

“ÉRASE UNA VEZ...” EN EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

Carmen Luna Sellés

Resumen: El anhelo de “volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles” lleva a los escritores modernistas a apropiarse de diferentes fórmulas estilísticas y elementos de composición y estructurales del cuento de hadas y de las fábulas mitológicas para maravillar el mundo o más bien la visión que los adultos tienen del mundo en sus composiciones.

Resumo: O desexo de “volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles” leva aos escritores modernistas a apropiarse de diferentes fórmulas estilísticas e elementos de composición e estruturais do conto de fadas e de fábulas mitolóxicas para maravillar o mundo ou máis ben a visión que os adultos teñen do mundo nos seus contemporáneos.

Abstract: The yearning to contemplate the nature with clear infantile eyes again takes to the modernist writers to appropriate of different stylistic formulas and composition elements and structural of the story of fairies and of the mythological fables to amaze the world or rather the vision that the adults have of the world in their compositions

El modernista venezolano Manuel Díaz Rodríguez en “Paréntesis modernista, o ligero ensayo sobre el modernismo” perteneciente a su libro *Camino de perfección y otros ensayos* (1910)¹ considera que una de las características dominantes del modernismo es lo que él describe como la “tendencia a volver a la naturaleza, a las primitivas fuentes naturales” y que, siguiendo su argumentación, podemos interpretar como el deseo artístico de abordar la vida desde una óptica libre de prejuicios morales y sociales. Característica que, según Díaz Rodríguez, no sólo es propia del Modernismo sino nota primordial de “todas las revoluciones artísticas fecundas”. Y nos dice, por ejemplo:

Tanine señala esa tendencia cuando, al hablarnos de los jóvenes de cuerpo y espíritus sanos que pasan por los diálogos de Platón, encuentra en ellos al hombre primitivo, no desligado todavía de sus hermanos inferiores las otras criaturas, risueño y sencillo como el agua, hacia el cual nos volveremos con amor cada vez que nuestra

¹Fechado en 1908 pero publicado por primera vez en 1910.

civilización nos cansa y nos perturba con los delirios de su fiebre²
(1942:91)

o hablando de los Primitivos, recuperados por decadentes y modernistas, expresa:

En la reacción de los Primitivos contra el arte bizantino, vence este anhelo de remontar a las límpidas fuentes primordiales, de volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles, después de haberla visto falseada por los temores milenarios y las visiones de la vida ascética, falseada y hasta reemplazada por la sombra de aquellos negros y monstruosos Cristos de rígidos brazos interminables (1942:92)

Ese anhelo de “volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles” lleva a los escritores modernistas a apropiarse de diferentes fórmulas estilísticas y elementos de composición y estructurales del cuento de hadas y de las fábulas mitológicas para maravillar el mundo o más bien la visión que los adultos tienen del mundo en sus composiciones. Y es que los escritores modernistas perciben que el referente real es en última instancia obra humana y, por tanto, reformable. La realidad, la historia está

escrita por los poderes fácticos conforme a su conveniencia. Por lo tanto, es preciso emborronarla, borrarla y preparar la página blanca para volverla a escribir con más justicia. (...) Se destruye a la historia (sus lecturas), y se reconstruye de otra manera (Risco, 1987:62)

Palabras estas últimas que perteneciendo a Antón Risco tratan de caracterizar el planteamiento ideológico del llamado “realismo mágico”. Yo considero que ese planteamiento es el mismo del que parten los escritores modernistas cuando “maravillan la realidad”. El mundo deja de leerse a través de lentes lógico-rationales, y por tanto, deja de ser narrado con la técnica del relato realista decimonónico para ser abordado/emborronado desde el plano mítico o, mejor dicho, pseudo mítico; desde el plano de la mitología tradicional y folclórica como una forma de relectura del mundo. Los escritores modernistas ubican el dato

²Tanto en esta cita como en la siguiente el subrayado es mío.

factual dentro de la estructura del “cuento de hadas” o del “relato mítico tradicional”, o bien lo literaturizan a través de procedimientos típicos de estos relatos, porque lo que pretenden es apelar al aspecto infantil del lector; a aquel no contaminado por un pensamiento lógico-racional. En relación con esto podemos resaltar las siguientes palabras de Valentina Pisanty (1995:63) al hablar de los cuentos de hadas leídos por adultos:

