atardecer, las corintias se recuestan entre los cedros, sobre un mar de violetas. Con la disminución de la luz llega, como es ya habitual, la hora de los cuentos: “l’heure était venue de peupler cette forêt déserte de personnages fabuleux” (LouÏs 1973: III, 81).

A diferencia de lo ocurrido en *Ariane* o en *Lêda*, este cambio de estado de ánimo –esta preparación de la diégesis como plataforma para la construcción de otros relatos–, no viene acompañado de la asunción, por parte de los personajes, de posiciones simbólicas que anticipen lo que acontecerá en la metadiégesis. No hay rastro de esa orquestación de gestos y posturas tan típica de otros textos de LouÏs, orquestación que invitaría al lector a contemplar el espacio narrado desde cierta distancia, calibrando su posible sentido alegórico. Desde la posición de oyente-comodín, el lector presencia un diálogo espontáneo entre las corintias.

La primera en hablar es Rhéa, joven, como se ha demostrado, siempre preocupada por la fidelidad a la “verdad” de los hechos narrados. En este caso, el narrador extradieгético la describe como una “jeune fille sans détours, pour qui les mots n’avaient pas de sens profond” (LouÏs 1973: III, 81). Inspirada por el bienestar del momento, y creyendo expresar el deseo de sus compañeros, le pide a Thrasès un cuento sobre la felicidad. Ahora bien, sólo Philinna aplaude la sugerencia. Amaryllis se opone a ella inmediatamente: “Il ne faut pas parler du bonheur. Celui qui parle de sa joie l’abandonne mot par mot. Celui qui parle de la joie des autres augmente son propre chagrin” (LouÏs 1973: III, 82). Afirma que relatará un cuento sobre la desdicha: en el infortunio de Dánae sus oyentes reconocerán el suyo propio, y, al recordarlo, se alegrarán. “Vous vous sentirez heureuses au souvenir des chagrins perdus”

(Louÿs 1973: III, 82). Una vez más, la diégesis desempeña una función muy determinada: la de la creación de expectativas en el lector, que se prepara para –desde su posición de oyente-comodín–, escuchar un relato trágico. La metadiégesis, dividida en tres capítulos, está tipográficamente aislada de la diégesis, con lo que, al iniciarse la misma, Amaryllis, narradora intradieгética, adquiere las características de una instancia narrativa extradieгética, anónima y heterodieгética; instancia que se dirige de forma inmediata al oyente-comodín, destinatario ahora directo de sus palabras.

Efectivamente, la metadiégesis se inicia con una escena trágica: Dánae, jovencísima madre, se halla en una barca sin mástil ni velas, desnuda, sin comida ni agua, con su hijo recién nacido; en una barca que flota a la deriva en la inmensidad del mar. Su padre, el rey Acrisio, a quien un adivino había relatado que su propio nieto le daría muerte, la ha abandonado de esta guisa, a ella y a su bebé, condenados a perder la vida “par la faim, par le froid ou par les grands mouvements de la mer” (Louÿs 1973: III, 83). La joven está apoyada en la popa, observando como se aleja la costa de Argos. Una gaviota vuela cerca de la barca durante un tiempo, para luego abandonarla; sólo entonces llora Dánae, sintiéndose ya completamente sola.

Las lágrimas de la joven aparecen como algo conveniente, casi necesario; no resultaba del todo natural que alguien en sus circunstancias se limitase a observar, tranquilamente, el horizonte desde la popa. Sin embargo, para asombro del lector, el llanto de Dánae es muy breve: la voz de su bebé le hace volverse en seguida, ya sonriente. Y es que, como explica el narrador, “elle ne pleurait pas longtemps, car elle avait une âme simple où la douleur encore n’était pas entrée” (Louÿs 1973: III, 84). Se trata de una forma cuanto menos sorprendente de describir el estado de ánimo de una muchacha a la que su padre cautivó en una torre en cuanto aparecieron en ella los primeros signos de pubertad, y ahora ha abandonado a una muerte inevitablemente lenta y dolorosa.

