

Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica panlatina



Nota introductoria y traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción y la traducción, 2020

Si comparamos el castigo jurídico y social que sufrió por su homosexualidad masculina Oscar Wilde (1854-1900) con la absolución del belga coetáneo Georges Eekhoud (1854-1927) en el proceso que se incoó contra él por su novela apologética de esa misma homosexualidad *Escal-Vigor* (1899), y por el que recibió un amplio apoyo de los intelectuales francófonos del período, tal vez podamos entender mejor una diferencia fundamental que separa el planteamiento sobre lo erótico y corporal en la práctica totalidad de las literaturas panlatinas de la pudibundez dominante en las literaturas anglófonas de influencia victoriana, casi sin excepciones públicamente aceptadas hasta bien entrado el siglo XX. Esta triste realidad histórica y artística se observa también en una clase de ficción, la fantasía épica, cuyo tenor legendario y fabuloso podría haber facilitado una reflexión literaria sobre las pulsiones humanas, incluido el sexo, con la libertad que ofrecía su ambientación no realista y su frecuente recurso al símbolo¹. Sin embargo, esto no ocurrió durante mucho tiempo en la *high fantasy* en inglés, al menos hasta la absolución de *Jurgen, A Comedy of Justice* [*Jurgen o la comedia de la justicia*] (1919), de James Branch Cabell (1879-1958), en los Estados Unidos, y el éxito de las historias de Conan de Robert E. Howard (1906-1936), que convivieron, no obstante, con la mayor pacatería de las de otros cultivadores

de este género de ficción como Clark Ashton Smith (1893-1961), por ejemplo. En Gran Bretaña, desde William Morris (1834-1896) hasta J. R. R. Tolkien (1892-1973), la impresión de infantilidad que pueden producir incluso sus indiscutibles obras maestras de la *high fantasy* no escrita expresamente para los niños tiene bastante que ver con la supresión o el ocultamiento de una de las fuerzas más potentes en los seres humanos, la sexualidad. Los personajes angelicales o infantilizados (los *hobbits*, sin ir más lejos) o las rivalidades y luchas simbólicas que mueven una acción en la que está omitido todo erotismo carnal son algunos de los rasgos inocentes que empobrecen la mayoría de las manifestaciones inglesas de la fantasía épica en su fase temprana², cuando se sentaron las bases temáticas y retóricas de esta clase de ficción hoy tan popular.

En cambio, si observamos el desarrollo de la fantasía épica en las principales lenguas románicas en el siglo durante el cual tuvo un desarrollo independiente y prácticamente ajeno a lo que luego se etiquetaría como *high fantasy*, destaca el hecho de que la violencia no era ni mucho menos la única pulsión cuya manifestación en la ficción se consideraba aceptable para menores y adultos. Literal o metafóricamente, el erotismo protagoniza no pocas narraciones épico-fantásticas escritas

¹ Sobre la caracterización de esta modalidad en general, remito a la nota introductoria de la serie de «Lugares de la fantasía épica» publicada en el número anterior de *Hélice*.

² Entre las excepciones que se podrían aducir destaca *In the Beginning* [Al principio] (1927), de Norman Douglas (1868-1952), pero conviene recordar que el autor se había expatriado a Capri para escapar al sofocante victoriano de su país.

Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

en esas lenguas, por ejemplo, desde *La chute d'un ange* [*La caída de un ángel*] (1838), de Alphonse de Lamartine (1790-1869), hasta «Daim» (escrita en 1942), de Mihail Sadoveanu (1880-1961), y ni siquiera está ausente en obras para la infancia. Este erotismo puede estar idealizado al modo de *Évenor et Leucippe* [Evenor y Leucipa] (1856), los «amores de la Edad de Oro» objeto de esta completa creación mitopoética de George Sand (Aurore Dupin, 1804-1876), o ser exaltado a efectos sanamente sensuales como en la serie de poemas titulada *La forêt des nymphes* [El bosque de las ninfas] (1911), de Pierre Louÿs (1870-1925). Sin embargo, lo que quizá predomina es la exposición de la conjunción de sexo y violencia en unas sociedades humanas o sobrehumanas primitivas o antiguas en las que el deseo erótico resulta ser una fuente inagotable de conflictos debido a la eterna dificultad de armonizar el respeto al otro y, sobre todo, a la otra, con la propia necesidad, sobre todo masculina, de aparearse a toda costa. La manera en que el orden social encauza o intenta encauzar la sexualidad para que la sociedad no se derrumbe en una orgía animal de sexo a menudo forzado, pero sin reprimir enfermizamente el deseo natural, es lo que se aborda como tema crucial en diversas obras de fantasía épica en lenguas románicas que conviene recordar para no seguir creyendo que este género de ficción era siempre de esa candidez victoriana a la que nos tenía acostumbrados la *high fantasy* clásica en inglés. Muy al contrario, la violencia relacionada con el sexo aparece retratada con variedad de matices y planteamientos estéticos en la región cultural panlatina, generalmente con una actitud que se adelanta muchos años a nuestras concepciones actuales, tal vez porque unas narraciones escritas y recibidas como fabulaciones no estaban tan sujetas a las exigencias coetáneas de decoro como las narraciones históricas, costumbristas o psicológicas de tipo *realista*. La fabulación alejaba la imaginación de lo cotidiano y la transfería a

un espacio legendario en el que las grandes cuestiones humanas, incluida la sexualidad, podían representarse de manera distanciada, desde un ángulo a menudo mítico-simbólico y arquetípico que disimulaba, sin suprimirlo abusivamente a la manera británica, el carácter nocivo del binomio de sexo y violencia.

Este binomio se manifiesta a menudo en forma de abusos machistas y patriarcales. Existen ciertamente ejemplos de fantasía épica panlatina en los que es un ser femenino el que abusa y pierde a un varón. En «Laòma-che» [Laómaque] (1906-1916/1928), de Luigi Pirandello (1867-1936), las Amazonas aparecen como violentas secuestradoras de hombres jóvenes con fines reproductivos, de acuerdo con la leyenda antigua. En «La sirena» (*El jardín de las hadas*, 1918), de Álvaro Alcalá Galiano (1873-1936), una de estas seductoras marinas atrae a un joven pescador de un país imaginario a las profundidades, donde será devorado. Sin embargo, el orden patriarcal pervive en ambos ejemplos, ya que uno de los guerreros reafirmará su masculinidad venciendo mediante el amor a la Amazona que da título a aquel poema narrativo de Pirandello, mientras que la actuación de la sirena, enamorada del joven, en la novela corta de Alcalá Galiano aparece como el resultado de la coacción de los habitantes sobrenaturales del mar, con el patriarca, el dios Neptuno, a la cabeza. De hecho, aun empoderadas, estas féminas naturales o sobrenaturales acaban siendo también víctimas de su propia fragilidad sentimental frente a unos varones que, aun dominados, acaban imponiéndose, entre otras cosas, porque la fuerza genésica parece ser más determinante y vigorosa en ellos que la sentimental, incluso cuando no cuentan con el apoyo de una comunidad que otorgue a los varones una posición inicial de poder. Según esta visión, la violencia masculina tiene su origen en el sexo y su consecuencia es el ejercicio del poder. Este, una vez adquirido, queda perpetuado por el sexo y la violencia en un proceso sin fin que

Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

la fantasía épica panlatina denuncia a través de parábolas compuestas en el marco de estéticas diversas, en prosa o en verso.