El componente infantil del adulto que lee los “contes de fées” es continuamente estimulado. El destinatario es el adulto, pero el cuento se dirige a su aspecto infantil: «la figura infantil pide ser situada en la estructura de la comunicación, sea ella presencia real y concreta o, en cambio, mera excusa de escritura» (AA.VV. ,1980:154)

Obedeciendo, en el fondo, a la apelación de esa misma perspectiva pre-lógica de pensamiento; de esa visión “primitiva” o “ingenua” nos encontramos pues en la narrativa modernista con relatos que o bien trazan fabulescamente el origen “mítico” de un elemento natural o bien incardinan un acontecimiento real, factual, perteneciente al mundo de las representaciones en el maravilloso “cuento de hadas”.

Esas dos formas de maravillar la realidad, mencionadas anteriormente, son las que voy a referir en este trabajo, centrándome principalmente en Rubén Darío, el gran “dialogador con la cultura europea” como define Pedro Salinas a este autor en su conocido estudio, pues Darío es el escritor modernista que en mayor medida y calidad lleva a cabo estos dos procedimientos, que se enmarcan en su deseo general de manipular estéticamente mitos y símbolos procedentes de la cultura europea para efectuar una relectura crítica de la realidad.

En “El velo de la reina Mab” (1887)³, se teoriza mediante alegorías sobre la importancia de la ensoñación, de los sueños azules y esperanzadores en el arte y el papel fundamental que éstos juegan en la relación entre el artista y la moderna sociedad burguesa y utilitarista. El relato se desarrolla en una dimensión

³ relato temprano dentro de la génesis del modernismo y de la producción del propio Rubén Darío

espacio-temporal atópica y ácrona; en un plano maravilloso, siendo el fenómeno sobrenatural naturalizado desde el principio:

Por aquel tiempo, las hadas habían repartido sus dones a los mortales

Fórmula que aleja al receptor de lo que se va a narrar, situando la acción “in illo tēpore”, pero que no lo discrimina totalmente de ella pues lo que va a relatar sucedió a los mortales, aunque en un tiempo y espacio indeterminado. Darío toma prestada esta fórmula de entre las que caracterizan a las expresiones de apertura de los cuentos de hadas⁴. Este préstamo lo efectúa porque persigue el mismo fin que éstos: desde el principio alejar la historia que se va a relatar del acto narrativo; del aquí y ahora del narrador y del oyente, e invitar a este a entrar en un mundo otro, en el reino de lo no verídico, para desde ese marco privilegiado, libre de ataduras materiales y morales, abordar un conflicto moral. Y observemos cómo el final del cuento de Darío también nos recuerda la típica fórmula conclusiva “Y vivieron felices el resto de sus días...”:

Y desde entonces, en las boardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en la aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza (...) (p.126)

Fórmula irónica, en este marco de literatura maravillosa para adultos, que nos devuelve a la realidad; que denuncia indirectamente una realidad, donde ese conflicto moral está sin resolver. En relación con esto, y más claramente que en otros relatos la siguiente idea que compartimos de Roberto Reis (1980:8) sobre la naturaleza de lo fantástico” cobra carta de naturaleza:

Em nosso modo de ver, uma vez que a literatura não é “gratuita” (pois encontra seu espaço na cultura, estando em relação com outras linguagens que a compõem), o fantástico não se justifica por si mesmo.

⁴Para una mayor información sobre características de estilo y composición en los cuentos de hadas infantiles vid. Max Lüthi, *The Fairy Tale as art form and portrait of man*, 19

(...) Quando intervém o leitor concreto, o fantástico se lê de forma alegórica (entendendo a alegoria como o texto do censurado) -día seu caráter transgressor. (...) - isto é: o que ele diz é uma maneira de dizer ainda uma outra coisa. Quando Gregor Samsa amanhece com asas enormes o que se está, de fato, dizendo, tem a ver com a sociedade, com o homem, com um tempo histórico.

Quando interviene el lector concreto de “El velo...” lee lo fantástico, en este caso en su vertiente maravillosa, de forma alegórica percatándose del carácter crítico que posee este relato a simple vista liviano. El lector compara lo que les acontece a los artistas del Ideal en ese mundo otro con lo que sucede a los artistas en la realidad contemporánea y percibe el carácter transgresor de lo maravilloso, al que en este relato se suma el empleo de un recurso también transgresor como es la ironía. Por otro lado, la conjunción modalidad maravillosa-ironía es frecuente en Rubén Darío; una, apelando al componente infantil del lector adulto, otra, al carácter crítico del adulto que lee relatos maravillosos.