Por mucho que el lector se haya preparado para vibrar con el sufrimiento de Dánae, no lo conseguirá: ésta se dedica, durante un tiempo increíblemente largo, a jugar con su hijo. “Elle prenait l’enfant comme une poupée de cire, elle s’amusait de ses grands yeux ronds, de sa bouche sans dents qui voulait parler [...]” (Louÿs 1973: III, 84). Tras hacerle andar sobre ella, saltar, rodar, le envuelve en su larga cabellera y le narra su vida. Como sabrá cualquier conocedor del mito, la historia de Dánae es especialmente desgraciada: no sólo fue abandonada a su muerte al nacer Perseo, sino que pasó la mayor parte de su vida encerrada en una alta torre, para evitar que pudiese quedarse embarazada. Esta terrible situación se transforma, en labios de la protagonista del relato que nos ocupa, en una circunstancia casi idílica. Dánae le explica a su bebé, como quien relata un maravilloso cuento, lo que se veía desde la torre: “Je ne voyais que le ciel. Mais que ne voit-on dans le ciel changeant? Au matin [...] il était comme un rideau rouge semé de petites fleurs vertes. Les nuages passaient [...]. Je leur donnais des noms quelquefois [...]” (Louÿs 1973: III, 84). La vista no es menos espléndida

al atardecer: “C’était une grande mer de pourpre où les nuages étendus se baignaient comme des belles femmes, avec des chevelures et des écharpes jaunes [...]” (Louÿs 1973: III, 86).

El angosto espacio parece ser para Dánae, en suma, un lugar tan familiar como lo era, en *Byblis*, el bosque para Biblis y Cauno; un sitio bello y seguro, donde se desarrolla a su aire la inocente felicidad de la infancia. Dánae termina su relato recordando la visita que recibió de Zeus: “C’est du ciel lointain qu’est descendue en moi la pluie mystérieuse [...]” (Louÿs 1973: III, 86). El recuerdo es tan grato que la joven cierra los ojos, rememorándolo. Como agrega el narrador, Dánae no le relata a su hijo cómo, nacido éste, Acrisio les condenó a morir “par la faim, par le froid, ou par les grands mouvements de la mer” (Louÿs 1973: III, 86).

La repetición de esta frase, tan terrible cuando se escuchó al inicio del relato, ahora casi insignificante, como una ligera melodía, expresada de forma especialmente elocuente lo poco que a Dánae preocupa la proximidad de la muerte. Simultáneamente, la repetición se revela (una vez más) como el mecanismo fundamental de musicalización de frases y palabras, despojándolas de su función como vehículos de reflexión y de sentido; e invita, una vez más, a la lectura poética de los hechos narrados.

La joven se dedica el resto de este primer capítulo, largamente narrado, a observar los delfines que saltan a lo lejos, o a jugar con las algas que se enganchan a la proa, preguntándose si habrían servido “de couronne au front de quelque dieu marin” (Louÿs 1973: III, 87). El narrador detalla con toda pausa la calidad de la luz, que va declinando al pasar el tiempo; los cambios en el viento; la desaparición paulatina de la costa. Nada en Dánae expresa sufrimiento, por una razón muy concreta: cree que “l’influence surnaturelle qui avait fait naître Persée” la salvará de cualquier peligro (Louÿs 1973: III, 86). A esto se añade su inocente inconsciencia, que la asemeja a un joven animal: cuando su bebé llora, hambriento, no hace sino mirarle, “puis ses seins, et la mer” (Louÿs 1973: III, 87). Sólo cuando el viento cae, el silencio se hace absoluto, y hasta el agua parece inmovilizarse, Dánae se inquieta, angustiada por la sensación de soledad. Su reacción –y el lector no puede sino asombrarse, otra vez–, es tratar de cantar. Más aún, como su propia voz no la tranquiliza, termina por tumbarse en el fondo de la barca, “pour ne plus rien voir que le ciel changeant, comme dans sa chambre de la tour” (Louÿs 1973: III, 88). El recuerdo de su prisión, lejos de dolerle, es una fuente de consuelo. Dánae se duerme, sosegada.