Existen ficciones en prosa de este tipo, sobre todo las enmarcables en la corriente simbolista de en torno a 1900, tales como «Hiranyo e Garbha» [*Hiranyo y Garbha*] (1895; *Signos*, 1897), de Nestor Vitor (1868-1932), y la serie de «Deus» / «A voluptuosidade e o amor» / «Primavera abortada», de Raul Brandão (1867-1930), traducida en el presente número de *Hélice*. No obstante, parece que unas fuerzas tan potentes como el sexo y la violencia se han considerado sobre todo dignas del género discursivo dedicado tradicionalmente a cantar empresas y pasiones exacerbadas y heroicas, la poesía épica. Esta se manifiesta desde el siglo XIX sobre todo en el epilío o miniepopéya (*petite épopée*, según Victor Hugo), que perseguía aunar la tensión narrativa, derivada de la relación concisa de una crisis determinante, y la expresiva, mediante el empleo de un verso rico en figuras retóricas y cuidado estilísticamente como expresión lingüística acorde a la sublimidad de lo narrado. El grado en que esta doble tensión se alcanza en el poema varía no solo según el dominio de la escritura por los autores, sino también según las tendencias estilísticas de cada época adoptadas por aquellos de entre las diversas a su disposición desde el triunfo del Romanticismo.

Entre mediados del siglo XVIII y el siglo XIX, la expansión y diversificación de la estética romántica coincide con la eclosión de la fantasía épica moderna, cuando la nueva exigencia de originalidad fue haciendo cada vez más necesario no limitarse a reescribir leyendas y mitos heredados, sino crearlos en gran medida, ampliando así las materias de la ficción. El lado heroico y legendario de la fantasía épica tuvo su origen principal en las epopeyas en prosa atribuidas al falso Ossian en la empresa de apropiación cultural y *fakelore* acometida por James Macpherson, cuya influencia en todo Occidente fue incalculable.

Sin embargo, como la materia osiánica se pretendía histórica y tradicional, además de carecer en gran medida de elementos sobrenaturales, solo pudo metamorfosearse en fantasía épica cuando fue emulada de manera más libre, como se hizo en Brasil, quizá porque en este país las influencias europeas calaron en un medio humano muy distinto y, por ello, varios escritores se consideraron libres para combinarlas de manera original. Concretamente, el bardismo de supuesta rai-gambre céltica y germánica fue alterado allí desde una perspectiva exótica muy diferente al nacionalismo nordeuropeo y antilatino implícito en la explotación literaria de las mitologías *bárbaras* por Morris y Tolkien, entre otros. El exotismo desde la perspectiva brasileña permitía combinar heterodoxa y novedosamente los elementos convencionales europeos importados para producir una fantasía épica contemporánea o incluso anterior a los primeros experimentos con esta modalidad en la propia Europa, como indica un poema bárdico bastante original en su eclecticismo como es «Origem das nuvens» [*Origen de las nubes*], de Luís Delfino (1834-1910).

Este epilío vio la luz en una publicación de Río de Janeiro en 1855³, aunque no fue recogido en volumen por los descendientes del autor hasta 1934, en el libro titulado *Poesias líricas* [Poesías líricas]. El narrador finge en el

³ Concretamente, en *Diário do Rio de Janeiro*, xxxiv, 232 (23.8.1855), pp. 2-3. Es el texto seguido en la traducción castellana. Existe una reedición moderna de la edición del libro: Luís Delfino, «Origem das nuvens», *Poesia completa*, 2 (Poemas longos), organização e estudo de Lauro Junkes, Florianópolis, Academia Catarinense de Letras, 2001, pp. 98-108. El texto publicado en este volumen, que sigue el de *Poesias líricas*, difiere mucho del de la primera edición, lo que hace pensar que pudo basarse en una versión modificada por el autor que se habría conservado en los archivos familiares, pero parece preferible quedarse con el texto del *Diário do Rio de Janeiro*, hecha en vida de Luís Delfino, por ser la versión que más interés histórico reviste como muestra muy temprana de la fantasía épica moderna. Agradezco a Rubén Molina Martínez su profunda revisión del texto traducido, que su intervención ha mejorado en gran medida.



Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

poema que el mito etiológico del origen de las nubes recoge una tradición oral de un indígena americano no localizado, aunque el clima descrito hace pensar en las costas septentrionales de Norteamérica. De todos modos, no hay nada amerindio en la leyenda, cuyas imágenes naturales (nieve, montañas, etc.) y figuras (sobre todo el bardo con su arpa) remiten más bien a estereotipos osiánicos, lo mismo que el pronunciado *pathos* sentimental. El indígena narrador parece una simple tentativa de aclimatar a la realidad cultural brasileña el motivo del origen oral de una invención legendaria personal y artística, en un momento en que poetas como Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) estaban recuperando al indio americano como héroe de una materia épica nacional brasileña (su «I-Juca-Pirama» es de 1851) y, en los Estados Unidos, Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) estaba acometiendo una empresa similar en *The Song of Hiawatha* [*El canto de Hiawatha*] (1855). Este último tiene en común con «Origem das nuvens» el planteamiento fabuloso y la influencia europea nórdica (la estrofa del poema de Longfellow es una adaptación de la del *Kalevala* finés), pero tal influencia parece mucho mayor en Delfino. «Origem das nuvens» adolece de las vaguedades y la falta de disciplina formal de un Romanticismo menor que todo lo confiaba a la inspiración y que gustaba de insistir en la expresión directa y escasamente sutil de las emociones de los personajes, que hoy hacen difícilmente legibles las imitaciones osiánicas. Longfellow, tal vez por el mayor peso del acervo mítico-legendario indígena en su poema, había conseguido evitar los excesos sentimentalistas de «Origem das nuvens», que cabe leer, por otro lado, como una versión romántica de las fábulas mitológicas de transformaciones que, en emulación de las de Ovidio, habían producido numerosos ingenios del Barroco hispánico. Los amores entre la Virgen de las Aguas y el Bardo de los Montes, truncados por el Genio de los Aires, parecen seguir el esquema ar-

gumental de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), de Luis de Góngora (1561-1627), pero el ambiente, la historia y los personajes del poema de Delfino son inventados y generan una mitografía original.

