

Cuento popular y rito iniciático. El pájaro azul en Mme d'Aulnoy y en Juan Valera

Carlota Vicens Pujol
Universitat de les Illes Balears
cvicens@uib.es

Résumé

Cet article établit une comparaison entre deux contes de fées, *L'Oiseau bleu* de Mme d'Aulnoy (XVII^e siècle) et *El pájaro verde* de Juan Valera (XIX^e siècle). Deux écrivains différents, deux époques différentes afin d'analyser les modifications et les variantes de deux auteurs autour d'un même thème narratif traditionnel : celui de l'oiseau bleu. Ces pages mettent surtout l'accent sur le thème du rite d'initiation et ses étapes successives : la métamorphose, la blessure, le déguisement, la perte, le hasard. On analyse également, dans un premier moment, les aspects qui séparent le plus ces deux textes : l'inscription du merveilleux dans la réalité dans le cas de Valera et la présence de la cruauté dans celui de Mme d'Aulnoy.

Mots clé: contes de fées; rite d'initiation; littérature comparée; Mme d'Aulnoy; Juan Valera.

Abstract

This paper studies two fairy tales, *L'Oiseau bleu* by Mme d'Aulnoy (17th century) and *El pájaro verde* by Juan Valera (19th century) with the aim of analyzing the different versions of a traditional narrative topic: the blue bird. We focus especially on the initiation rite and its successive phases: metamorphosis, injury, disguise, loss, fate and chance. Besides, in the first part of the article, we study those aspects that are found in the work of only one of our writers: the will to integrate wonder in reality (Juan Valera) and the subject matter of cruelty (Mme d'Aulnoy).

Key words: fairy tale; initiation rite; comparative literature; Mme d'Aulnoy; Juan Valera.

0. Introducción

La obra literaria de Mme d'Aulnoy (1650-1705) se inscribe en el contexto de una época en que se aprecia un despertar de la voz femenina en las letras francesas que, en cierto modo, había de marcar la literatura posterior¹. Así, si solo asociamos la obra de Mme de Sévigné con todos los excesos del preciosismo olvidamos que de la descripción de sus paseos campestres se desprende un impresionismo literario celebrado por Marcel Proust del que, en general, dan muy poca cuenta las historias de la literatura. Recordemos, de paso, la omnipresencia de las cartas de Mme de Sévigné en la obra proustiana. Con *La Princesse de Clèves* (1678) Mme de Lafayette inaugura una nueva manera, a la vez precisa y delicada, de penetración psicológica en los asuntos del corazón. Junto a ellas destacan las anónimas *Lettres de la religieuse portugaise* (1668), atribuidas en la época a María Alcoforado², cartas que hablan en femenino del amor y del deseo femenino y muestran un alma entregada a un amor que se sabe no correspondido. Voces menos conocidas son las de las preciosas Mme de Villedieu, que abre la puerta a la intriga amorosa sobre fondo de acontecimientos históricos con *Anaxandre* (1667), *Cléonice, nouvelle galante* (1669) y *Annales galantes* (1670) entre otros títulos, o Mme Deshoulières, que alimenta una poesía que podríamos calificar de pseudo romántica sentimental. Si el romanticismo literario queda aún lejos, los poemas de Mme Deshoulières contienen ya los tópicos y excesos líricos que definirán la poesía de la primera mitad del siglo XIX.

El XVII es también el siglo de Perrault, cuyos *Contes de ma Mère l'Oye* se publicaron en 1697, un año antes que los de Mme d'Aulnoy: *Contes nouveaux ou les fées à la mode*³. En Francia el siglo literario se cierra así bajo el influjo de las hadas, los ogros o los príncipes salidos de antiquísimas leyendas que traen consigo todo un mundo simbólico. Mundo simbólico que, de manera natural, debía expresarse mediante personajes no figurativos. La fantasía de los autores bogaba libremente sobre estas leyendas antiguas, como también sobre los cuentos de Straparole o los publicados en la llamada «Bibliothèque bleue». Pues esta literatura fantástica, que rápidamente había de perder interés, quedó asociada a lo folklórico y, por tanto, a una literatura de divulgación que tomaba forma en este siglo XVII así como a un interés, también pasajero, por el mundo oriental y sus leyendas.