Volviendo al relato vemos que hay en este espacio ficcional maravilloso, donde, como decíamos, las hadas han repartido entre los hombres todos los bienes materiales y físicos deseables, cuatro artistas pobres —un escultor, un pintor, un músico y un poeta— que exponen su desaliento ante la situación en que se encuentran, pues si bien poseen la Materia para la realización de su obra —la cantera, el iris, el ritmo y el cielo azul, respectivamente— desean modelarla con el Ideal del que también son poseedores, pero este objetivo lo vislumbran truncado, saben de antemano que el resultado de su esfuerzo será rechazado y vilipendiado por la sociedad de la que precisan para sobrevivir. Los cuatro artistas a través de su obra desean trascender la materia, crear, partiendo del pitagorismo esotérico y de la concepción místico del arte como éxtasis o elevación y del artista como transmisor celeste, un arte en ascensión que del microcosmo se alce hasta el mundo de los dioses. Pero la propia dimensión del Ideal trazado, las críticas académicas negativas, la incomprensión de la “muchedumbre que befa” y, por consiguiente, un porvenir de miseria o de locura les desalienta. La reina Mab, que se había colado por la ventana de la boardilla donde éstos vivían, después de escuchar sus quejas

extiende sobre ellos el alegórico “velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa”. Desde entonces la tristeza se trueca en esperanza para todos los “brillantes infelices”, como les llama el narrador, simbolizada en el plástico y grotesco cuadro final donde podemos ver a unos artistas que sin mayor base real creen en la realización de sus sueños artísticos, confían en el porvenir:

Y desde entonces, en las boardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en la aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza, y se bailan extrañas farandolas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito. (p.126)

El ensueño sirve para dar esperanza y ésta para, literalmente, no morir de hambre en el intento de “ser”. Este relato de Rubén Darío, como otros de su período chileno (“El pájaro azul”, “El rey burgués”, “La canción del oro”, “Arte y hielo” y “El sátiro sordo”) podría entrar a formar parte de un conjunto de relatos finiseculares que, siguiendo la denominación paralela en el campo novelístico, podríamos llamar “cuentos de artistas”. En ellos se produce el conflicto entre mundo interior del artista vs. mundo exterior o lo que es lo mismo, pero en una dimensión más amplia, entre una sensibilidad finisecular y una realidad hostil. Pero además en todos ellos el desengaño del artista se ficcionaliza en un plano alejado de la situación vivencial del autor, lo que proporciona una dimensionalidad difícilmente alcanzada en un relato de color local, como bien apunta Ángel Rama al hablar de ese grupo de relatos de Rubén Darío:

El poeta desliza su historia de frustración dentro de una invención aceptable de algún modo: no se ofrece en su nuda realidad sino travestido de extranjero, en el escenario parisiense, o de figura mitológica o legendaria dentro de un escenario fantasioso. Y, además, por esa misma operación, quedamos lejos del universo dicotómico, en blanco y negro, de las oposiciones románticas, dando paso a una consideración más crítica de las partes enfrentadas, que abren, la perspectiva rubeniana, propia, en el entendimiento del problema (Rama, 1970:98)

En la narración que aquí nos ocupa el conflicto del artista se ubica, como ya hemos hecho referencia, en una dimensión maravillosa. Por tanto, candente problema social y económico narrado bajo la estructura temática o combinación de motivos propia de los “cuentos de hadas”, como una forma de relectura del mundo. Dentro de estas mismas consideraciones podemos citar, por ejemplo, el “cuento de artista” y “La protesta de la musa” (1890) de José Asunción Silva que también en una dimensión maravillosa nos muestra la lucha entre los ensueños del artista y la realidad que los frustra. O los relatos de Rubén Darío “Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina” (1893) y “Un cuento para Jeannette” (1897), donde los símbolos eróticos se alían en un mundo de cuento de hadas a las aspiraciones de los portadores de sensibilidad idealista, trasuntos ficcionales de los artistas modernistas; Príncipes del Ideal. O el cuento “El palacio del sol” (1887), también de Rubén Darío, donde en clave maravillosa —con hada, prueba ritual y príncipe incluidos— narra el proceso de iniciación a la sexualidad por parte de las jovencitas finiseculares. Relato éste, como el último de los anteriormente citados o el ya analizado “El velo de la reina Mab”, donde la ironía también está presente dotando a los relatos de una fuerte carga transgresora.

