

LAS APROPIACIONES DARIANAS DEL CUENTO DE HADAS

Ariela Érica Schnirmajer*

Resumen

En continuidad con nuestra indagación en torno a los roles de la ensoñación en el *fin de siècle*, en esta comunicación analizo su función en “El velo de la reina Mab” (1887), narración incluida en *Azul*, en “El linchamiento de Puck” y en “Esta era una reina...”, ambos publicados en *Tribuna* de Buenos Aires en 1893. Gastón Bachelard explica que, en el proceso poético, el ensueño se confunde frecuentemente con el sueño. Pero, en el caso del primero, “no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión (...) activa. En una imagen poética el alma dice su presencia” (1965:18). Por su parte, Adriana Astutti considera que “el ensueño no se evade de la realidad sino que imagina un cosmos de cuya existencia real la imagen, el poema, es la única prueba” (2001:94). Luego, Julio Ortega señala que el ensueño dariano es una forma de conocimiento que “(...) gesta(n) un escenario alternativo de la creatividad” (2003:66). Atendiendo a las consideraciones de Bachelard, Astutti y Ortega, propongo que, lejos del “torremarfilismo”, en estas narraciones, las ensoñaciones, en conexión con el cuento de hadas y con las figuras del desplazamiento, -con funcionamientos diversos-, se proponen como espacios críticos.

Palabras clave

Crítica - Cuentos de hadas – Ensoñación - Intertextualidad – Rubén Darío

Abstract

Continuing our study about the roles of reverie in the *fin de siècle*, this paper analyzes its function in “El velo de la reina Mab” (1887), included in *Azul*; “El linchamiento de Puck” and in “Esta era una reina...”, both published in *Tribuna* in 1893. Gaston Bachelard explains that reverie and dream are often confused in the poetic process. But in the first case, “one is no longer drifting into somnolence. The mind is able to relax, but in poetic reverie the soul keeps watch, with no tension, calmed and active... For a simple poetic image, there is no project; a flicker of the soul is all that is needed” (1965:18). Adriana Astutti considers that “reverie does not evade reality but rather imagines a cosmos, the real existence of which is only proven by the image, by

*Jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Literatura Latinoamericana I “A” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesora adjunta del Taller de Lectura y escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, FFLL. Investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA –FFLL. Mail: arielas@gmail.com

Enviado: 29/05/2016. Evaluado 15/08/2016

the poem” (2001:94). Also, as Julio Ortega points out, reverie in Darío is a type of knowledge that “develops an alternative scenario of creativity” (2003:66). Considering the thoughts of Bachelard, Astutti and Ortega, I posit that, far from “ivory-towerism”, reveries in these narratives (connected with the fairy tale and with figures of displacement —with diverse mechanisms), are presented as critical spaces.

Keywords

Criticism - Fairy tales – Intertextuality – Reverie– Rubén Darío

Ensoñación versus torremarfilismo

El desplazamiento y la ensoñación son característicos de Rubén Darío y de Julián del Casal en sus entregas periodísticas. En “Tigre Hotel” del nicaragüense, en el paisaje del Tigre, el narrador cree ver a los personajes de la poesía de Paul Verlaine, lectura que lleva consigo. Y en “Crónica semanal X”, Casal asiste a una función del circo de Pubillones y se imagina transportado a la llanura de Orán. El autor encuentra la imagen de un Oriente compuesto de fragmentos intertextuales como filtro sobre la pobre realidad local (Schnirmajer, 2012:32-33).

En una publicación anterior he analizado el modo en el que la ensoñación ocupa el espacio del discurso crítico en la crónica “Conversaciones dominicales. Lohengrin” de Julián del Casal. En dicha entrega periodística, la crítica teatral, lejos de ser un discurso subsidiario, se plantea como artefacto artístico, concepción que dialoga con las consideraciones de Charles Baudelaire en sus *Salones de arte* de 1846 (2015:149-165). Sin haber presenciado la ópera representada en La Habana, Casal (re)crea *Lohengrin* en el terruño insular; una ópera de la que él es autor y espectador. Lejos del estilo enjoyado y abigarrado de sus crónicas sobre las mercancías en *El Fénix*, la prosa poemática fluye a un ritmo acompasado y continuo. Reagrupa, expande o abrevia escenas, conforme a sus propios intereses. Es un modo de operar que nos acerca al cosmopolitismo de las literaturas periféricas, en términos de María Teresa Gramuglio, (2013:365-373) y, en ellas, a la literatura latinoamericana.

En continuidad con mi indagación en torno a los diversos roles de la ensoñación y sus derivas en el *fin de siècle*, en esta comunicación analizo este motivo en el poema en prosa “El velo de la reina Mab” (1887), incluido en las dos ediciones de *Azul*¹, en “El linchamiento de Puck” y en “Ésta era una reina...”, ambas narraciones publicadas en 1893 en la sección de “Mensajes de la tarde” de *Tribuna* de Buenos Aires, dirigida por Mariano de Vedia, donde Darío firmaba con el seudónimo de “Des Esseintes”, nombre del protagonista de *A Rebours*, de Huysmans. “El linchamiento de Puck” fue recién recuperado por E.K. Mapes y publicado en los *Escritos inéditos* de 1938². Como se ve, no contó con la misma difusión de “El velo de la reina Mab”. El medio de publicación periodístico implicó un pacto de lectura diferente entre el autor y sus lectores que dejó marcas en el tratamiento intertextual.