Los tres protagonistas del drama amoroso narrado parecen emanaciones de sus paisajes respectivos, y están dotados de una realidad distinta a la de los hombres, cuya «turba» aparece como espectadora incomprensiva de los hechos fabulosos. Se trata, en efecto, de tres seres fantásticos que simbolizan sus respectivos reinos, pero que no ejercen sus poderes sobrenaturales, salvo el Genio de los Aires, que ha sustituido la contemplación por la acción violenta al haber abrazado la condición de guerrero. En cambio, la Virgen de las Aguas se limita a vagar hasta que el Bardo de los Montes toma la iniciativa de requerirla largamente de amores mediante la música y palabra halagadoras, cuya repetición confiere un aire ritual y religioso a la seducción. Esta tiene por fin éxito y su deseo desesperado de unión (sexual también) con la fémina se hace realidad. A este emparejamiento igualitario y pacífico se contraponen la tentativa del Genio de ganarse a la Virgen con promesas de fortuna y poder. Ante el rechazo de ella y la resistencia del bardo a dejársela arrebatarse, se entabla una lucha entre ambos varones. Como resultado, además de la anulación del agresor, los amantes vencidos quedan transformados en nubes que flotan sobre montes y aguas, como sugiriendo la levedad de su esencia. Su metamorfosis mítica no impide, con todo, señalar que las nubes son apenas los restos dispersos de ambos personajes, cuyo amor ha truncado la violencia masculina. La etiología poética original de Delfino es, pues, profundamente pesimista. En su mundo épico-fantástico, el personaje femenino y el masculino, artista y amante emocionalmente *feminizado*, difícilmente podrán sobrevivir al macho que prefiere usar la violencia para conseguir sus fines, los sexuales en primer lugar. «Origem das nuvens» puede leerse co-

Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

mo una parábola del origen de la imposición de un poder patriarcal que domina y reprime no solo a la mujer, sino también a los varones que lo cuestionen adoptando un comportamiento más delicado y *femenino*. Esta disidencia y su aplastamiento es objeto de un poema catalán en el que el etéreo simbolismo romántico de textos como el de Delfino queda sustituido por una mayor materialidad del universo legendario propuesto, al modo de la narrativa realista que le es contemporánea.

En «L'honor real» [*El honor real*] (1879; *Poesies* [Poesías], 1887)⁴, de Àngel Guimerà (1845-1920), lo sobrenatural desaparece, de hecho, casi por completo, salvo quizás la rápida alusión a unas islas misteriosas desde donde regresan a su corte el rey de Hiriot y su esposa. Esto no obsta a la clasificación genérica del poema en la fantasía épica, en la que no siempre se manifiesta lo maravilloso y lo sobrenatural, siempre que la historia transcurra en un país imaginario de aire legendario ajeno a un acervo histórico o mitológico heredado. Hiriot es un reino inventado de aire oriental, pero que no se puede localizar en concreto y en el que la religión es politeísta, lo que impide incluirlo en la amplia serie de fantasías arabescas derivadas de *Les mille et une nuits* [*Las mil y una noches*] (1704-1717), de Antoine Galland (1646-1715). En «L'honor real», la ubicación vaga y, con todo, compatible con la precisión de su descripción indirecta en que se funda su marcado efecto de realidad verosímil, impide considerar propio de una civilización determinada, supuestamente más machista que la occidental (por ejemplo, la musulmana), la violencia ejercida por el rey, el cual hace matar a su esposa y a cuantos pudieran saber de su posible adulterio. Este crimen atroz no es el re-

sultado de un código cultural específico, sino que responde a una concepción de la honra masculina consistente en la posesión y el dominio exclusivos del cuerpo y la sexualidad de la mujer. Si esa posesión se ve amenazada, la violencia ha de ser la respuesta, porque de ella depende la conservación de ese honor, que a su vez funda la legitimidad del poder familiar y político del macho dominante, del rey de Hiriot en este caso. Quien se jacta de haberse acostado con la reina y luego osa amenazar con proclamarlo públicamente ha puesto en tela de juicio el poder patriarcal del monarca. El hundimiento del bajel con todos dentro, sean culpables o inocentes, ilustra los extremos antihumanos a los que llega un sistema de poder basado en un concepto tal del honor masculino. El mínimo desvío es imperdonable y requiere reparación sangrienta. Si hay que matar para apoderarse de la mujer y luego conservarla para sí, aunque ella no quiera, se mata a quien se ponga por delante, tal como hacen los machos reinantes tanto en «Origem das nuvens» como en «L'honor real».

Esta concepción de la masculinidad y el honor no aparece condenada expresamente en ambos poemas, pero está claro que los autores no la comparten. Aunque la influencia de la estética objetiva realista en Guimerà le aconseja evitar explicaciones didácticas tanto como la idealización que hace Delfino de los personajes *femíneos* dotados de todos los rasgos positivos, la fuerza en el trazo de la caracterización del rey de Hiriot podría hacer pensar que se trata de un héroe análogo al marido de los dramas de honor de la *comedia nueva* barroca hispánica, en la que el carácter modélico del marido defensor de su honra es explícito. En cambio, Guimerà deja que su acto criminal denote por sí mismo la cruel aberración de su móvil. Los autores panlatinos de fantasía épica considerados no caen en las apologías más o menos veladas de la violencia sexual que, en cambio, podríamos ver, si exageramos un poco, en los poemas tardodecimónicos protagonizados por sátiros y faunos,

⁴ La traducción se basa en el texto de la edición siguiente: Àngel Guimerà, «L'honor real», *Poesia completa*, edición de Blanca Llum Vidal, Barcelona, Edicions de 1984, 2010, pp. 214-216. Agradezco a Ricardo Muñoz Nafria su revisión de la traducción, así como las de los demás textos aquí recuperados, salvo indicación contraria.



Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

D'Annunzio, de caer bajo los golpes de la violencia patriarcal, si bien esta violencia presenta un carácter opuesto a la instintiva presentada en «Il sangue delle vergini».