Si en este primer capítulo se han burlado todas las expectativas sugeridas por Amaryllis en la diégesis, el segundo capítulo parece tener incluso menos relación con lo anticipado en la misma. Esta íntegramente dedicado a describir el inmenso cortejo de divinidades marinas que lleva a los durmientes a un lugar seguro. Tras ubicar la barca, que, como un punto oscuro en un océano de claridad, parece “suspendu au centre d’une sphère céleste” (Louÿs 1973: III, 89), el narrador dedica un par de frases a cada una de las criaturas que toman parte en el salvamento. Destaca un detalle de cada una de las Nereidas, la cabellera verde de una, las manos transparentes de otra, los labios tiernos de otra. Narra cómo una de ellas amamanta

a Perseo, cómo otra le viste; incluso se detiene a relatar las hazañas de otras tantas: cómo una robó una estrella que colocó, como una sortija, en un dedo de su pie; como otra apareció ante unos viajeros, tan inmensa que parecía una isla. El propio Nereo también aparece; a un signo suyo, el cortejo comienza a avanzar, entre “la vasque pleine de clarté glauque où dormait la blanche Danaë, avec l’enfant Perseus [...]” (Louÿs 1973: III, 91).

Se trata de un verdadero espectáculo para la vista, que, además, no cesa de crecer: Proteo, Atlas, Ino, Glauco, Escila son sólo algunos de los seres que se incorporan al cortejo, y para cada uno tiene el narrador reservada una frase; la musicalidad de sus nombres, transcritos directamente del griego (*Glaukos, Skylla, Kharybdé*), se añade al deslumbrante colorido de la escena, adornada por los diversos atributos de cada una de las criaturas.

La riqueza del texto no deja ni el menor espacio para el infortunio. Más aún, el narrador se ocupa de recalcar que “les plus terribles de ces dieux s’étaient apaisées pour mener vers la terre la jeune femme enveloppée dans son rêve”, añadiendo que incluso el grupo formado por los feroces Tritones “nageait plus doucement qu’un passage de sardines” (Louÿs 1973: III, 92). El carácter inesperadamente apacible de estos seres es casi enterecedor; no sólo han rellenado sus conchas de algas para que la brisa de la madrugada no las haga vibrar, despertando a los durmientes, sino que “ils avançaient gauchement comme s’ils avaient peur de remuer la mer” (Louÿs 1973: III, 92).

El comienzo de la tercera parte de la metadiégesis tampoco parece augurar la tragedia. Dánae se despierta en una cama regia, envuelta en púrpura, con su hijo en brazos. Está en el reino de Polidectes, que no sólo la acoge indefinidamente en su palacio, sino que, cuando Dánae rechaza su mano –“pour rester fidèle au souvenir de l’Or”– (Louÿs 1973: III, 93), le deja tranquilamente a su aire. La joven se dedica, pues, a tejer y a cultivar rosas, en compañía de su vieja ama, que, para colmo de bienestar, ha viajado desde Argos a reunirse con ella.

Pasados doce años, Perseo comete un acto brutal: decidido a vengarse de un sátiro que se había reído de su rostro imberbe y de sus piernas pálidas, le persigue, le dispara una flecha, y le corta las dos patas, que trae a Dánae como trofeo. El propio Perseo narra la escena a su madre, convirtiéndose en narrador metadieético de una metadiégesis en segundo grado; desde su posición de oyente-comodín, el lector escucha la voz triunfante del muchacho: “Je lui ai coupé les deux pattes et je te les apporte en trophée!” (Louÿs 1973: III, 94). El tono exultante del muchacho no hace sino recalcar el carácter lúgubre de la escena que sigue: Dánae se estremece, y el ama se vela los ojos; ve en el acto impío le presagio de un gran infortunio. El oscuro presentimiento del ama se ve confirmado por el propio narrador extradiegético, instancia, lo sabemos ya, de máxima fiabilidad: “Et en effet, ce fut le lendemain qu’arrive l’événement fatal” (Louÿs 1973: III, 94). El oyente-comodín se prepara, por lo tanto, para hacer frente (por fin) al trágico desenlace, cuya magnitud parece anunciar la súbita densificación temática y narratológica del texto, es decir, la añadidura del relato de Perseo a la metadiégesis, como catalizador de la acción.