En las tres prosas, el escritor se apropia de fórmulas estilísticas y de elementos estructurales y de composición del cuento de hadas para proponer lo literario como espacio que interpela lo real, aunque con funcionamientos distintos.

Gastón Bachelard en su “Introducción” a *La poética del espacio* se refiere al rol activo del poeta en el ensueño (1965:18). En esa línea, Adriana Astutti considera que

“el ensueño no se evade de la realidad sino que imagina un cosmos de cuya existencia real la imagen, el poema, es la única prueba” (2001:94). Atendiendo a las consideraciones de Bachelard y de Astutti, proponemos que, lejos del “torremarfilismo”, en “El velo” y en “El linchamiento de Puck”, algunos elementos del cuento de hadas ubican a la literatura como espacio desde el cual problematizar lo real. Luego, en “Ésta era una reina...” asistimos a la parodia de algunos elementos del cuento de hadas entre los cuales se encuentra el propio lugar de enunciación.

Las hadas y la ironía de los mundos

Con *Azul*, publicado en Chile, Darío entra por primera vez en contacto con la modernización voraz y con la riqueza sudamericana. Allí los cuentos de ensueño narran la situación del poeta frente al burgués. El nuevo orden se presenta en desequilibrio, “disfórico”-desde la perspectiva de José María Martínez (1997a:41)-, porque los individuos que moldean el sistema son seres incapacitados para entender las aspiraciones espirituales del hombre. Desde esta perspectiva puede entenderse la miopía del rey burgués, el afán lucrativo del padre de Garcín que lleva al suicidio de su hijo, o la fe ciega en la ciencia de los hombres de “El rubí”. Estas historias trascienden la narración individual para adquirir un sentido simbólico acerca de los valores negativos que encarnan dichas sociedades. El mundo que surge será uno donde el artista se sentirá ajeno, y adoptará ante él un distanciamiento crítico, en muchas oportunidades trabajado a través de la ironía. Así, en “La canción del oro”, Darío, en vez de cantar a Dios como propone el burgués, emprende el canto del oro, porque ese es el dios que rige a la sociedad.

Para José María Martínez, una forma de compensación ante la alta frecuencia de situaciones inarmónicas son los “momentos eufóricos”. El crítico señala aquí, entre otras narraciones, “El velo de la reina Mab” -objeto de nuestro análisis- en donde Darío acude al arte como fuerza capaz de postular, “si no un mundo nuevo, sí ámbitos particulares donde la euforia sea posible” (1997a:43). Desde nuestra perspectiva, en “El velo de la reina Mab”, Darío ubica un hecho factual dentro de la estructura del “cuento de hadas” para postular al arte no solo como espacio compensatorio frente al rechazo del burgués sino también como espacio crítico.

La elección del género maravilloso implica una toma de posición. José María Martínez señala en “Nuevas luces para las fuentes de *Azul*” (1996:206) que en “El velo de la reina Mab” se advierte el influjo de *Escenas de la vida bohemia* de Enrique Murger. El crítico establece un paralelismo entre las rítmicas intervenciones de los cuatro artistas en el poema en prosa de Darío y las continuas tertulias de los cuatro personajes de Murger en los cafés y pensiones parisinas. Una prueba de la cercanía entre ambas narraciones es el capítulo XI titulado “Un café de la bohemia”, en donde la presentación de los personajes de Murger recuerda a la de los artistas de Darío:

En aquel tiempo, Gustavo Colline, el gran filósofo, Marcelo, el gran pintor, Schaunard, el gran músico, y Rodolfo, el gran poeta, como se llamaban entre sí, frecuentaban regularmente el café *Momo*, donde se les conocía con el nombre de los *cuatro mosqueteros*, porque se les veía siempre juntos, y algunas veces no pagaban su consumo, siempre con una armonía digna de la orquesta del Conservatorio (1945:85)[1851].

Siguiendo con las analogías, el personaje de Barbemuche que aparece en este capítulo XI puede entenderse como el equivalente de Mab en el cuento de Darío: ambos funcionan como *dei ex machina*; el primero resuelve los agobios económicos de los bohemios mientras que Mab tiñe de esperanza las aspiraciones de sus protegidos. Una vez señaladas las analogías entre ambos textos, - lectura en la que seguimos a Martínez- nos interesa destacar las diferencias. En “El velo de la reina Mab”, Darío sustituye el marco realista, el ambiente parisino, por la indeterminación espacio-temporal, acudiendo para ello al préstamo de las formas de apertura de los cuentos de hadas (Jackson, 1986:30): “Por aquel entonces, las hadas habían repartido sus dones a los mortales” (1991:123). De esta forma, aleja la historia que relatará del presente e invita al lector a ingresar en otro mundo, el mundo de lo no verídico. De todos modos, no deslinda al destinatario totalmente del presente pues lo que va a relatar le sucedió a los seres humanos. Profundicemos en este último aspecto, es decir, en el trabajo textual y estilístico en torno a la representación de los personajes y sus concepciones poéticas.