En el poema de bello estilo parnasiano de Mikhaël, no es el deseo animal inmoderado el origen del crimen, sino su represión inmisericorde cuando una sociedad determinada decide, normalmente a instancias de la religión oficial y de sus sacerdotes, que la sexualidad libre y consentida constituye un peligro para la civilización, que exigiría una reglamentación estricta del erotismo para que la sociedad funcionara de manera controlada, sobre todo al servicio del varón empoderado en exclusividad, como era el rey de Hiriot en Guimerà. En el poema francés, el totalitarismo patriarcal de arriba abajo no ha triunfado aún. Es un período de transición entre un paganismo que sacralizaba la sexualidad libre y un orden posterior en que la sexualidad masculina no puede ya encontrar cauces igualitarios y se ve obligada a satisfacerse recurriendo a la prostitución. En este nuevo orden, las prostitutas se oponen a la virgen, que se ofrece liberalmente, por representar esta una competencia desleal en el nuevo sistema. Sin embargo, no son ellas las únicas que cometen el crimen, pues el linchamiento lo perpetúan también otras mujeres (campesinas, tejedoras, etc.). El nuevo régimen patriarcal se mantiene porque no solo los varones, sobre todo los sacerdotes, lo apoyan. No podría subsistir si no lo hubieran hecho propio también las mujeres, por el motivo que fuera y que Mikhaël no conjetura. Más importante para él parece ser el espectáculo terrible que sabe comunicarnos vivamente con una concisión no reñida con la belleza de su ornamento retórico. Ese espectáculo es el de la manifestación violenta del totalitarismo horizontal de una sociedad que ejecuta en masa el castigo que le merecen los elementos extraños, forasteros o disidentes, que amenazan la integridad totalitaria de una doctrina que dicta los comportamientos públicos y privados correc-

tos. En «L'étrangère», esta doctrina se centra en el control extremo de la sexualidad tal como ocurrió en Occidente a raíz del triunfo del cristianismo, con sus Padres de la Iglesia históricamente misóginos y contrarios a los placeres de la carne, hasta el paroxismo de la moral victoriana contemporánea de Mikhaël, frente a la cual su poema es una clara protesta dentro de las coordenadas de la fantasía épica. El hecho de que la linchada sea de sexo femenino sugiere que, pese al apoyo de muchas a la represión del erotismo, la primera víctima es la mujer, cuyos deseos eróticos (y amorosos) son el objeto principal de la represión. Así se la protege, violentándola, contra el riesgo de que sea violentada por el macho descontrolado. De una manera o de otra, la voluntad femenina autónoma siempre acaba pisoteada en estas parábolas fantásticas de la dialéctica eterna, desde el mito hasta la historia, entre los sexos, y entre el sexo y la violencia, a cuyo poder ni siquiera las semidiosas pueden sobreponerse, a juzgar por estos ejemplos, a los que cabe sumar otros más en el marco de una fantasía épica que ya no bebe en las fuentes de la Historia, sino en las del folclore.

Pese a la identificación corriente entre fantasía épica y cuento maravilloso, conviene distinguir ambos géneros de ficción, cuyo origen y desarrollo son distintos. El cuento de hadas es una forma de narración popular que se transmite oralmente dentro de una cultura y su autoría es anónima, aparentemente colectiva, esto es, se presenta como una manifestación literaria de carácter folclórico. Por supuesto, ha habido muchos autores de nombre conocido que han publicado creaciones suyas como si fueran genuinamente populares, mediante imitación o reescritura culta de tradiciones orales de aspecto mucho más vulgar en su origen. De hecho, las colecciones de cuentos populares más logradas literariamente han sido tradicionalmente aquellas que representan una apropiación culta del acervo oral siguiendo procedimientos semejantes a

Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

los del *fakelore* germinal de los textos osiánicos. Por su parte, los cuentos de hadas ofrecidos como obras literarias cultas e invenciones de autor, desde los de Charles Perrault (1628-1703), adoptan en la mayoría de los casos las estructuras narrativas y los motivos temáticos de los cuentos maravillosos folclóricos, de manera que se distinguen de estos sobre todo por los artificios retóricos e ideológicos añadidos, sin que existan entre ellos diferencias narratológicas, temáticas o discursivas sustanciales. En cambio, la fantasía épica es un género culto de ficción que se caracteriza por ser el producto de una creación autorial basada en la historia legendaria y en los mitos, especialmente en los paganos anteriores a la desmitificación forzosa realizada con mayor o menor éxito por el cristianismo y el islam en gran parte del mundo. En el cuento de hadas occidental, la Historia no existe, pues sus cortes de aire feudal son lugares casi abstractos en los que evolucionan tipos y no personajes, y sus seres sobrenaturales han sido desdivinizados por la cosmovisión cristiana, de forma expresa o no, lo que excluye el proceso de mitopoiesis que sostiene la fantasía épica, incluso aquella despojada de lo sobrenatural (por ejemplo, en «L'honor real», la mención de los dioses implica la existencia de un panteón mitológico más o menos nutrido, aunque este no se presente como tal en el poema, a diferencia de lo que ocurre en «Il sangue delle vergini», con su Numen supremo)⁷.

No obstante, y como suele ocurrir en prácticamente todos los géneros de ficción, existen contaminaciones y casos fronterizos de difícil clasificación. Por ejemplo, hay ficciones que se pueden clasificar como maravillosas, pero

también como épico-fantásticas, sobre todo aquellas que modifican el esquema folclórico para acercar sus mundos a los de la fantasía épica, siguiendo procedimientos diversos. Uno de ellos es la versificación, pues los cuentos folclóricos están generalmente en prosa, mientras que los escritos en verso utilizando la materia popular denotan a menudo tentativas cultas de dotar a las literaturas correspondientes de una épica genuinamente nacional, en la medida en que procedería en última instancia del pueblo. En el área pantlatina, estos intentos se han producido sobre todo en aquellas lenguas que, como el rumano y el romanche (con sus distintas variantes, sobre todo la surselvana) habían tenido hasta el siglo XIX un escaso desarrollo como vehículos nacionales de alta cultura y cuya respetabilidad, según la cosmovisión nacionalista romántica, radicaba sobre todo en la calidad percibida de su literatura popular. En ambas regiones lingüísticas, la épica nacional basada en el acervo maravilloso folclórico produjo varias obras consideradas clásicas en sus literaturas, como «Luceafărul» [*El lucero*] (1883; *Poesii* [Poesías], 1884), de Mihail Eminescu (1850-1889), en Rumanía, y la serie de *Historias dil munt Sogn Gieri* [Historias del monte San Jorge] (1919), de Flurin Camathias (1871-1946), en Romanchía. En ambas también, la preeminencia de la épica maravillosa propició la suficiente variedad de esta especie literaria como para permitir manifestaciones híbridas con la fantasía épica, que en las demás grandes literaturas románicas donde ese tipo de épica era marginal se solía inscribir por entonces en corrientes tan poco amigas del folclore como la parnasiana. Así aparecieron tanto en rumano como en romanche (surselvano) poemas épico-fantásticos de carácter neopopular, incluso por su forma, pues su versificación podía trasvasar al esquema del cuento maravilloso los esquemas métricos de la poesía oral, tal como hizo George Coşbuc (1866-1918) en varias baladas neopopulares en que adaptó, refinando-

⁷ Por muchos malabarismos taxonómicos que se hagan, la materia artúrica, con sus griaes y demás, solo remite al cristianismo, y sus magias merlinescas tan solo obedecen a las normas de lo maravilloso cristiano (diabólico, para más señas). Por ello, me parece abusivo clasificarlo en la fantasía épica, cuando estaría mejor estudiado en el marco de la ficción caballeresca, de gloriosa raigambre europea medieval y cristiana.

Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

las conceptual y literariamente, historias del folclore rumano, que los investigadores posteriores han ido identificando. Una de ellas no tiene, sin embargo, precedente conocido y cabe entenderla como el producto de un proceso de mitopoiesis más bien propio de la fantasía épica, en la medida en que los personajes actúan prácticamente como dioses y la cristianización común en la producción folclórica europea, incluida la rumana, brilla por su ausencia. En su «Legenda curcubeului» [Leyenda del arcoíris] (1887), llamada en su versión definitiva «Brâul Cosânzenii» [*El ceñidor de Cosanzeana*] (*Balade și idile* [Baladas e idilios], 1897)⁸, el origen de ese fenómeno atmosférico se atribuye a un actuación criminal del Sol, personalizado y divinizado a todos los efectos, contra la joven poseedora de una prenda de vestir extraordinaria que la ceñía. Esta constituía su mayor tesoro y, por lo tanto, debía protegerla a toda costa. El Sol se enamora de la muchacha, pero ella, tal vez por su carácter más terrenal que divino, lo rechaza, prefiriendo en su lugar aceptar los amores de un mozo de su edad y condición. La muchacha cae en la tentación sexual y, para entregarse a él, ha de quitarse y descuidar el ceñidor, ocasión que el Sol no tarda en aprovechar para arrebatarlo y así vengarse. Desde este acto de violencia facilitado por la seducción masculina, la protagonista, cuyo nombre es el de una figura común en el cuento folclórico rumano, pierde su dimensión sobrenatural y queda reducida a una moza común, de la que luego nunca más se supo. Solo queda de ella el recuerdo de las historias y, sobre todo, el ceñidor robado, convertido en arcoíris para eterna burla de la engañada y violentada por dos varones que solo han pen-

sado en su propio placer y nunca en la mejor conveniencia de ella, tal como da a entender en varias ocasiones la voz narrativa. Esta difiere de otros mitos de metamorfosis con la mujer como víctima (por ejemplo, el de Dafne) por la adopción de una perspectiva claramente favorable a la mujer. La belleza del arcoíris no puede compensar el crimen de su origen. Cosanzeana ha ofrecido amor y los varones se han aprovechado de su sentimiento para anularla. La estrategia masculina de seducción, que en «Origem das nuvens» es fiel al concepto idealizado de amor cortés en forma de sumisión absoluta al buen querer de la dama, se torna aquí en otra forma de abuso machista, aunque no medie violencia física expresa.

Un supuesto similar sigue uno de los textos más atroces de entre los que combinan folclore y creación épico-fantástica. La crueldad de lo narrado por Gian Fontana (1897-1935) es tanto más sorprendente por cuanto el poema se presenta como un «canto de muchachas» semióticamente autónomo en el marco de una obra de teatro escrita para la infancia, titulada en el original surselvano *Ad acla* [En la majada] (1925)⁹. Una niña propone a otra recitar la historia de «la diala», esto es, del hada¹⁰. El poema es muy breve, lo que favorece su concentración emocional y expresiva gracias a un estilo cuya sencillez le confiere una marcada verosimilitud retórica como supuesto producto de la poesía popular infantil, pero que se caracteriza asimismo por un alto refinamiento culto en cuanto al ritmo y las imágenes. Estas sugieren una discreta y perfecta asimilación

⁸ La traducción se basa en el texto de la edición crítica siguiente: George Coșbuc, «Brâul Cosânzenii», *Opere*, I. *Poezii*, text stabilit și cronologie de Gavril Scridon, ediție revăzută, note, comentarii, repere critice, bibliografie și indici de Gheorghe Chivu, studiu introductiv de Dumitru Micu, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2006, pp. 93-96.

⁹ La traducción sigue el texto siguiente: Gian Fontana, *Affonza*, Cuera, Union Romontscha Renana, 1971, pp. 265-266.

¹⁰ El concepto de «diala» corresponde al del «hada» en la mitología popular española y de otros países (por ejemplo, Francia). Estas «hadas», como las *xanas* asturianas, son seres sobrenaturales dotados de poderes divinos que representan la subsistencia de creencias paganas en el pueblo. No tienen gran cosa que ver con las hadas del cuento maravilloso culto llamado «de hadas», en los que estos seres son mágicos, pero no tienen el aspecto de divinidades ni constituyen una sociedad sobrenatural aparte, tal y como lo es, por ejemplo, la de las *dialas*.



Sexo y violencia en seis epilios de fantasía épica palatina

del paisajismo simbolista (por ejemplo, los fenómenos simbólicamente contados de las tormentas y la noche). Igual que su estilo es más complejo de lo que parece, el atentado del corte de los rizos de una hadita ingenua por parte de los amigos de un pastor, que la ha atraído desde su espacio sobrenatural a su cabaña gracias a los mágicos sonos de su trompa alpina, parecería bien poco grave si el texto no diera a entender que se trata más bien de la metáfora de una violación colectiva de una fémina indefensa. La hadita no ha podido resistirse a la seducción de la música y, es de imaginar, a la apostura del pastor artista. Por desgracia, una vez traspasado el umbral del espacio humano, queda a merced de aquel y sus compañeros, quienes proceden a abusar de ella, tanto si nos limitamos a que la dejen sin pelo como si pensamos que la poseyeron por la fuerza, cosa más probable a juzgar por la reacción de las otras hadas, que asisten impotentes a esa violencia desde su territorio en las cumbres. La consecuencia es irreparable para todos. No hay compostura posible y el anterior acuerdo implícito entre hombres y hadas, quienes aportaban fertilidad a las tierras altas, queda roto. Las hadas se van para no volver y, desde entonces, las alturas montañosas se han vuelto páramos improductivos.