Pero hablando como estamos de ficciones donde se maravilla la realidad cabe resaltar en el corpus de Rubén Darío “Esta era una reina” (1893) y “El linchamiento de Puck” (1893). En el primero un acontecimiento cronístico de la España finisecular, una recepción de los reyes de Portugal en Madrid —a la que el propio autor asistió— y un personaje histórico, la reina Amelia de Portugal, se envuelve en un halo de fábula maravillosa al incardinarlos, a través de referencias directas, al mundo de los cuentos de hadas. Así, por ejemplo, de la reina Amelia nos dice el narrador:

La reina Amelia, una reina de cuento azul, propia para prometida del príncipe de Trebizonda, o del príncipe de Camaralzamán; -y para hacerle la genuflexión, y el marqués feliz darle el beso correcto en la mano que ella tiende, haciendo la gran merced (p. 254)

Y del cortejo que la rodea:

Pero ¿y el pajecillo? ¿Y el enano que se echa cerca de ella como un alegre perro? ¿Y la madrina del carro alado y de la estrella en la frente? Las que venían tras ella, como sacadas de los cuentos, eran condesas regordetas, sofocándose, no dando paz al abanico. (p.255)

Para finalizar con una nota que nos sugiere claramente la fórmula conclusiva “Y vivieron felices y comieron perdices...”; nos dice:

Y a propósito: los diarios dan esta mañana la noticia de que el rey ha cazado ayer en el Prado diez perdices (p. 255)

pero irónicamente no nos dice si comieron las perdices y, por tanto, si fueron felices el resto de sus vidas.

Por su parte, “El linchamiento de Puck” (1893) es un cuento propiamente maravilloso; la acción se desarrolla en otro mundo: “Esto pasó en la selva de Brocelianda” nos dice el narrador. Darío retoma el personaje del travieso duende Puck o Robin Goodfellow de las leyendas y creencias populares inglesas inmortalizado por Shakespeare en *A Midsummer’s Night Dream*⁵ y lo hace actuar en el mundo maravilloso de los cuentos de hadas. Pero lo que le sucede a “Robin Buen Chico” es una contaminación de lo que en esas fechas de fines del XIX sucede en el mundo real; de tal forma que podemos decir que en este caso un suceso dramático y concreto del mundo empírico se desliza, en cierta medida, al mundo de la ficción maravillosa, convirtiéndose este relato en el negativo de muchas ficciones fantásticas modernistas (por ejemplo, “D. Q.” (1899) y “Luz de luna” (1914) de Rubén Darío, “Luisa Frascati” (1907) y “El secreto de Don Juan” (1923) de Leopoldo Lugones y “La cámara oscura” (1920), “El espectro” (1921), “El puritano” (1926) y “El vampiro” (1927) de Horacio Quiroga) en los que personajes ficticios traspasan la frontera de su dimensión ficcional y se incorporan al mundo real que los enmarca, y que es similar a la realidad empírica del lector. En ellos el personaje o

⁵Tradicionalmente traducido al castellano como *El sueño de una noche de verano*, aunque modernamente se reivindica su traducción como *Un sueño de una noche de San Juan*

personajes que traspasan la frontera del mundo enmarcado hacia el mundo marco son portadores de un ideal o de una subjetividad, convirtiéndose al traspasar la frontera ficcional en la materialización objetiva de ese ideal o subjetividad. Mientras que en “El linchamiento de Puck” en el mundo maravilloso de las hadas lo que se incorpora de nuestra realidad humana es una cruel y trágica injusticia social como es el linchamiento de una persona por el color de su piel. Puck cae en el tintero de un poeta⁶ y una mariposa blanca al verlo todo negro comienza a gritar y pedir auxilio; todos los animales y espíritus del bosque corren tras él sin reconocerlo; lo atrapan y con un cabello cano de un hada cruel lo cuelgan de un laurel seco. Pero, como dice el narrador al comenzar a emitir el “final feliz” de rigor de los cuentos maravillosos infantiles y que en este contexto posee, como ocurría en otros relatos anteriormente mencionados, un significado irónico, “no teman las niñas que amen al dulce genio”, pues aún hoy vive en la selva de Brocelianda, porque un hada caritativa que por allí pasó cortó la cuerda de la que colgaba con las mismas tijeras con que cortó el traje de Cenicienta.