En “El velo de la reina Mab” se narra que las hadas han repartido entre los hombres los bienes materiales y físicos deseables. Sin embargo, cuatro artistas pobres – un escultor, un pintor, un músico y un poeta- exhiben su desaliento ante la situación en la que se encuentran, ya que si bien tienen los materiales para la realización de su obra, - la cantera, el iris, el ritmo y el cielo azul, respectivamente- desean modelarla con el Ideal que también poseen, pero saben que esto no es posible porque serán rechazados por la sociedad burguesa a la que necesitan para poder sobrevivir³. En la exposición de los cuatro personajes, Darío pone en boca de ellos algunas de sus concepciones del arte y de su poesía. El personaje del poeta define las características concretas de su lírica. El poema es “el ánfora” que alberga el “celestes perfume”, que despierta el goce sensorial y amoroso: “Y para hallar consonantes, los busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa” (1991:125). La definición del poema se imbrica con el código erótico y quedan ambas esferas unidas. Luego, en la intervención del músico, Darío enuncia su concepción del arte como resonancia armónica del universo. El poeta es quien posee “la música de los astros”, es decir, quien puede conciliar el mundo interior y su canto con el macrocosmos (125). En las afirmaciones del pintor, resuenan las operaciones de asimilación, filtración y transposición de la experiencia vital y libresca dariana, en cuyo trayecto el poeta redefine el concepto de originalidad romántico para imponer uno moderno: la originalidad como estrategia del uso de los materiales. Este aspecto lo había notado Juan Valera en sus críticas a *Azul* al enunciar que Darío: “se adelanta a la moda y pudiera modificarla o imponerla” (Madrid, 22 de octubre de 1888). El pintor de “El velo de la reina Mab” señala: “he recorrido todas las escuelas, todas las inspiraciones artísticas. He pintado el torso de Diana y el rostro de la Madona. He pedido a las campiñas sus colores, sus matices...He sido adorador del desnudo...” (1991:124-125).

Advertimos una gran diferencia entre las peripecias de los cuatro héroes de *Escenas de la vida bohemia* de Murger y los enunciados poéticos analizados aquí en “El velo de la reina Mab”. En el primero, los hechos son más propios de un pícaro que de un poeta: los personajes recurren a artilugios para comer, para conseguir un lugar donde pernoctar, para vestirse en forma apropiada o para huir de las pensiones alquiladas sin abonar un chelín. En cambio, en los cuatro artistas de “El velo de la reina Mab” el desencanto de los personajes se ficcionaliza en un plano alejado de la situación vivencial del autor, aunque éstos parecen *alter egos* del Darío juvenil de los años chilenos y, como se analizó, asociamos varias de las concepciones poéticas de los artistas con las

del poeta. Las críticas académicas negativas, la incompreensión de la “muchedumbre que befa” y, un porvenir de miseria o de locura desalientan a los personajes del cuento. Pero lejos de acercarse a una literatura confesional, el poeta desliza su historia de frustración dentro de un decorado fantástico y lo plasma a través de la penetración del verso en la prosa, es decir, a través de una forma nueva: “El deslumbramiento shakespeariano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa” (*Historia de mis libros*).

Desde la narración maravillosa, el escritor lleva al lector al plano de la realidad, en la que denuncia indirectamente que el conflicto entre el artista y la sociedad no está resuelto. El lector compara lo que le sucede a los artistas del Ideal en el mundo maravilloso con lo que les acontece en la sociedad contemporánea. De ese contraste, surge la crítica en el plano extra textual⁴.

Si avanzamos hacia el desenlace, la reina Mab, que se había colado por la ventana de la boardilla donde los artistas vivían, después de escuchar sus quejas extiende sobre ellos el “velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen la vida de color de rosa”. Desde entonces la tristeza se transforma en esperanza para todos los “brillantes infelices”, como los nombra el narrador. El ensueño sirve para suspender la realidad y asegurarles un porvenir, una promesa. Cabe señalar que, en este caso, el cierre del relato también recuerda la forma conclusiva de los cuentos de hadas “Y fueron felices...”: “Y desde entonces, en las boardillas de los *brillantes infelices*, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en una aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza (...)” (126).