El sufrimiento de Dánae viene provocado por su deseo de trascender un espacio que hasta el momento parecía satisfacerla, pero que ahora resulta albergar rincones secretos y (sobre todo) prohibidos, que, como imagina la propia joven, no esconden ni más ni menos que el objeto de sus deseos. Como tantos otros personajes femeninos en otros relatos de Louÿs, Dánae tiene muy claro cuál es ese objeto: la repetición del único momento de gozo supremo que recuerda en su vida. Como ellas, ha redefinido el concepto de felicidad, limi-tándolo a la recuperación de un amor pasado.

Dánae se promete a sí misma dicha recuperación como posible. Esa promesa se refleja en la expectativa que un texto de ficción puede provocar en un determinado lector: el que anhela el advenimiento de un determinado desenlace, anticipándolo como posible. Tanto para el personaje como para ese tipo de lector, toda felicidad depende de lo que haya al otro lado de una puerta situada en los sótanos del palacio de Polidécetes, umbral cuyo paso Dánae tiene terminantemente prohibido: se trata del único lugar del palacio que le está vedado. A la inversa, Dánae tiene tremendamente claro en qué consiste la infelicidad: “*C’est un bonheur ancien qui ne veut pas recommencer...*” (Louÿs 1973: III, 97).

El día del terrible desenlace, Dánae dedicará todas sus fuerzas a realizar una actividad que es parte indisoluble del mecanismo de promesa implícito en su actitud de enamorada: la actividad de adivinación y de conjetura, ligada al estado de esperanza, pernicioso donde los haya. Dicha actividad de adivinación está, asimismo, directamente asociada con la actitud expectante del tipo de lector que señalábamos.

Se trata, en ambos casos, de imaginar un final feliz, anticipado tanto por Dánae, eternamente fiel a Zeus, como, paralelamente, por el lector cuyo único interés reside en saber qué va a pasar, cuál será la suerte de la protagonista. El efecto de anticipación y de suspense se produce a través del intercambio verbal entre Dánae y su vieja ama. Las dos aseguran que saben (o que creen saber) lo que hay detrás de la misteriosa puerta, pero la primera cree que es su propia felicidad, mientras que la segunda está convencida de que se trata de la infelicidad de la joven. El diálogo está presentado en estilo directo, sin que el lector, desde la posición de oyente-comodín, se beneficie en ningún momento de la opinión del narrador extradiegético, figura fiable por antonomasia. El lector se halla cara a cara ante un forcejeo verbal provocado por actitud enfrentada de dos personajes –figuras no fiables por antonomasia–, ante un acontecimiento por venir. El narrador extradiegético se limita a describir la textura vocal de cada uno de los personajes: los gritos y llantos de la anciana mujer, la voz lenta de Dánae. Su función se circunscribe, por lo tanto, a la acentuación del efecto dramático de la escena.

El patético diálogo, que comienza una vez que Dánae ha descendido (una por una, y muy lentamente) las escaleras que llevan al sótano, se prolonga durante cuatro páginas, un espacio relativamente extenso. El ama asegura que saber “*pourquoi on vous défend ce que vous voulez faire aujourd’hui*”, añadiendo que no puede revelárselo, “*mais je le sais, je le sais, je le sais!*” (Louÿs 1973: III, 96). En un largo discurso, le repite a Dánae que está en

juego su felicidad, jurándosele por sus cabellos, por sus ojos y por “votre belle bouche que j’ai nourrie quand vous étiez toute nue dans mes bras comme un petit Erôs de cire” (Louÿs 1973: III, 96).