En el mundo de las hadas también suceden crueldades e injusticias como en el mundo de los humanos; en el mundo de las hadas una vez se colgó a Puck creyéndolo un “negro libidinoso” como ocurre en el mundo de los humanos y más concretamente en la Norteamérica de fin de siglo, como podemos comprobar en la siguiente nota que he seleccionado y que está fechada en Washington 1898 —por tanto, muy cercana a la fecha de redacción del relato de Darío—:

En nombre de los negros de los Estados Unidos, Ida Wells denuncia ante el presidente McKinley que han ocurrido diez mil linchamientos en los últimos veinte años. (...).

⁶El mismo motivo de la caída del protagonista en un recipiente lleno de tinta negra lo volvemos a encontrar en la pantomima de Leopoldo Lugones titulada “El pierrot negro” perteneciente al apartado “Teatro quimérico” de *Lunario sentimental*. En esta ocasión es Pierrot quien cae en la tina de un tintorero teniendo que ir a la luna para recobrar su color original.

Multitudes de energúmenos, excitadas desde la prensa y el púlpito, arrancan a los negros de las cárceles, los atan a los árboles y los queman vivos. Después los verdugos festejan en los bares y pregonan sus hazañas por las calles.

La cacería de negros usa por coartada el ultraje de mujeres blancas, en un país donde la violación de una negra por un blanco se considera normal, pero en la gran mayoría de los casos los negros incendiados no son culpables de más delito que la mala reputación, la sospecha de robo o la insolencia.

El presidente McKinley promete ocuparse del caso. (Aptheker: 1969, citado en Galeano: 1992:302-303)

El paralelismo con estos sucesos reales es el que el autor trata de articular desde el comienzo del relato cuando nos dice al explicar los gritos y la actitud de la mariposa blanca:

(...), se puso a gritar: ¡Socorro! ¡Socorro!, igual a una de las jóvenes norteamericanas cuya inocencia es atacada por los negros del Sur, y vengada por la horca yankee, al eco de un humanitario clamor victorioso. (p.267)

Paralelismo que, aunque el narrador no lo especifique, todos sabemos que no se cumple en el “happy-ending”; en el mundo de las realidades objetivas no hay hadas buenas que salven a Puck, como tampoco hay hadas, como veíamos en “El velo de la reina Mab”, que extiendan un velo esperanzador sobre los artistas del Ideal.

Como decíamos al comienzo de este trabajo otra forma de maravillar la realidad en la narrativa modernista la encontramos en ficciones que trazan fabulescamente el origen “mítico” de un elemento natural. Así tenemos varios relatos en los que se efectúa una interpretación mítica y poética de un elemento de nuestra realidad cotidiana. En esencia responden al deseo de revalorización cualitativa de las cosas que en un mundo utilitarista y prosaico han perdido su núcleo, su peculiaridad o valor específico. El narrador, o mejor dicho, el poeta, siempre el poeta, cuando hablamos de narradores modernistas, partiendo de un elemento real: una especie vegetal, una piedra preciosa, una persona o personaje concreto, por ejemplo, traza el origen mítico de ese elemento

particular produciéndose una estetización y una sacralización de la realidad. Estos relatos donde se narra cómo ha venido a la existencia un fragmento de la realidad nos descubren el misterio mítico y poético —no exento de dramatismo— que todo elemento real contiene.

“El rubí” (1888) de Rubén Darío, incluido en todas las ediciones de *Azul...*, es un magnífico y logrado ejemplo de estas creaciones mítico-poéticas. En él se relata el origen poético de esta piedra preciosa revelándonos su misterio; el Enigma en ella contenido y que la convierte en el símbolo de la autenticidad de la naturaleza frente a la falsedad de la nueva ciencia. Darío en “El rubí” inventa toda una explicación poético-dramática del origen de esta piedra preciosa —del *cómo*⁷— para revelarnos cómo todo elemento puro de la naturaleza esconde, bajo su aspecto mundano, la magia y el misterio de su origen sagrado, el *por qué* de su fundamento, que la sociedad contemporánea con su visión prosaica y utilitarista no aprecia. El travieso y pícaro duende Puck lleva al reino subterráneo de los gnomos a petición de éstos, un rubí artificial, producto de la química moderna, y que consigue robárselo a su dueña parisiense mientras duerme. Reunidos en torno al rubí falsificado todos coinciden en señalar la profanación que supone querer equiparar ese elemento obtenido por medio de una vulgar fórmula química con el verdadero rubí, hijo de la alquimia mágica de la naturaleza. Algunos dicen: “¡Pretender imitar un fragmento del iris!”, otros: “¡Hecho de rayos del poniente solidificados!” (p. 154). Pero el gnomo más viejo les dice que están equivocados y comienza a narrarles el relato enmarcado que podríamos titular “de cómo se hizo el rubí”; relato mítico, por tanto, incardinado en un mundo maravilloso. El gnomo relata que siendo joven se enamoró de una mujer y la secuestró teniéndola en