El desenlace adquiere un carácter irónico: en la fórmula del “final feliz” resuenan los *brillantes infelices*. El procedimiento irónico presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Marchese y Forradellas explican que es particularmente importante el uso de la ironía en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados permite disfrutar de *los subrayados irónicos escondidos en los pliegues del discurso* (2007:221) (el subrayado es mío). Parfraseando a Marchese y Forradellas, en los pliegues de “El velo de la reina Mab”, el enunciado *brillantes infelices* hace estallar la contradicción entre el desenlace feliz del plano maravilloso y el desdichado del plano extra textual: todos sabemos que no hay hadas que extiendan un velo esperanzador sobre los artistas del Ideal. Se trata de una fórmula irónica en el marco de la literatura maravillosa para adultos, que nos devuelve a la realidad; que la cuestiona indirectamente y donde se advierte que el conflicto no tiene resolución.

Darío se apropia de algunas formas del cuento de hadas y le confiere al lector un rol activo para que complete el sentido, operación que se encuentra en las antípodas del género, según la definición acuñada por Rosmary Jackson.

Lo maravilloso se caracteriza por una narración funcional mínima, cuyo narrador es omnisciente y tiene una autoridad absoluta (...). Las narraciones de este tipo producen una relación *pasiva* con la historia. El lector, igual que el protagonista, es apenas un receptor de acontecimientos que ponen en marcha una pauta preconcebida (1986:30-31).

“El velo de la reina Mab” no es la única composición dariana que introduce

elementos del cuento de hadas en su estructura y que le confiere un significado irónico a alguno de ellos con el fin de problematizar algún aspecto del espacio extra textual. En “El linchamiento de Puck” (1893), la narración se ubica en el género maravilloso: “Esto pasó en la selva de Brocelianda” (267). El escritor retoma el personaje del duende Puck abordado por William Shakespeare en *Sueño de una noche de verano* y lo introduce en el cuento de hadas. En la narración, Puck cae en el tintero de un poeta y una mariposa blanca al verlo todo negro comienza a gritar y a pedir auxilio. Todos los animales del bosque lo persiguen sin reconocerlo. Una vez que lo atrapan, con un cabello cano de un hada lo cuelgan de un laurel casi seco. Pero, como señala el narrador acudiendo a la fórmula típica del final feliz del cuento de hadas, un hada caritativa que pasó casualmente por allí lo descolgó, con las mismas tijeras que había utilizado para cortar el vestido de Cenicienta⁵.

Lo sucedido a Puck es una contaminación con los sucesos de violencia y discriminación racial que tenían lugar en los Estados Unidos por esa época⁶. Entre 1880 y 1930 era frecuente en Estados Unidos el linchamiento de personas por el color de su piel. En 1893, el mismo año de la publicación del cuento dariano, se produjo en Paris, Texas, un suceso de gran trascendencia que fue el linchamiento de un joven negro de 17 años, acusado de haber asesinado a la pequeña hija de un oficial de policía. El joven fue agredido por una multitud que se había congregado para asistir a su tormento, dándolo por culpable y ejerciendo la justicia por mano propia. Smith fue paseado por la ciudad en una carroza triunfal y conducido a un patíbulo construido al efecto en una pradera cercana a la estación de ferrocarril donde fue torturado (Cf. Menaza, David, 2013). Si bien no tenemos la certeza de que Darío conociera esta noticia, la ficción dariana se imbrica con los sucesos del mundo real. Esta última afirmación cobra mayor certeza al advertir la vasta heterogeneidad genérica que convive en la sección “Mensajes de la tarde”, donde se publicó la narración: poemas como “Sinfonía en gris mayor”, luego recopilado en *Prosas Profanas*, narraciones fantásticas, entre ellas, “La pesadilla de Hornorio”, la crónica “En París”, noticias policiales ficcionalizadas, críticas de libros y cartas de lectores con su correspondiente respuesta por parte de Darío. Este último género discursivo, la carta de lectores, nos da una pista del circuito de lectura en el que se inserta la narración “El linchamiento de Puck”, publicada el 12 de septiembre de 1893. Seis días más tarde, en la misma sección de *Tribuna*, Darío incluye una carta de Julián Martel titulada “La ley Lynch en París” en donde el autor de *La Bolsa* se refiere a un linchamiento que, en este caso, no sucedió en Estados Unidos sino en París: “París linchando! El boulevard resplandeciente convertido en un burgo yankee!” (1938:7), con la rápida respuesta de Darío. El modernismo abrevó en las difusas fronteras genéricas: recordemos la crónica martiana sobre Jesse James, en donde el corresponsal transforma la noticia policial del asesinato del bandido de bancos en un texto ficcional con ribetes épicos. En el caso que nos ocupa, “El linchamiento de Puck” participa de la contaminación genérica entre crónica y cuento, reforzada por otros discursos que enmarcan y dialogan con el relato.

La inscripción periodística de “El linchamiento de Puck” permite comprender la forma bastante libre en la que ingresan las referencias intertextuales del cuento de hadas, que difieren respecto de su modo de inclusión en “El velo de la reina Mab”. Vayamos a la referencia puntual.