Los diferentes aspectos aquí señalados son asimismo propios del siglo XIX, tanto en Francia como en España. El cuento de hadas, que Perrault había destinado

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación HUM 2006-07149 del Ministerio de Educación y Ciencia.

² La autoría de las cartas se atribuye hoy, como se sabe, a quien en la época se consideró un simple traductor de las mismas: M. de Guilleragues.

³ Autora de novelas históricas sin relevancia literaria, de la obra de Mme d'Aulnoy destacan básicamente *Hypolite, comte de Douglas* y *Mémoires sur la Cour d'Espagne*.

casi exclusivamente a un público infantil, conoce un resurgir en el siglo romántico. La novela corta, el género fantástico y el gusto por lo oriental⁴, término vago asociado a palacios suntuosos y paisajes exuberantes que propician la irrupción del colorido y de la magia, son constantes de un romanticismo⁵ en busca de un más allá de imposible definición. De 1839 data la traducción al español de los *Cuentos fantásticos* de Hoffman, a cargo de Cayetano Cortés, y de 1847 las *Obras completas. Cuentos fantásticos*, del mismo autor; en 1858 se traducen las *Historias extraordinarias* de Edgard Allan Poe. Uno y otro autor ocupan un lugar privilegiado en los estudios críticos de Juan Valera.

En cuanto a la producción original, en España son conocidos los cuentos y leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, los de Pedro Antonio de Alarcón o los de Clarín; menos importantes parecen sin embargo los cuentos de Juan Valera, a pesar de que el autor trató este género tanto en el terreno teórico (recordemos su estudio en el *Diccionario enciclopédico hispano-americano*) como creativo (pues se inició con *Parsondes* en 1859). Conocido sobre todo gracias a *Pepita Jiménez* (1874) y *Doña Luz* (1878), novelas costumbristas en las que juega un papel determinante la psicología de los personajes, Valera dejó un total de catorce cuentos publicados⁶, siendo *El pájaro verde* (1860) el segundo de ellos. De las tres claves narrativas que destaca E. Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003): ambientación histórica, dimensión fantástica y humor, la segunda se impone, ya desde el título, sobre las otras. El cuento que nos ocupa es, sin embargo, un buen ejemplo del principio de verosimilitud al que se refiere Margarita Almela (1993, 1995), verosimilitud que curiosamente parece preocupar poco a Mme d'Aulnoy, formada en el gran siglo clásico francés presidido, como se sabe, por la poética de Aristóteles.

La irrealidad real de Juan Valera choca así con el universo menos creíble de Mme d'Aulnoy. Más allá de la credibilidad o no de estos mundos maravillosos, veamos como el motivo del pájaro azul difiere de modo esencial en las obras que nos ocupan: *El pájaro azul* en la escritora francesa y *El pájaro verde* en el caso del autor español. En primer lugar nos centraremos en aquellos aspectos que encontramos sólo en uno de nuestros autores, básicamente el afán de realismo en Valera y el motivo de la crueldad en Mme d'Aulnoy. En segundo lugar nos aproximaremos a aquellos temas (y subtemas) presentes en ambos autores, es decir, el rito iniciático, tan ligado a la metamorfosis y el disfraz, y el papel del azar y de los objetos en ambos relatos. Metamorfosis, disfraz, objetos... diferentes motivos, diferentes rituales que por diferentes caminos y adaptados a diferentes entornos socio-culturales conducen a un tema principal.

⁴ Sobre el gusto de Juan Valera por lo oriental ver M. Almela (1993).