⁷Mircea Eliade (1992:86) hablándonos del mito como manifestación de la irrupción de lo sagrado en el mundo nos dice: “Al narrar *cómo* han venido las cosas a la existencia, se les da una explicación y se responde indirectamente a otra pregunta: *¿por qué* han venido a la existencia? El «por qué» está siempre imbricado en el «cómo». Y esto por la simple razón de que al referir cómo ha nacido una cosa se revela la irrupción de lo sagrado en el Mundo, causa última de toda existencia real.”

cautiverio en el interior de su gruta. Ella, aún prisionera, le era infiel pues a través del pensamiento deseante lograba amorosamente relacionarse con el hombre amado, pues el amor del hombre, misteriosamente para el gnomo, cuando es verdadero “lo penetra todo”, todo lo envuelve y desconoce fronteras. Un día ella, aprovechando su sueño, trata de huir a través de un agujero abierto en la roca diamantina, pero las aristas agudas de la roca la hieren tan gravemente que no logra escapar, muriendo en brazos del gnomo e impregnando con su sangre la masa diamantina, —“la sangre corría inundando el recinto, y la gran masa diamantina se teñía de grana” dice el narrador—, lo que dio origen al rubí. Los gnomos comprendiendo el verdadero alcance de la falsificación destruyen con desprecio el rubí falso y cogiendo entre sus manos auténticos rubíes los lanzan al aire entre risas y danzas, pues se saben depositarios de lo auténtico frente a lo falso, descansando su autenticidad no en una simple y vulgar fórmula química y ni siquiera en una oculta fórmula alquímica, sino en el grado de sentimiento y pasión en ella encerrado. Los gnomos, artistas en la sombra, se sienten grandes porque con su cincel lo que trabajan no es la materia sino el sentimiento —“Y celebraron con risas el verse grandes en la sombra” (p.157) nos dice— al igual, como connotativamente se nos está sugiriendo, que los poetas, también “grandes en la sombra”. Y es que en el fondo de este relato lo maravilloso está al servicio de la tan dariniana y finisecular dicotomía Arte vs. Ciencia, Materia frente a Espíritu.

Partiendo de la misma óptica mítico-poética de la realidad y tematizando igualmente la oposición entre valores utilitaristas y espirituales tenemos el relato, también de Darío, “El nacimiento de la col” (1893). En él los acontecimientos están localizados en el Paraíso Terrenal cristiano y, por tanto, en un ámbito maravilloso donde lo sobrenatural no es problematizado, pero no debemos perder de vista que lo que se está relatando es el origen mítico de un elemento real, y que, por tanto, es una forma de investir de maravilla a la realidad. En los orígenes, cuando aún Eva no había sido tentada por la serpiente, el espíritu del mal tienta a la bella rosa bajo el argumento de la utilidad. Ésta, convencida, le pide a

Dios ser útil y Dios la convierte en la primera col. El significado alegórico es evidente y queda resumido en las siguientes palabras de Laura R. Scarano (1989:283):

La rosa, representante del arte puro, tentada por la sociedad positivista, pide ser “útil”, contradiciendo su naturaleza gratuita y desinteresada. Así es creada la col, símbolo del arte utilitario, al servicio de la practicidad y el materialismo social

Por tanto, el relato mítico de la creación de la col encierra una enseñanza moral, sobre todo, para el hombre de arte y para el hombre sólo capaz de apreciar lo útil.