Tal como se analizó en el desenlace de “El velo de la reina Mab”, en “El linchamiento de Puck”, la intervención del hada caritativa que corta la cuerda para salvar a Puck remite al final feliz que, como sabemos, no tiene lugar en el espacio extra textual. Como

explica Marc Soriano, para los filósofos el término hada proviene del latín *fatum*, destino. De modo que, por ese lado, descienden directamente de las Parcas, que hilan la vida de los seres humanos y la cortan sin previo aviso (2010:320-321). Como se deduce de ambas narraciones analizadas, el hada se convierte en la que arregla o estropea todo, la encarnación de la justicia o del mal en la tierra⁷. En “El linchamiento de Puck”, como se señaló, Puck sobrevive porque “un hada caritativa [...] con las tijeras con que cortó los vestidos de Cenicienta, cortó la cuerda de Puck” (268). Al acudir a la versión del cuento, notamos que la referencia corresponde a Blancanieves, no a la Cenicienta. En el relato, cuando la madrastra cruel, vestida de vieja buhonera, intenta asfixiar a Blancanieves con un lazo, son los siete enanos quienes la salvan, pero Darío lo atribuye a un hada. En este caso, la confusión en la referencia nos ilumina acerca de una forma bastante libre en relación a la inclusión de los intertextos en esta narración⁸, más cercana a las urgencias de una narración que remite a la actualidad y quizás, a una circulación del cuento de hadas instalada en la memoria cultural de los lectores y, por lo tanto, Blancanieves o Cenicienta son intercambiables y fácilmente decodificables. También remite a un vínculo desenfadado de Darío con la tradición; más propio del saqueo que de la veneración.

“Esta era una reina...” o la parodia del cuento de hadas

En “Esta era una reina...” el ambiente del cuento de hadas envuelve la crónica de las celebraciones que tuvieron lugar en Madrid en 1892 con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América. Como miembro de la delegación nicaragüense, Darío asiste a una recepción de los reyes de Portugal en Madrid y la correspondencia gira en torno a la fascinación del poeta ante la belleza de la reina Amelia de Portugal. Si bien el cronista señala que su entrega “no será cuento” sino “una página de ‘diario’” (1938:12), convierte el texto en un “cuadro de *féerie*” (1938:13) para transmitir a sus lectoras la perfección de la princesa y la majestuosidad de la ocasión: “(...) por qué *Des Esseintes* no ha de ser para vosotras, elegantes lectoras de *La Tribuna*, algo así como uno de aquellos narradores que en los castillos medioevales distraían la atención de las castellanas...” (1938:12)⁹.

Sin embargo, rápidamente “Esta era una reina...” se transforma en una parodia del género discursivo cuento de hadas, operación que alcanza a ciertos rasgos de los personajes y a la propia enunciación. La parodia necesita de la imitación para constituirse, pues el gesto paródico depende de un objeto o texto previo (Jitrik, 2006:8). De ahí que la narración señale sistemáticamente su referencia a los personajes principales y a las situaciones del cuento de hadas con la reina, el rey y sus personajes secundarios, lacayos, marqueses y el cortejo.

“(...) después de subir la escalera del palacio real, entre lacayos estirados, en un cuadro de *féerie* (...), “(...) la reina Amelia, una reina de cuento azul (...)”, “el marqués feliz darle el beso correcto en la mano que ella tiende” (1938:13).

La parodia se ejerce, en principio, sobre el marido de la reina Amelia, D.Carlos, quien lejos de la silueta esbelta de los príncipes, “ha agrandado su barriga”. Si bien la intertextualidad es propia de toda escritura, “(...) en la parodia sería más claramente constituyente y operante en el sentido de una marca, puesto que la parodia, al acentuar

algún elemento del primer texto lo crisparía, lo “marcaría” (2006:10). En el caso particular de “Esta era una reina...” la parodia ejercida en torno al rey Don Carlos funciona bajo la forma de una *mise en abisme* (Jitrik, 2006:10): del cuento de hadas al cuento oriental.

(...) la reina Amelia es “propia para prometida del (...) príncipe de Calmaralzamán (...). En vez de Camaralzamán venía el marido dichoso, D. Carlos, a quien a pesar del sport y de sus frescos veintinueve años se la ha agrandado un poco la barriga” (13)

En *Las mil y una noches*, entre las noches número 148 y 176 se encuentra la “Historia del rey Kamari-S-Semán y del rey Scharamán”, también conocida como la “Historia de los amores del príncipe Camaralzamán y Badur, princesa de China”. El príncipe de Camaralzamán se oponía a contraer matrimonio y, por ese motivo, después de varios intentos infructuosos de su padre por convencerlo, encolerizado, ordena que lo encierren en una torre, donde vivía el hada Maimuna, que, extrañada de ver luz en sus aposentos aquella noche, fue a investigar de qué se trataba. Al ver al príncipe dormido quedó estupefacta ante su belleza, por lo cual, juró protegerlo de todos los espíritus nocturnos.