Sin quedarse en absoluto atrás en cuanto a talento melodramático, Dánae responde, con voz temblorosa, que se le ha caído el aceite de la lámpara; su aroma es tal que querría bañar sus manos en él; como en otros relatos de Louÿs, el perfume adorna a la mujer que va a encontrarse con su amante. Entre los gemidos de la anciana, Dánae afirma que “Je sais à peu près ce qu’il y a derrière cette porte”, agregando: “Je ne le sais pas tout à fait, mais je devine bien à peu près”. A ello responde el ama, de forma todavía más trágica, que lo que le espera “n’est même pas la porte du tombeau. C’est quelque chose de plus horrible... c’est... Oh! je ne peux pas vous le dire” (Louÿs 1973: III, 97). La situación se prolonga –insostenible–, hasta que Dánae, finalmente, empuja la puerta.

El anticlímax es breve, casi ridículo, a pesar del terrible grito que lanza Dánae al ver lo que hay dentro del lugar prohibido: la habitación está repleta de monedas de oro, que rebasan el umbral, como si de un río dorado se tratase. Quitándose apresuradamente la ropa, Dánae se lanza sobre las monedas: “Ah! Dzeus!... oh!... oh!... oh!... mon amant!” (Louÿs 1973: III, 98). En un último discurso, se dirige a Zeus, asegurando que desde que la liberaron de la torre, quisieron apresarle a él, mientras ella moría bajo el sol, ignorando dónde se ocultaba el esplendor del que nació Perseo. Pero las monedas, pesadas y frías, resbalan entre los dedos de Dánae y caen al suelo, a pesar de sus intentos por reanimar a su amado. Sus manos “sont comme dans de la neige”, y las palabras que pronuncia al vislumbrar la verdad son significativas: “Je ne vois plus...” (Louÿs 1973: III, 98).

En cuanto a la vieja ama, reacciona con una presencia de ánimo que no se corresponde con la intensidad de sus anteriores lamentos y llantos. Se limita a decirle a la joven que salga del sótano: “Venez, remontez tout de suite. Il ne faut pas rester plus longtemps ici” (Louÿs 1973: III, 98). Con esa breve y sensata frase se pone punto final a *Danaë ou le malheur*.

Podría parecer, a primera vista, que el autor implícito de *Danaë ou le malheur* dota al conjunto textual de un final casi absurdo, o al menos sin proporción alguna con la tragedia anticipada. Ahora bien, esta percepción variará si se lee *Danaë* teniendo en cuenta otros factores que no sean exclusivamente la capacidad catártica de su desenlace; se verá entonces, paradójicamente, que el final del relato no puede ser más espantoso. Esta forma de lectura corresponde, en nuestra opinión, a la que efectuaría el lector implícito en *Danaë*, como destinatario del mensaje global que se desprende de dicho texto.

Como también puede deducirse del análisis de otros cuentos de *Le crépuscule des nymphes*, de los relatos de Louÿs se deriva una tendencia clara a contraponer dos formas fundamentales de lectura. En un extremo se sitúa el lector que se pliega a las instrucciones de lectura más evidentemente contenidas en el propio relato, las indicaciones dadas, desde la diégesis, por el personaje que se erija como narrador de la metadiégesis. En este caso, como

hemos visto, Amaryllis promete un relato sobre la desdicha. En consonancia con esto, el lector ingenuo, como lo denomina Todorov (Todorov, 1970: 38), se sumergirá en el universo narrado, –es decir, en la metadiégesis–, para experimentar, junto a la protagonista del relato, el anticipado infortunio.