A diferencia de lo que ocurre en el poema de Coşbuc, en el de Fontana se impone al menos la justicia poética. Este es magro consuelo para la víctima, pero puede servir como fábula admonitaria contra el machismo y, por eso, tal vez Fontana dio cabida en su obra infantil a esta leyenda, que se basa en una tradición muy popular en Surselva para explicar la razón de que los prados de altura, que se podían utilizar en el período climático medieval óptimo, pasaron a ser campos de hielo y piedra al producirse la pequeña glaciación de la Edad Moderna. Esta tradición está en la base de la balada surselvana más conocida, la «Canzun da Sontga Margriata» [Canción de Santa Margarita], que Caspar Decurtins (1855-1916) dio a conocer en 1901. En ella, la santa trabaja para un

mayoral disfrazada de pastor, pero un zagal descubre su sexo y, aunque ella le promete ricos bienes para que se calle, el niño lo proclama y, a consecuencia de ello, la santa se marcha y la tierra se vuelve infértil. Fontana adopta un esquema similar, pero lo descristianiza, universalizándolo, y lo transfiere a una época legendaria en la que los seres humanos y los sobrenaturales convivían, hasta que la violencia sexual acabó con aquel paraíso fabuloso. Los hombres quedaron solos, condenados a vivir una existencia de esfuerzo en el seno de una naturaleza que había perdido el encanto idílico de los orígenes. Así quedaron los hombres también en nuestro mundo tras la marcha de las otras especies que habitaban la Tierra Media de Tolkien. Con todo, una diferencia nada desdeñable entre este espacio mítico y el de Fontana radica en el tenor del mal destructor de sendos universos. En el poema romance no hacen falta brujos ni artilugios mágicos, ni tampoco guerras cósmicas entre el Bien y el Mal. Le basta con mostrar cómo el varón parece incapaz de separar sexo y violencia y las consecuencias irreparables que de ahí resultan, unas consecuencias que excluyen la eucatastrofe tan típica y tópica en la *high fantasy* posterior a la obra maestra de Tolkien. En un mundo dominado por el machismo, estos epilios de fantasía épica palatina demuestran la imposibilidad de un final feliz, al menos para las féminas. Sumado esto a su tenor escasamente mojigato y a su refinamiento discursivo y retórico, puede afirmarse que suponen un público mentalmente adulto y literariamente capaz, incluso cuando se dirigen en principio a los niños. ¿Es esta una de las razones de que la fantasía épica temprana en las lenguas derivadas del latín sea mucho menos conocida y apreciada que aquella escrita por la misma época en anglosajón moderno para lectores, al parecer, impúberes? Sea la respuesta afirmativa o no, lo cierto es que ya va siendo hora de que se valore un patrimonio literario que muchos creían inexistente, pero que simplemente había quedado oculto.

Luis Delfino

Origen de las nubes

1

De un hijo de las breñas que cantaba sus añoranzas por la aldea de los indígenas, que había abandonado, la aprendí: ¡Qué hermosa leyenda! Han pasado muchos años, murió el salvaje, y jamás la he olvidado ...

* * *

Resonaba un nombre, rompía un gemido, se abrían las olas, la dejaban pasar: tan linda, tan linda, cubierta de aljófares, calzando conchillas, la Virgen del Mar.

Traía una lira, que no era plata, que no era oro, ni marfil; era una concha forrada de perlas, encordada en los cielos, de precio incalculable.

Remanga las ropas, sus piernas diáfanas, una sobre otra, las posa en una ola del mar, reclina la cabeza en las alas de un céfiro, llega a la playa, inicia su canto:

«—Nací en las neblinas de las noches de otoño, me crié en las conchas de las aguas marinas, las olas me daban su leche de espumas, en la cuna los vientos venían a merme.

»Llamaba a los pececillos de las grutas cubiertas de algas, acudían en miríadas de allá; llamaba a las ondinas y danzando corrían hasta mí, a las olas llamaba y cantando venían a mi encuentro.

»Los vientos trajeron estas ropas de la luna, los vientos trajeron también este velo, tan blanco, tan blanco, de la nieve más blanca, tomada de la nieve que nace en el firmamento.

»Y las olas, y los vientos, y las castas ondinas, y los peces que encuentro, oh, todo me dice: “¡Princesa!... ¡Princesa!... ¡Dios salve a la Princesa!”. Y yo, siendo Princesa, me siento infeliz».

Rodaron luego dos lágrimas por su rostro, y la mirada de la Virgen vino a cernerse sobre una forma gigantesca, que cubría la tiniebla, un monte inclinado hacia las aguas del mar.

2

¿Quién era el gigante del trono de las rocas? ¿Vivía, o meditaba? ¿Quién lo alcanzaría a saber? Un día, a deshora, cantando descuidado, descuidado, a deshora, cantando lo oí.

«—Nací, blanco rocío, de la risa de la auro-
ra, me crié saltando en un seno de flores, y las flores me amamantaban de perfumes, y las aves me arrullaban con cantos de amor.

»Mil bandadas de céfiros, en coros, me venían a buscar con hombros de seda, y, subiéndolo las laderas de las altas montañas, me llevaban a jugar a las cumbres.

»De una, allí me dejaron, me dieron una lira de hierro y marfil; de seda me vestí, de nieblas me coroné; de pequeños aljófares calcé borceguí.

»Luego subían los perfumes de la tierra; allá, allá mismo iban a cantar las aves; la voz de los bosques tentaba epinicios, me cantaba idilios la sombra del mar.

»Mi trono se asienta en las rocas de las montañas, y las selvas y los montes me aclaman como rey: “¡Feliz —claman todos—, feliz sea tu reinado!” Miré caviloso hacia las aguas y lloré...»

3

Y la turba descreída, que lo veía de lejos en la roca, que toca en un cielo neblinoso, decía: «Es una nube que corona el peñasco; los cantos que oímos son causa del viento».

Y el Bardo de los Montes, en las cumbres,

Àngel Guimerà

El honor real

El mar y el cielo hace dos días que rodean al rey de Hiriót y a su arrogante esposa. Vienen peregrinos de una isla misteriosa navegando contra el viento hacia su hogar.

Duermen juntos bien solos, sobre pieles de leopardo, en una cámara creada para el gozo, y se oye murmurar el ábrego en la lejanía y, en el agua, el golpe de los remos a una.

La Reina es blanca, tiene cabellos de mora, sus pechos se yerguen como lirios cerrados; él, del color del bronce, a su vera, parece la sombra gigante de su cuerpo.

Cuando el Rey se desvela al alba, despier-ta asustado a su esposa: en el muro de la cámara cincelada le han escrito este rótulo de infamia:

«Tu esposa, oh Rey, esta noche perjura sobre mi pecho se ha bañado de amor; mañana sabrá mi ventura la Tierra; hoy solo yo lo sé. Salve, señor».

Sonriente de gozo, medio dormida, ha abierto los párpados la esposa cuando, al leerlo, chillando palidecida, escapa de los brazos del esposo.

—¡Perdón, perdón!—. Pero, sin volver el rostro, el señor se aleja con una risa que espanta y, con paso tranquilo y aún riendo, pisa sereno la cubierta.

Los naocheros atareados alborotan aquí y allá; los cómitres juegan a los dados haciendo corro; los libres, al mirarlo, inclinan la frente, y besan los esclavos las alcatifas.

—No conozco yo a aquel a quien me conduce el destino, pero debe morir—, murmura el rey de Hiriót, y a una orden suya, los naocheros y los cómitres entran en el sombrío camarote.

Penden los remos en el agua adormecida; ni retruena el cuerno, ni se oye el gobernalle; la nave se detiene como quien pierde la existencia; ya no queda nadie de tanta gente.