Poco después, pasó volando por la torre un genio, Dahnash. Maimuna lo atrapa y le exige saber su origen. Dahnash relata que viene del punto más lejano de China y que acaba de ver algo sorprendente: el rey de la China ha mandado encerrar a la hermosísima princesa Badur en castigo por no querer casarse, pero la princesa es la criatura más hermosa que se haya visto jamás. Maimuna no cree que pueda haber ser humano más bello que el príncipe que ahora duerme en la torre, y desafía al genio. Al cabo de la discusión, deciden traer a la princesa para poder compararlos mejor. En el lapso de una hora, el genio vuela a China y regresa a Persia trayendo a la joven dormida. La tiende al lado de Camaralzamán y concuerda con el hada en que ambos son muy bellos, pero siguen disputando quién aventaja a quién en hermosura, así que deciden despertarlos por turnos, y aquél que dé más muestras de enamoramiento del otro, será el menos bello.

Dahnash se transforma en una pulga y pica a Camaralzamán en el cuello para despertarlo. El príncipe, en efecto, despierta y queda inmediatamente prendado de la princesa Badur, le quita un anillo que ella lleva en el meñique y vuelve a quedarse dormido. A continuación, el hada Maimuna se transforma en una pulga para picarle a Badur debajo del ombligo, y ella despierta con un grito. En el acto queda prendada del príncipe que ve tendido a su lado. También intenta despertarlo: le habla, lo toca, pero sin éxito. Ve que él lleva puesto un anillo suyo, así que ella toma el anillo de él y vuelve a quedarse dormida.

El hada decide que las acciones de ella fueron más acentuadas que las de él, y que por lo tanto Camaralzamán es más hermoso que la princesa. Una vez resuelta la disputa, llevan a Badur volando de regreso a China. El problema se produce cuando ambos despiertan.

Después de múltiples peripecias, ayudado por el hermano de Badur, Camaralzamán emprende un largo viaje; finalmente se presenta ante la princesa disfrazado de astrólogo, y le ofrece el anillo que él había tomado aquella noche.

En la crónica-cuento, en el marco intertextual del cuento de hadas, Darío apela a una nueva referencia, *Las mil y una noches*, para, por contraste, apuntar al rebajamiento del personaje de Don Carlos que, con su barriga agrandada, es menos digno del amor de la reina que el incomparablemente bello Caramalzamán de la narración oriental. Similar procedimiento se reitera en el cortejo de los reyes, en donde la pompa y la elegancia, las sedas y los terciopelos visten a una condesa con “andar de pato” y a otra que es miope (1938:13).

La parodia de los personajes y del ambiente del cuento de hadas se cierra con la aparición de un amigo del poeta que “evoca en mi memoria la figura de Ruy Blas” (13), drama trágico de Víctor Hugo. La imagen del súbdito humilde (ficcional) secretamente enamorado de la reina, que el “amigo poeta” (imagen real) evoca, es la última de una secuencia de imágenes que se dirigen a la memoria cultural del lector. En este caso, se trata de una parodia a la instancia de enunciación que, desde el comienzo de la crónica, había insistido en el embeleso que le provocaba la belleza y juventud de la reina Amelia, deslindándola de toda veneración por la institución monárquica, -de hecho nombra a Amelia como “hembra simpática”¹⁰. El cronista deseaba ensalzar la belleza de Amelia con una serie de rimas de Maurice du Plessys, es decir, mediante un intertexto literario. Sin embargo, en lugar de la lírica de Duplessis¹¹, Darío encuentra más apropiada la crónica de Mariano de Cavia publicada en *El Liberal* de Madrid del 14 de noviembre de 1892 cuyo link incluimos en la nota presente al final del trabajo¹². En dicho “Plato del día”, el corresponsal español polemiza con la entrega periodística del 13 de noviembre “Las dos reinas”, publicada en *El Heraldo* de Madrid¹³ que se detiene en la vestimenta de la reina Amelia y de la reina y en su encandilamiento por la monarquía. Al leer la entrega de Mariano de Cavia, advertimos que el vínculo intertextual con “Esta era una reina...” radica en la valoración de la belleza femenina y su deslinde de la defensa de la institución monárquica. Entre la cita textual y la paráfrasis, Darío recupera a Mariano de Cavia:

(...) Mariano de Cavia, periodista endiablado, me ha sacado de mi ensueño cortesano esta mañana, que ha gritado desde los balcones de *El Liberal*: “Viva la reina barbiana!” Eso es: esta dama, alta de cuerpo, de rango y de hermosura, encanta, sobre todo, porque es muy mujer, porque tiene cara de cielo y porque *al verla mirar y sonreír, se olvida uno de los heráldicos lises y de las coronas de oro, ante la flor de juventud que se presenta perfumada* (...) flor que arranca (...) el viva de Cavia, la capa al suelo (...) (la cursiva es nuestra) (1938:13)¹⁴