En “Cuento verde” (1898) de Manuel Díaz Rodríguez, incluido en su colección de relatos *Cuentos de color* (1899), se traza, partiendo de la teoría de la reencarnación y de la mitología greco-romana, el origen de toda una “simiente maldita”:

casta de mujeres de voz blanda como el terciopelo, suave como plumón de cisne, dulce y melodiosa como son de flauta, y de virtud quebradiza como el cristal muy tenue. Son criaturas hechas de fragilidad y armonía, de gracia y de pecado, y, semejantes a las cañas frágiles y a los rosales hueros, al menor soplo ceden, cantan y se rompen. (p.161)

Un sátiro reencarnado en un hombre fin de siglo, previene a un amigo —que es el narrador extradiegético de esta historia— de la voz y la figura seductora de la cantante Teresa Marzuchelli. Mujer a la que ambos acaban de conocer y de la cual han quedado hechizados, pues según él es la reencarnación de Siringa, espíritu frágil y tornadizo pero irremediamente seductor por obra del dios Pan, o más bien, por obra de la venganza de este dios pagano sobre la voluntad inquebrantable de Siringa, pues, como cuenta este narrador intradiegético, Pan en la época del paganismo se enamora de la bella pastora Siringa, pero ésta no cede a sus pasiones y no se deja atrapar en sus arrebatos. Pan encolerizado ante tan inquebrantable virtud pide ayuda a Júpiter para “vengarse de Siringa y de la raza de Siringa”, y éste la convierte en manojo de cañas flexibles con las que Pan construye el instrumento musical, especie de flauta, que lo caracteriza. De él, el dios, extrae una música inefable. Pero ante el advenimiento del cristianismo,

descrito en el texto como un cataclismo, Pan en su huida precipitada dejó olvidada la Siringa, la cual en su abandono se convirtió otra vez en mujer, pero, y ahí la venganza de Pan, en mujer de igual belleza seductora que la pastora Siringa más de voluntad frágil y quebradiza, sembradora por ello de desgracias amorosas entre los hombres; espíritu de mujer que a lo largo de los siglos se ha ido reencarnando en las “hijas de Siringa”, de entre las que Teresa Marzuchelli es una de ellas. Terminando este relato enmarcado escuchan la voz de Teresa que se acerca. Ambos instintivamente se levantan apresurándose para ir al encuentro de la cantante italiana. En ese mismo instante la brisa, hasta entonces en calma, se mueve agitando la naturaleza toda. Y la acción de la brisa es descrita, a través de un lenguaje poético en el que domina la prosopopeya, como si bajo ella se escondiera el espíritu burlón del dios Pan. Algo humano o dotado de humanidad se esconde en ese oportuno aire, pues “agita”, “acaricia”, “besa”, “penetra” y “murmura” precisamente en un tiempo y en un espacio propicio para la aparición del dios Pan: un caluroso mediodía italiano, el viento silbando entre la naturaleza y los campos de viñedos. En las mujeres de seductora belleza, dulce y melodiosa voz, pero tornadizas e inconstantes en el amor, tenemos que ver la huella de la venganza del dios Pan; una voluntad que las supera y que no depende de ellas. De esta forma tan maravillosa, apoyada en un tiempo cíclico, Díaz Rodríguez trataba de explicar algo alarmante para la masculinidad: la personalidad autosuficiente y liberada de la mujer. Esta postura desviada, “no normal”, que escapa a los cánones de sumisión, —parece decirnos Díaz Rodríguez en este relato— no es una postura libremente adoptada, sino que depende de una fuerza que las supera, que desde un tiempo inmemorial está destinada para la estirpe a la que pertenecen. La mujer, de esta forma, queda liberada de la carga maligna, pero también vacía de voluntad, sin libre albedrío.

A través de ese remontarse a los orígenes, a un espacio y un tiempo donde es posible la maravilla, la realidad de que se parte pierde su carácter prosaico y permite la entrada de lo sobrenatural en la realidad cotidiana, pero bajo este velo poético, mítico y

fantástico podemos ver la temida y aún no asimilada independencia femenina.