⁵ Sobre la introducción de la estética oriental en Francia ver Louis Réau (1930).

⁶ Sin contar los incluidos en *Cuentos y chascarrillos andaluces*.

Una última pregunta nos es permitida: ¿Conocía Juan Valera la producción literaria de Mme d'Aulnoy? José F. Montesinos señala tres traducciones al español, en el siglo XIX, de la escritora francesa, entre las que se encuentran *Cuentos de Madama d'Aulnoy*, publicado en 1852⁷. Es conocido, por otro lado, que Juan Valera ocupó un puesto de catedrático auxiliar de Literatura extranjera en la Universidad de Madrid y más adelante, en la Institución Libre de Enseñanza, impartió clases de Literatura extranjera contemporánea. Finalmente Bernardo Moreno Carrillo (1988: 667) en su tesis doctoral *Don Juan Valera y Francia: semblanza de crítica de un españolista francófilo*, refiriéndose a los escritores franceses de los siglos XVII y XVIII mencionados por Valera, escribe⁸:

A Lafontaine le encuentra, como cabía esperar, sendos contrincantes peninsulares en Iriarte y Samaniego (...). No obstante, el autor de *Cuentos y chascarrillos andaluces*, reconoce implícitamente la inferioridad española en materia de «historietas» cuando, en la lista que establece de lo que él cree los cuentistas más notables, no cita a ningún español y sí, en cambio, a tres franceses: Perrault y sendas mesdames d'Aulnoy y de Beaumont.

1. Mito y cuento popular: «un tour d'horizon»

Situado entre un ayer intemporal y un espacio ideal, el cuento popular se caracteriza por pertenecer al campo de la literatura oral, por estar plenamente instalado en la ficción y por provenir lo contado de una antigua tradición, que el imaginario colectivo sitúa en los orígenes y que cada autor sella con su aportación particular. El cuento, señalan Jasso y Torrens, «ha de aceptar las repercusiones de los procesos de aculturación»; las transformaciones sufridas en las diferentes épocas, añaden, casi nunca suponen «cambios sustanciales (...) sino substituciones o incrementos generalmente no esenciales» (2007: 16-17)⁹. Literatura oral, el cuento podría considerarse también literatura en movimiento, pues no solo se remontan las primeras versiones de los mismos a tiempos antiquísimos, hasta el punto que es prácticamente imposible datarlas, sino que traspasan las fronteras geográficas llegando a extenderse por toda Europa e incluso en India. Vladimir Propp habla de la similitud de los cuentos en el

⁷ Imp. de la Biblioteca Universal, fol, 34 pág. Las otras traducciones serían *Historia de Hipólito, conde de Douglas*, Ed. Boix, Madrid 1838 y *Bella Bella o el caballero afortunado*, Vda. De Brieva, Logroño, 1844. En nota a pie de página Montesinos añade: «Supongo que habrá ediciones españolas de estos famosos cuentos impresos anteriormente, pero no las veo citadas en ningún repertorio» (p. 159).

⁸ Este mismo autor cita, entre los autores franceses preferidos por Juan Valera, a Montaigne, Molière, Voltaire, Chénier, L-P Courier, P-J de Béranger, Sainte-Beuve, Th. Gautier, Leconte de Lisle y Renan, y observa que «nuestro autor participó activamente en el debate ideológico y estético que agitó a los autores franceses de su época...» (1988: 490).

⁹ La traducción de estas líneas (en catalán en el original), así como de las demás citas de Jasso y Torrens, son de la autora de este artículo.

mundo entero. La ruptura de las coordenadas espacio-temporales se asevera, pues, doble.