La construcción de la figura del sujeto de la enunciación en “Esta es una reina...” es compleja. Por una parte, el suceso real es ficcionalizado a través del intertexto del cuento de hadas. En ese marco, el embeleso del cronista se acerca al punto de vista de de Vedia y sus vítores a la reina que pasa. Pero, al mismo tiempo, la introducción de una nueva referencia intertextual, la figura de Ruy Blas, reenvía a la auto parodia: el corresponsal vuelve a leer su propio embeleso y desenmascara su subordinación. Si la parodia obliga al sistema literario a revisarse, es posible leer en el gesto dariano de volver sobre su propia enunciación como un modo de repensar la figura del cronista que, lejos de naturalizarse, muestra sus propios procedimientos constructivos. En definitiva, Darío desestabiliza la categoría de cronista para develar hasta qué punto, ésta puede adoptar múltiples máscaras. En este cuento-crónica, Darío

combina y selecciona diversas referencias culturales, las hadas, *Las mil y una noches*, Ruy Blas para reinventar el género discursivo crónica y redefinir el alcance del cuento de hadas. Este le sirve para socavar la solemnidad de la realeza y burlarse de su propia onubilación frente a la belleza femenina.

Recapitulando, en estas narraciones, Darío efectúa un trabajo artístico de selección, asimilación, filtración y transposición de otros universos culturales, de acuerdo a sus propios intereses, cuyo resultado es la invención propia. En “El velo de la reina Mab”, se apropia de los intertextos de *Escenas de la vida bohemia* de Murger, del poema en prosa y de algunos elementos estructurales del cuento de hadas, analizados aquí¹⁵. En “El linchamiento de Puck” interviene el personaje de Puck de *Sueño de una noche de verano* y también los elementos estructurales y argumentales del cuento de hadas. En “Esta era una reina...”, el suceso puntual es narrado y descripto a través de la parodia del cuento de hadas y, en una lectura en *mise en abisme*, Darío devela los mecanismos constructivos de la instancia enunciativa.

En “El velo de la reina Mab”, el narrador posa su mirada sobre la difícil inserción del artista en la sociedad moderna, mientras que en el segundo, “El linchamiento de Puck”, se evidencia la crisis en el mundo social y político. En las tres narraciones, la literatura y el lector adquieren un rol central.

Bibliografía

Astutti, Adriana (2001). “...vasto como un deseo”...La ensoñación en *Prosas Profanas*. En *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J.L.Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 93-111.

Bachelard, Gastón (1965). “Introducción”. En *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Libro de las mil y una noches, vol. I (1993). Rafael Cansinos Asséns (trad.), Madrid, Aguilar.

Darío, Rubén. (1988). *Historia de mis libros*, Nicaragua, Editorial Nueva Nicaragua.

------(1917). “Films de París”. “Los exóticos del “Quartier””. En *Todo al vuelo*, vol. XVIII de las *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino.

------(1991). “El velo de la reina Mab”. En *Cuentos completos*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 123-126.

------(1938). “El linchamiento de Puck”. En *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Recopilación y notas de E.K. Mapes, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, pp. 3-4.

------(1938). “Esta era una reina...”. En *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Recopilación y notas de E.K. Mapes, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, pp. 12-13.

De Cavia, Mariano. “¡Viva la reina...barbiana!””, *El Liberal*, 14 de noviembre de 1892, año XIV, Madrid, núm. 4894, p.1, columnas 1 y 2.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001226501&page=1&search=&lang=es>

Gramuglio, María Teresa (2013). “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, pp. 365-373-

Jackson, Rosemary (1986). “Lo maravilloso”. En *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, pp. 30-31.
Jitrik, Noé (2006). “Rehabilitación de la parodia”. En *Para leer la parodia*. Noé Jitrik, Linda Hutcheon, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 7-24.

Marchese, Angelo, Forradellas, Joaquín (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, p. 221.

Martínez, José María (1997a). “Prólogo”. En José María Martínez (Ed.). *Cuentos de Rubén Darío*, Madrid, Cátedra, pp. 11-66.

----- (1996b). “Nuevas luces para las fuentes de *Azul*”. *Hispanic Review*, vol. 64 (2), pp.199-215.

Menaza, David (2013). *La ley de Lynch*, en www.anatomiadelahistoria.com

<http://anatomiahistoria.campusadr.com/wp-content/uploads/2013/03/ley-de-lynch.pdf>

Murger, Enrique (1945) [1851]. *Escenas de la vida bohemia*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina. Anselmo Jover Peralta traductor.

Ortega, Julio. (2003). *Vidas literarias. Rubén Darío*, Barcelona, Omega.

Rama, Ángel (1985). “La transformación chilena de Darío”. En *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil Ediciones, pp. 81-103.

Schmigalle, Günther (2010). “Maurice du Plessys, un poeta francés amigo de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, pp. 149-171.

Schnirmajer, Ariela (2015). “El crítico como artista: Julián del Casal y su ensoñación wagneriana”. En Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (comp.), *Literaturas caribeñas: Debates, reescrituras, tradiciones*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 149-166.

_ (2012). “Prólogo”. En Ariela Schnirmajer (selección y prólogo), María Julia Olijnyk (notas). *Flores de invernadero: prosa y poesía. Julián del Casal*. Buenos Aires, Corregidor.

Sellés, Carmen Luna (2001). ““Érase una vez...” en el modernismo hispanoamericano”. En *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica IV*, pp. 55-71.