Invención fantástica de los orígenes de una flor, pero esta vez partiendo del mundo legendario de los cuentos de hadas de ambientación medieval, la encontramos en “Siempreviva” del guatemalteco Máximo Soto Hall, cuento perteneciente a su colección de relatos y semblanzas literarias titulada *Dijos y bronces* (1893). El narrador se dirige a un narratario arquetípico de muchos relatos finiseculares de ascendente francés y decadentista, es decir, a una mujer joven en muchas ocasiones de nombre francés, en este caso llamada Ninette, que entre ingenua e incrédula escucha la narración. Marco, muy a la manera de Alfred de Musset⁸ e incorporado por Rubén Darío en muchas de sus narraciones por citar el caso más conocido, con el que a priori trataban de justificarse ante la acusación de ingenuidad y falta de gravedad que unos lectores “maduros” podían emitir. La peculiar característica de la siempreviva de morir sin haber cerrado sus pétalos sirve al autor para inventar un fantástico y poético origen. En un ambiente legendario y maravilloso vemos una princesa enamorada de un trovador; éste por mandato del Rey tiene que marchar con él y con su ejército a la conquista de un pueblo hereje y lejano; la princesa poco a poco va perdiendo la alegría y la vida; suplica a su hada que no le deje morir sin antes haber visto a su enamorado trovador, pero ésta ya nada puede hacer pues así lo ha dispuesto Dios; tanto suplica que el hada conmovida consiente en que al morir se convierta en flor que sólo cerrará su corola cuando el trovador vuelva al castillo, acontecimiento que al no producirse nunca, pues

⁸Raimundo Lida en su estudio preliminar a *Cuentos completos* (1988) de Rubén Darío nos dice que en los modos de encuadramiento de este escritor “no es difícil percibir la influencia de los cuentistas franceses” (1988:20) y en el caso concreto de encabezar, interrumpir o cerrar sus cuentos con dedicatorias personales ve la influencia de Alfred de Musset que en *Emmeline* y en *Les deux maîtresses* hace que el relato sea un diálogo entre el narrador y la lectora. Y cita por ejemplo frases extraídas del escritor francés para ilustrar la semejanza. Por ejemplo de la *Emmeline*: “mais, direzvous, c'est de l'amour; patience, madame, pas encore” o de *Les deux maîtresses*: “Croyez-vous, madame...? ”, “me direz-vous” (1988:21).

el trovador no vuelve a su país y renuncia a su religión enamorado de una mujer de las tierras conquistadas, es el que “explica” que la siempreviva no cierre su corola pareciendo que muere en la espera de algo que nunca vendrá.

El atributo que caracteriza a una flor concreta permite el vuelo imaginativo, y ese despliegue maravilloso al tornar al mundo real envuelve a la realidad de lirismo.

De similar ambientación legendaria y de cuentos de hadas es otro relato de Soto Hall titulado “Heliotropo”, también perteneciente a la colección *Dijes y bronces* (1893), donde en este caso se fantasea sobre el origen del girasol.

Creo que los ejemplos, hasta ahora ofrecidos, bastan para demostrar lo expuesto al comienzo de este ensayo: los escritores modernistas maravillan la realidad a través de procedimientos propios de los cuentos de hadas y de las fábulas mitológicas, como una forma de protesta por la inocencia perdida de una civilización alarmantemente regida en exclusividad por la dimensión lógico-racional. Como hemos podido ver la utilización de la modalidad fantástica o maravillosa no es evasión sino transgresión, que en muchas de estas narraciones se duplica con el empleo de la ironía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APTHEKER, Herbert (ed.) (1969), *A documentary history of the negro people in the United States*, N.Y.: Citadel.
- DARÍO, Rubén, *Cuentos Completos* (1988), México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel (1942) *Camino de perfección y otros ensayos*, Caracas: Editorial Cecilio Acosta.
- ____ (1899), *Cuentos de color*, Caracas: Tip. J. M. Irigoyen & Cía.
- FERRATER MORA, José (1993), *Diccionario de filosofía abreviado*, Barcelona: Edhasa-Sudamericana.
- GALEANO, Eduardo (1992), *Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras*, Madrid: Siglo XXI.
- LÜTHI, Max (1970), *The Fairy Tale as art form and portrait of man*, N.Y.: Frederic Ungar.
- PISANTY, Valentina (1995), *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- RAMA, Ángel (1970), *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.

- RISCO, Antón (1987), “Notas para un estudio de la literatura fantástica hispánica del siglo XX”, *Monographic Review*, Vol. III, núms. 1-2, pp.
- SCARANO, Laura R. (1989), “El binomio modernista «poeta-poesía» en los cuentos de Darío”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 18, pp. 279-292.
- SOTO-HALL, Máximo (1893), *Dijes y bronce* (*Cuentos y semblanzas*), Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.