Solo un eunuco de extrañas vestiduras, gruesos labios violáceos y nariz aplastada, obedeciendo a su señor, se presenta ante él, balanceando el cuerpo agigantado.

—No conzoco yo a quien ha apagado mi astro, y lo siento aquí, bajo mis pies... aquí... Pero —dijo el Rey— para borrarle el rastro, tengo para mí toda el agua de este mar.

Y a una orden suya avanza el mudo esclavo, cierra las puertas del camarote y luego gira la llave y la arroja al mar, y se queda mirando al Rey con gesto idiota.

Una canoa se balancea en el agua. Ya están ahí los dos a una, sin hablar, y con destalles del bajel rompen la proa, por la que entra el mar a borbotones.

Cruje el maderamen; se vence; aparece la quilla; se oye en su vientre hondo alboroto y, mientras tanto, el Rey, tranquilo, vuelto de espaldas, mira al terrible servidor, que rema.

El bajel se ha hundido. Ya se ve la costa. El monarca, tendiendo el brazo, da otra orden: el esclavo, pálido, se gira y, por respuesta, se arroja al abismo, ¡demasiado bien lo ha entendido!

Pero el Rey se estremece, porque hete aquí un brazo aferrado firmemente a la barca y, con el destal que vuela, lo desmocha con ira, y el cuerpo se hunde y, tras él, el brazo.

Es un día resplandeciente de primavera cuando el viento lleva sobre las olas la canoa a la orilla, y los vasallos gritan: «Oh, Rey, salve».

* * *

El mar callado fue cómplice del Rey, pues no le contó a la tierra la afrenta. Murieron todos, pero, ¡gloria a los dioses!, se vio salvada la honra santa del soberano.

Gabriele D'Annunzio

La sangre de las vírgenes

La sangre de las vírgenes vence en fulgor a todo lo bermejo, vence a la púrpura y a la llama. He aquí que, en la memoria, veo morir a la hija de un dios, alcanzada en una ijada como la corza fugitiva. Su rostro se vuelve un lirio sobre la tierra. El Arquero arranca del puro costado el dardo infalible, rojo por la sangre virginal. Luego, grande y feroz como Hércules en el Estínfalo, con gesto potente lo lanza contra el cielo azul, donde pasa en silencio un vuelo augural. Y mientras sigue con mirada aquilina los ambages del vuelo silencioso y en ellos busca presagios, le cae del cielo, sobre la frente, una gota de aquella sangre aún tibia, que al sol destella más que el granate. Y Él no busca otros presagios. La gema queda sobre la gran frente heroica; ríe tranquila en el corazón el júbilo de las futuras matanzas.

I

Cuando renació el sol en los altiplanos de Queresto y emergieron primeramente los encinares en la luz rojiza con alegre palpitar, las doncellas de Cube acudieron en tropel a las aguas del río, a su baño acostumbrado. Bajaban risueñas por la ladera y cantaban, y el suyo era como un canto de avecillas. Ninguna vestidura cubría sus formas. Una agilidad ferina de músculos rompía por aquellos esbeltos cuerpos bronceados de cazadoras. Bajaban cantando en el resplandor creciente. El sol, a sus espaldas, hería las lanudas cervices y los costados falcados de las bárbaras cuando entre las rocas relució el río, el patrio río, purísimo, dador de fuerza, al que los cubiros ofrecían, como a un dios, sacrificios numerosos de perros y caballos.

Entonces juntó las manos sobre la cabeza y arqueó los miembros Quiva, la primera de

las vírgenes. Hondo era el silencio en las orillas y en el feliz azul donde se alzaba el templo natural de las rocas infecundas. Resonaron las aguas al chocar de aquellos miembros y, una a una, todas las compañeras volaron en su salto. Emergieron risueñas de las aguas, vírgenes violadas por fierísimos soles; reían, levantando ecos en las cuevas, y los pechos firmes formaban vana barrera a la corriente. Las aguas gorgoteaban gélidas contra la cerca humana, sin ira; seguían suaves su camino en declive y torcían a la tierra de los olmecos guerreros.

Y como entonces, no lejos, entre los caballos que pacían, ociaban en la ribera opuesta unos jóvenes arqueros (los arcos, yacentes por tierra, resplandecían semejantes a los cuernos de la luna), los bellos arqueros olmecos tendieron el oído, alzándose sobre los codos, como fieras que olfatean una presa, y en su ánimo movieron nuevos males a los cubiros.

—¡Oh, flecheros de ciervas distantes — exclamó uno de ellos, poniéndose en pie, con una rapaz alegría ardiéndole en los ojos—, oíd!

Alto llegaba con el viento el vocerío femenino en la paz de la hora.

—¡Oíd, oíd! Presa feliz nos manda hoy el padre Río contra los enemigos cubiros. Oíd los gritos de las doncellas cerca de la orilla. Y son fortísimas amadoras, de senos firmes, de hombros arqueados como la luna. En la piedra empinada hay un sendero que lleva al baño, yo os guiaré. Seguidme.

Así dijo, y sacó de la aljaba un solo dardo, que despidió un destello de luz en el puño. Exultaron los feroces arqueros y se alzaron todos de tierra, y todos dejaron el pesado arco y tomaron un solo dardo, ya que iban a guerra fácil.

Ahora hendía las aguas la natátil fila, segura. En derredor, sobresalían los roquedales

Éphraïm Mikhaël

La extranjera

En su capa de plata tejida por las sacerdotisas, la virgen marchaba hacia las jóvenes urbes, y la noche la rozaba con místicas caricias, y el viento le hablaba de largas voluptuosidades.

Pero era en una época en que los reyes acallaban a los tañedores de siringa dispersos en la primavera; los sabios enseñaban a los pueblos de la Tierra el horror de los dioses jóvenes y de los lirios resplandecientes.

Con todo, mientras que allá se alzaba sobre las ciudades el mal fulgor de los templos abrasados, la virgen andaba en busca, entre las razas abyectas, del fabuloso amante digno de sus besos.

Blanca y misteriosa, apareció una tarde, el mes en que la hoz tumba los trigos espesos, y desde muy lejos tendió sus suaves manos como flores de paz hacia la muchedumbre laboriosa.

Guardaba en sus cabellos y en sus velos un largo perfume de gloria y divinidad y, por haber dormido bajo las santas estrellas, su cuerpo entero clareaba.

Llega ella y maravillosos murmullos han despertado ya como antaño a los bosques umbríos: llamadas de caprípedos ahítos de racimos maduros, cerca de las ninfas que ríen en los ríos felices.

Voces han pronunciado los nombres olvidados de guerreras, inefables siringas suspiran en los aires, el viento transporta rumores antiguos de plegarias, una sombra olímpica llena los cielos desiertos.

Y la virgen, a la espera de gloriosos efebos, se ofrece espléndida y desnuda a los besos triunfales. Entonces los jefes y los ancianos guardianes de las glebas la rechazan con palos y hoces.