Soriano, Marc (2010). “Hadas”. En *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue, pp. 320-324.

Valera, Juan. (1998). “Carta-Prólogo. En *José María Martínez (ed.): Rubén Darío*.

Azul ... Cantos de vida y esperanza. Madrid, Cátedra. Madrid, 22 de octubre de 1888

¹ Atiendo a las habituales contaminaciones genéricas finiseculares, en donde a menudo llegan a borrarse los límites genéricos. Una frontera difusa separa el relato de la prosa lírica, a veces de tono muy afín, como se advierte en “El velo de la reina Mab”. Asimismo, las contigüidades del relato con la crónica pueden verse en “Ésta era una reina...”. Estos límites borrosos han sido reiteradamente señalados por la crítica (Cf., véase Lida, 1991:8, Anderson Imbert, 1967, Martínez, 1997:57), y sigo especialmente las consideraciones de José María Martínez acerca de los significativos efectos de tal cruce genérico (1999:55-58).

² Todas las citas de “El velo de la reina Mab” corresponden a la edición de Mejía Sánchez, 1991 y las correspondientes a “El linchamiento de Puck” y “Esta era una reina...” a E.K. Mapes, 1938. Ver *Bibliografía*

³ En conexión con nuestra hipótesis de que Darío expone en los cuatro artistas de “El velo de la reina Mab” su concepción del arte, recordemos que Ángel Rama señalaba que “El Garcín de “El pájaro azul”, y el poeta de “El velo de la reina Mab”, y el “El rey burgués”, y “aquella especie de poeta” de “La canción del oro”, y aun el escultor de “Arte y hielo” y la alondra de “El sátiro sordo”, parecen *alter egos* del Darío juvenil de los años chilenos (...)” (1985:97).

⁴ Carmen Luna Sellés efectúa una lectura alegórica de la narración, en la cual se problematiza una sensibilidad finisecular en tensión con una realidad hostil (2001:60).

⁵ Recordemos otro texto de linchamiento, “El asesinato de los italianos” de José Martí. En este caso, se trata de un suceso de odio racial que involucró a la población italiana de New Orleans.

⁶ Cuestión a la que atiende Darío años más tarde en *Films de Paris* donde, al ver a una francesa con un negro, señala: “Como no estamos en los Estados Unidos, la muchacha jovial que ama los oros no gradúa ni los relentes ni los inconvenientes de la mayor o menor cantidad de betún de su acompañante” (*Todo al vuelo*, 1917, vol .XVIII).

⁷ Desde la perspectiva psicoanalítica de Melanie Klein, el hada representa a la madre, “buena” y “mala”.

⁸ Para ilustrar la libertad compositiva en el uso de las referencias intertextuales en el caso de Martí, véase el argumento de su entrega del 9 de febrero de 1885. En ésta, se hace referencia al semanario ilustrado *Puck* de un año antes, fechado el 16/01/1884, donde el niño de la caricatura se ha transformado en una niña en la crónica martiana. Cf., véase Schnirmajer, Ariela, “*Puck* en las *Escenas norteamericanas*: luchas obreras, monopolio y trabajo entre 1880 y 1890”, en *La Habana Elegante*, 2014, segunda época, n° 56, otoño – invierno.

http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2014/Dossier_Marti_Schnirmajer.html

⁹ Siguiendo a Raimundo Lida, se publicó en la sección *Mensajes de la tarde* de *Tribuna* de Buenos Aires, el 30 de septiembre de 1893, bajo el título general de *La reina Amelia de Portugal*, precedida del fragmento citado arriba.

¹⁰ Hay diferencias entre la edición de E.K.Mapes y la de Ernesto Mejía Sánchez. Específicamente, en Mapes se lee “una hembra simpática” mientras que en Mejía Sánchez figura “una reina simpática”. Para nuestra interpretación este dato es relevante.

¹¹ Reproducimos la grafía de la crónica, de ahí que mantenemos el apellido “Duplessis”. Para profundizar en la relación entre Maurice du Plessys y Rubén Darío, véase Schmigalle, 2010:149-171.

¹² En el siguiente link se puede leer el “Plato del día” titulado “¡Viva la reina...barbiana!” de Mariano de Cavia, publicado el 14 de noviembre de 1892 en *El Liberal*, año XIV, Madrid, núm. 4894, p.1.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001226501&page=1&search=&lang=es>

¹³ Incluimos el texto publicado en *El Heraldo*:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000408082&search=&lang=es>

¹⁴ Nótese la intertextualidad entre la crónica dariana y el “Plato del día” de Mariano de Cavia: “tender la capa, tirar el sombrero, a la antigua española, cuando pasa alguien que merece versos de Zorrilla, música de Barbieri”, se lee en de Cavia.

¹⁵ En esta comunicación no nos hemos concentrado en la apropiación de los intertextos de Catulle Mendès y Shakespeare presentes en “El velo de la reina Mab”. Para abordarlos, véase Martínez, 1996b.