Como ha podido comprobarse, la metadiégesis corresponde al género de lo maravilloso: actúan en el mundo narrado divinidades marinas, monstruos y héroes, rigiendo dicho universo unos parámetros de posibilidad que, siendo completamente ajenos a los que rigen el mundo nativo del lector, poseen una perfecta coherencia interna. La presencia de lo maravilloso está directamente relacionada con la actitud de lectura promovida en el propio texto, que invita al lector a adoptar la postura de oyente-comodín, considerando el mundo narrado un universo real, y los personajes que lo pueblan, individuos vivos. Como observa Todorov, el mecanismo de lo maravilloso, igual que el de lo fantástico, se aloja en el mecanismo global de la ficción, que exige, como sabemos, esa consideración por parte del lector. El mecanismo de lo maravilloso, como el de lo fantástico, necesita, para activarse, de una lectura inmersiva. Como expresamente recalca Todorov, no podrá decirse que un mundo narrado pertenece a la categoría genérica de lo maravilloso si no se trata de un mundo en el que el lector pueda “croire sans croire vraiment” (Todorov, 1970: 88). La metadiégesis de *Danaë* constituye un universo ficcional plenamente inmersivo, por dos razones fundamentales. En primer lugar, porque, a diferencia de otros relatos de LouÏs, finalizada la metadiégesis no vuelve a materializarse la diégesis, con lo que el fenómeno de la metalepsis –responsable de la desviación, o incluso del bloqueo, del mecanismo de la ficción– no se da: el narrador de la metadiégesis no tiene oportunidad de pronunciarse sobre la actividad de narrar, ni, por supuesto, sobre la veracidad o falsedad de los hechos narrados. Además, el cuidadoso detalle con el que se construye el personaje de Dánae, junto con el espacio habitado por ella, invita a considerarla como un individuo real. Se trata de una joven madre cuya inocencia roza, como veíamos, la inconsciencia. Su bebé, del que se describe cada gesto –la expresión de sus ojitos, las manos menudas, los pies rechonchos–, no es ni más ni menos que un niño real. La madre le cuenta historias a su hijo, juega con él, le hace reír, como lo haría cualquier madre en la realidad cotidiana.

La presencia del inmenso cortejo marino que acude a salvar la vida de Dánae vibra con la misma vida que la joven madre: Amaryllis, convertida en instancia narrativa anónima y extradiegética, y actuando, por lo tanto, con la autoridad propia de este tipo de instancias, describe cada divinidad deteniéndose en detalles que refuerzan, dentro de los parámetros de posibilidad de lo maravilloso, la sensación de realidad; detalles que, como veíamos más atrás, dotan de humanidad a estas impresionantes criaturas, que hacen todo lo posible por no despertar a su protegida, nadando con todo cuidado, casi con torpeza.

Una vez sana y salva en el palacio de Polidécetes, Dánae se dedica a llevar una vida perfectamente ordinaria, “heureuse et sans événements” (LouÏs 1973: III, 93). Incluso el



desenlace del relato, por mucho que le pese al lector que haya anticipado el infortunio prometido por Amaryllis, es perfectamente creíble: aunque, en consonancia con los parámetros de posibilidad del mundo narrado, Zeus podría ocultarse en el sótano prohibido, es lógico y natural que éste contenga el tesoro de Polidectes.

La tragedia de dicho desenlace reside, precisamente, en la compatibilidad dentro del universo narrado entre elementos sobrenaturales y elementos que podrían también darse en un mundo regido por leyes naturales. Semejante amplitud de posibilidades implica que, desde su posición de oyente-comodín, el lector podrá albergar grandiosas expectativas de índole sobrenatural, que circunstancias de una simpleza casi ridícula serán capaces de burlar. Visto desde esta perspectiva lo terrible del desenlace residirá en que el sótano no resulta ser más que un vulgar y corriente sótano.

Ahora bien, desde una perspectiva más distante, que es la que parece sugerir el autor implícito en *Danaë*, esta tragedia no se reduce a la frustración del lector inmerso en el mundo narrado, reflejada en la frustración de Dánae. En el momento de revelación final, cuando la puerta prohibida resulta comunicar con un cuarto lleno de dinero (y la imagen no puede ser menos inspiradora; el vil metal en contraposición al mismísimo dios del trueno), lo que verdaderamente se presencia es el fin, para Dánae, de toda posibilidad de trascender el espacio narrado, es decir, de superar el hastío de una vida “heureuse et sans événements” gracias a la imaginación de un gran amor futuro, el amor salvador y redentor cuya venida tantas veces se vislumbra en los textos de Louÿs, para no tener lugar jamás.