—¡Vete! Tenemos miedo de tus ojos llenos

de aurora. Nos devolverías los viejos sueños perversos, soñaríamos por tu causa y veríamos otra vez el universo oscurecido por tinieblas de amor.

Y las mujeres, abandonando los prados y la fuente, dejando los claros husos y los vasos de miel, persiguen entre aullidos a la extranjera altiva que mancha el país con un perfume celeste.

En los valles resuenan clamores de combate, estremecimientos trágicos sacuden los bosques y, como en las rojas tardes de las refriegas antiguas, las muchachas de fuertes brazos corren por las mieses.

¡Victoria! Una prostituta que mira al cielo con ojos malignos arrastra ahora el cuerpo sagrado de la virgen asesinada; la sangre sobrenatural turba los lirios de los campos.

Cae la noche; los cielos florecidos de claras estrellas resplandecen como un prodigioso jardín. Las muchachas de corazón frío han sentido crecer su ira bajo el beso de la tarde religiosa.

Su furor se reaviva al olor de las flores dulces, ante el buen rumor de la llanura y las aguas. Bravas, mientras sueltan sus cabellos bermejas, empujan con el pie a la extranjera de los ojos cerrados.

Gozosas de insultar nieves luminosas, muerden su garganta con ferocidad; se ve brillar en el fondo de las pupilas llenas de odio el orgullo misterioso de mancillar la belleza.

Y todas, colmando de arena e inmundicia la boca que sabía las palabras melodiosas, se vengán con sus manos impuras, en la divina muerta, del amor, de los sueños y de los dioses.

Abril de 1888.

George Coşbuc

El ceñidor de Cosanzeana

Ileana tenía ojos de sol y pelo amarillo, un trigal; tenía un vestido tejido en flor y portaba un ceñidor sobre la faja como no ha habido otro en el mundo.

Era de oro por todas partes, un rayo encendido sobre su figura. Por la noche alumbra como el fuego, y en el ceñidor está sujeta la suerte de la muchacha como lo está en los talismanes.

Estaba encantado. Si lo perdiera, su suerte se perdería para siempre, las flores ya no la acariciarían ni encontraría sombra en el bosque verde, y los veranos le serían fríos.

Pero el santo Sol acecha el día entero el ceñidor: lo robaría, que él hace mucho que se ha aficionado a la muchacha, pero ella no quiere enterarse, y él ahora se vengaría.

Ella pasa con dulce despreocupación por las vegas floridas y duerme en los valles, y tiene al viento de guardián: su vida entera le parece un sueño y se burla de los mozos.

Pero el Príncipe Azul aparece sonriente y, cruzándose en su camino, bastante sentía desde entonces la hermosa muchacha que nuestra vida no nos es dada por mor de las flores de las vegas.

¡De sus ojos azules de chicoria, por su seno blanco de campanilla fluyen ahora cálidas lágrimas! Le duele tanto el corazón de amor que se muere, pero el Príncipe Azul, ay, ¡cómo es!

—¡Tanto amor loco! Yo no lo siento, tú no lo entiendes. ¿Para qué te sirve tu ensueño? ¿Quieres que lo soñemos juntos? Entonces, ¡suéltate tú el ceñidor!

Ella tiembla sonriendo y gime:

—¡Quieres mi suerte entera!

Ella solo teme por el ceñidor, que los enemigos encontrarán entre tanto la ocasión de arrebatárselo.

—¿Por qué tienes miedo? Nos escondemos en la oscuridad del bosque sombrío, bajo

los abetos mudos, donde ninguna mirada humana puede penetrar, ni tampoco las flores de secreto perfume.

Así le dice él una y otra vez para calmar su cuidado, y su cuidado se deshacía ardiente: a menudo, los días de verano, se esconden en el bosque moza y mozo.

Se han escondido tan bien que ni flor ni mirada humana los han entrevisto, pero entre las ramas adormecedoras, desde el cielo, un solo rayo de sol ha caído sobre el ceñidor y lo ha robado.

Entonces Ileana siente que le arde el llanto en los ojos; mira en torno buscando el ceñidor y palidece su rostro encendido, porque el ceñidor no se encuentra por ninguna parte.

Y, mientras ella vierte desesperada un llanto amargo, caliente arroyo, manaba del cielo clara lluvia y, entre lluvias, brillante, aparece el hermoso ceñidor, de lluvias rociado.

Y en los cielos, el viajero Sol se reía a carcajadas repetidas y por los aires flotantes lanzaba flechas vengativas a lo largo del robado ceñidor.

—¡Ay, ceñidor mío! —gemía la niña—. Tanto me lo temía yo, pero el Príncipe Azul me lo ha desceñido.

Y luego lloraba, mayor pena, y después se perdió en las tinieblas.

Desde entonces, es igual el ser, pero no hay muchas de las cosas que hubo. Hoy no está Ileana en ninguna parte; apenas vive en la memoria de los cuentos de dulce sentido.

Mientras, el Sol, en los aires llenos de su sonrisa ardiente de fuego, te ha olvidado, Ileana, pero el ceñidor, cuando se le ocurre, se burla de ti aún hoy.

Si has muerto, hermosa muchacha, el ceñidor robado siempre está vivo: cuando llueve en verano, a veces aparece un ceñidor de fuego en el cielo, y lo llamamos arcoíris.

Gian Fontana

El hada Canto de las muchachas

Allá arriba, en las grutas y cornisas herbosas vivían las haditas. Sobre sus hombros se agitan como oro viviente sus gráciles rizos.

Y ellas hacen crecer el pasto en mayo, hacen crecer las flores en las laderas. Las vacas, hermosas y gordas, rumian en su pradal.

Y en el collado está el pastor y toca la trompa a través del valle. Toca y toca en una trompa, despertando a la tierra.

La hadita, temblándole el corazón, escucha cómo seduce. Resuena en el aire como un día de pleno sol, revoloteando con ala ligera.

Y acude al lindo prado del pastor, en la colina. Este ve a la pequeña y toca tan claro que se inclinan montes y bosques.

Pero cuando se sienta ella a su vera en el

collado, la agarra el pastor y se la lleva con grandes hurras abajo, a la cabaña de sus compañeros.

Estos le cortan los rizos de oro a la pobre hadita. Ya no tiene ninguno, la pobre hadita.

Las hadas todas se lamentan a voces y abandonan rápidamente las brañas. Se seca el pasto en el pradal y atruenan pesadas tormentas.

A veces, en noches pesadas y oscuras, se oye a la pequeña engañada. Se lamenta en las alturas por sus rizos de oro, y la tristeza embarga el valle entero.

A veces también se oye al pastor, el pobre ingrato. Su corazón está triste, no encuentra paz, y ya no es fértil la braña.