También los mitos se transmiten de manera oral, sufren transformaciones diversas a lo largo de los siglos y, en ocasiones, se convierten en cuentos o forman el núcleo esencial de un cuento, de tal modo que Mircea Eliáde se pregunta si el cuento maravilloso no se ha convertido, en nuestros días, en *doblete fácil* del mito y del rito iniciáticos; si no es su función la de «reactualizar, a nivel de lo imaginario y de lo onírico, las pruebas iniciáticas» (1968: 222). Así, al referirnos a la relación entre mito y cuento popular hablamos básicamente de la relación entre mito y cuento maravilloso (o de hadas) según la clasificación establecida por Antti Aarne y Stith Thompson en 1964. Esta clasificación distingue un total de 2340 tipos de cuentos repartidos en cuatro categorías: los cuentos de animales (T 1 a 299); los cuentos propiamente dichos, subdivididos en maravillosos, religiosos, realistas y de ogros estúpidos (T. 300 a 1199); los cuentos jocosos o de burla (T. 1200 a 1999) y los cuentos enumerativos o de fórmula (T. 2000 a 2340)¹⁰.

En lo que respecta al cuento maravilloso, el que aquí nos ocupa [...] se reduce a un escenario iniciático: se reencuentran siempre las pruebas iniciáticas [...], el descenso a los infiernos o la ascensión al Cielo, o incluso la muerte y la resurrección [...], la boda con la Princesa [...]. Pero su contenido propiamente dicho se refiere a una realidad extremadamente seria: la iniciación; es decir el tránsito gracias al artificio de una muerte y una resurrección simbólicas de la ignorancia y de la inmadurez a la edad espiritual del adulto. [...] El cuento recoge y prolonga la iniciación al nivel de lo imaginario (Eliáde, 1968: 220-221).

Si convenimos que el mito subsiste, de una u otra manera, en el interior del cuento, deberemos también aceptar que el primero está por encima del segundo. El mismo Eliáde explica que los mitos conciernen directamente al individuo, mientras que los cuentos se refieren a acontecimientos que no han modificado la esencia de la condición humana (1968: 23). Además, siguiendo a Eliáde, el mito cuenta una historia sagrada, un acontecimiento que tuvo lugar en el origen fabuloso de los tiempos, con lo que se sitúa lejos de la ficción para referirse a una *historia verdadera*. Junto con la función de contar destacan otras dos funciones del mito: la de explicar (explicar algo en el instante justo de su creación) y la de revelar (revelar el ser, revelar el dios). De ahí la naturaleza sagrada del mito y el carácter irreversible de lo narrado¹¹.

¹⁰ Para un análisis más profundo de esta y otras clasificaciones ver Jasso y Torrens (2007: 17-21).

¹¹ El mito «es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra como algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente [...]. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la sobre-naturalidad) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas y a veces dramáticas irrup-

Frente a esta mayor complejidad de la estructura mítica el cuento parece, en efecto, un género menor quizás porque, como afirma el holandés Jan de Vries, conduce a una progresiva desacralización del mundo desde el momento en que sus personajes no dependen ya de manera directa de los Dioses. Y sin embargo, añade Mircea Eliade, el perfil de estos se adivina en otros personajes secundarios que ayudan o perjudican al héroe. Pero si se describe el ritual es porque se conoce el mito; un mito ciertamente desacralizado, pero inmerso en un proceso de re-pensarse, de re-actualizarse: el mito original se esconde, en pocas palabras, bajo la forma de cuento de hadas con final feliz.

Por su parte Bruno Bettelheim (1976: 59-67), apoyándose en teorías psicoanalíticas, establece la siguiente oposición entre mito y cuento maravilloso: si el protagonista del primero es un ser superior, único, pues lo que a él acontece no puede suceder a un simple mortal, el del cuento se presenta como un ser más asequible con el que enseguida se identifica el público; si el héroe del primero está revestido de una majestad eterna, el del cuento está destinado a una felicidad eterna en la faz de la tierra: «Le héros des contes de fées a beau vivre des événements extraordinaires, il n'en devient pas pour autant un surhomme, contrairement au héros mythique» (Bettelheim, 1976: 65). Siendo las historias narradas igualmente extraordinarias, las primeras se presentan como irrepetibles, las segundas bajo el velo de lo cotidiano. Por otro lado frente al mito, en esencia pesimista y cuyo final trágico indica que las exigencias del Súper Yo no pueden ser asumidas por el Yo, el cuento viene a asegurar un discorrir feliz de la vida en la tierra.