Como el lector inmerso en el universo narrado, Dánae creyó que existía un más allá, es decir, un espacio que, situándose dentro del palacio de Polidectes, estaba en realidad en una dimensión espiritual y existencialmente más elevada. Irónicamente, claro, resulta estar bajo tierra, y limitarse a ser un almacén de pesadas monedas. Dánae, al descender hacia el sótano (a pesar de los consejos de su ama, que quiere conservar en ella la ilusión de trascendencia, una suerte de infantil inocencia), se convierte en víctima de otra epifanía invertida: la revelación no está en constatar que existe un más allá, sino en darse cuenta de que ese más allá no existe. La joven aprende, así, lo nocivo que puede resultar el hecho de creer; y el lector frustrado, que haya obedecido a las instrucciones de inmersión más evidentemente implícitas en el texto, trasladará dicho aprendizaje al terreno de la lectura, dibujando simultáneamente un retrato del lector implícito en *Danaë*.

Trasladado a dicho terreno, la constatación de que todo afán de trascendencia es engañoso y dañino se traduce en un verdadero canto a la intrascendencia. Las dos primeras partes de la metadiégesis cobran todo sentido si, lejos de tener constantemente en mente la expectativa de un desenlace trágico, el lector disfruta de los personajes y de los espacios narrados como elementos meramente decorativos, cuyo sentido, parece sugerir el autor implícito, es precisamente la falta de sentido; cuyo significado se reduce a su belleza.

Para el lector que la considere de esta forma, y que nosotros identificamos con el lec-

tor implícito en *Danaë*, la metadiégesis deja de lado su condición de mundo inmersivo y se transforma en una hermosa construcción que alberga un mensaje muy determinado: ante la obra de arte, debe abandonarse todo impulso de adivinar cualquier grado de profundidad tras el adorno de la superficie, adornos cuya multiplicación no incrementará el significado. Desde la impasibilidad y la distancia, el receptor debe disfrutar de la belleza que en cada instante le rodea, dejando que sus sentidos la penetren.

Desde este punto de vista, la metadiégesis en segundo grado narrada por Dánae y la narrada por Perseo aparecen como dos elementos contrapuestos. La primera, en la que la joven relataba a su hijo, largamente, los colores maravillosos que veía en el cielo, desde la torre, aparece como el ideal de superficialidad: el tremendo drama de toda una juventud apresada se narra teniendo en cuenta únicamente la voluptuosidad estética, con resultados completamente satisfactorios desde el punto de vista de lo superfluo y lo bello. A la inversa, la narración de Perseo, cuya función principal era, aparentemente, servir de catalizador del desarrollo evenemencial, anunciando un desenlace trágico inminente, se revela carente de fuerza y de interés, una mera trampa en la que caería el lector inmerso en el universo de la metadiégesis, ávido de acción y de sentimentalismo.

Desde esta perspectiva, la metadiégesis de *Danaë ou le malheur* se revela, efectivamente, un relato sobre la desdicha: la del individuo incapaz de liberarse de sus deseos y de sus ilusiones, deseoso de vivir toda una vida encerrado en ellos, como Dánae anhelaba volver a la torre, en vez de disfrutar de las incontables maravillas que una proporciona una vida vivida en el presente.

### Referencias Bibliográficas

- LOUÏS, Pierre. 1973. *Le Crépuscule des Nymphes* suivi de *Lectures Antiques* in *Oeuvres Complètes*. Genève, Slatkine Reprints, XIII vols.  
— 2002. *Mille lettres inédites de Pierre LouÏs à Georges Louis (1890-1917)*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Goujon. Paris, Fayard,  
TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil (Points).