También la cuestión del nombre es importante, pues si Teseo, de conocido linaje, cierra toda posibilidad a un segundo Teseo, la ausencia de nombres propios en el caso del cuento abre, al contrario, las posibilidades de identificación con los protagonistas: Cenicienta, Caperucita Roja, Pulgarcito... O en los cuentos que nos ocupan Florina, Truchona, Arrogante, Venturosa, príncipe de la China...

Podemos concluir diciendo que si mito y cuento coinciden en una serie de puntos ya señalados, a los que añadiría la utilización de un lenguaje simbólico que explica, finalmente, el Mundo y el Hombre, se establece entre ambos una relación jerárquica. Por otro lado, si el estudio del mito esclarece el significado último del cuento, lo mismo ocurre en sentido contrario:

Si queremos llevar a cabo un estudio lo más completo posible del mito [...] no podemos prescindir del cuento, porque el mito subsiste en él y en su seno se enriquece, ofreciendo explicaciones a los problemas de la vida. Si adoptamos el método histórico, cuando nos remontamos hacia los orígenes del cuento, en algún momento veremos aparecer el mito. [...] Probable-

ciones de lo sagrado (o de lo "sobrenatural") en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y lo hace tal como es hoy día» (Eliade, 1968: 18-19).

mente la ventaja del cuento maravilloso sobre el mito es que el primero no exige que creamos, a nivel consciente y operativo, lo que cuenta, sino que se limita a nutrir nuestra fantasía, a reconciliarnos con nuestros impulsos inconscientes [...] (Jasso y Torrens, 2007: 28-31).

2. El cuento maravilloso, entre el afán de realismo y la crueldad

«Cuentan las historias de aquel país...» (p. 14), «refieren las crónicas que vamos extractando» (p. 24) son frases que puntúan el relato de Juan Valera, decidido a inscribir su cuento en el terreno de lo maravilloso real. Las palabras *historias* y *crónicas* remiten por lo general a una verdad irrefutable, como bien sabían los escritores medievales.

A este tipo de incisos se añaden hechos más concretos como cuando, al conocer la princesa Venturosa la aventura de la lavanderilla, decide que la clave para la resolución del problema se encuentra, y así será, en dos libros de la biblioteca de palacio: *Los reyes contemporáneos* y *Almanaque astronómico*; a ello podemos unir la inmediata aceptación de lo maravilloso y sobrenatural. En ningún momento la princesa pone en duda los acontecimientos que va narrando la lavanderilla; tampoco esta última se extraña de los sucesos vividos durante la noche. En este sentido recordemos que si la *mirabilia* se relacionaba en sus orígenes con la sorpresa, se situó pronto más cerca de la evidencia al restringirse la aplicación de esta palabra casi únicamente a los cuentos infantiles y, en consecuencia, a lo que queda de infantil en el adulto. Un tercer aspecto, más relacionado con el proceso de escritura, parece encaminado a anclar el relato en el ámbito de la realidad: nos referimos a la utilización de determinadas palabras, como el galicismo *deshabillé*, a un registro de lenguaje que choca frontalmente con el del resto del relato y el de las narraciones maravillosas en general: «Aquella [cajita] en que encerró Alejandro *La Iliada* era, en comparación de esta, más chapucera y pobre que una caja de turrón de Jijona». (Valera, 1995: 24) o a determinadas comparaciones que acercan cosas remotas a algo próximo y fácilmente identificable para el autor de la época: «Se levantaba del medio de la taza un surtidor tan gigantesco como el que hay ahora en la Puerta del Sol» (1995: 23).

A este terco afán por inscribir lo maravilloso en lo real le gana terreno, en ocasiones, la confusión entre sueño y realidad. A veces por boca misma del narrador: «Mientras acontecían, en sueño o en realidad, los poco ordinarios sucesos que quedan referidos...» (1995: 26), en otras ocasiones en boca de los personajes: «¿Si habrá sido todo un sueño? –dijo para sí la lavanderilla–. Quisiera volver al palacio del príncipe de la China para cerciorarme de que aquellas magnificencias son reales y no soñadas»¹².

¹² Y un poco más adelante leemos: «Yo puedo asegurar a vuestra alteza que el príncipe, si mi visión no es un sueño vano [...]. Tu sueño no ha sido sueño sino realidad» (1995: 27-28).

El lector no puede sino aceptar como un juego estas intromisiones del narrador¹³, esta falsa confusión de los personajes, pues el *incipit* del cuento supone una ruptura con el tiempo («Hubo, en una época remota de esta») y el espacio (un reino «allá por la regiones de Oriente») reales. Paradójicamente al quedar en suspense tiempo y espacio, sueño y realidad, lo narrado se aleja cada vez más de lo posible. Y es que, como bien explica Margarita Almela, el escritor no está tan interesado en el realismo de su historia como en que esta sea creíble, o percibida como tal:

El concepto aristotélico de verosimilitud es un principio fundamental de la teoría literaria de Valera ya que considera que [...] «en la ficción artística no basta solo lo posible: es menester lo verosímil» [...]. De ahí la necesidad de crear mundos de ficción que posibiliten la verosimilitud de los elementos *no realistas* pero que, sin embargo forman parte del concepto de realidad que tiene Valera [...]. Es evidente que Valera está siempre más interesado en que su obra sea *creíble* que en que sea percibida como *real* (Almela, 1995: XVI).

Nada de lo dicho hasta ahora conviene al cuento de Mme d'Aulnoy, en el que no se aprecia ningún afán por insertar lo maravilloso-extraño en el terreno de lo cotidiano ni por difuminar en lo impreciso la época y el lugar en que sucedieron los hechos. Un escueto y casi obligado érase una vez basta para situar al lector en el género del cuento de hadas. Como en tantos otros, la figura bicéfala de la madrastra y la hermanastra encarna la crueldad misma: una y otra se complacen hasta lo increíble en hacer sufrir a la hermosa protagonista, Florina. Este aspecto queda excluido, a su vez, del relato de Valera.

El pájaro azul se estructura en torno a dos momentos estrechamente ligados a la muerte. Si el fallecimiento de la madre de la princesita supone la nueva boda del rey y la pérdida de libertad de la muchacha¹⁴, la muerte de su padre supone, al contrario, la recuperación de la libertad y el encuentro con el amado, también él prisionero del maleficio que le convirtió en pájaro¹⁵. Poco a poco, la envidia y la ambición desmedida van abriendo camino a la maldad. Así, ante la inminente llegada de un pretendiente la reina, que desea casar a su propia hija, Truchona, ruega al rey que no regale ningún vestido nuevo a Florina. Pero como ni las simples vestiduras de la muchacha impidieron que el joven rey se enamorara de ella, la madrastra se vio obligada

¹³ Presente, no lo olvidemos, a través de los epítetos (chapucera, pobre), los deícticos (aquella, esta) o los adverbios (ahora) en los ejemplos que nos ocupan.

¹⁴ Recordemos que también el rey Venturoso enviuda al comienzo de la narración de Juan Valera, pero que decide no volver a casarse.

¹⁵ La malvada hada Sosías se dirige al protagonista en estos términos: «Os doy, no obstante, una última oportunidad. Escoged entre estar siete años prisionero por no querer mantener la palabra dada, o desposad a mi ahijada» (p. 10).

a ir más lejos y consiguió tener encerrada a Florina en la torre del palacio mientras duraba la visita del príncipe y, después, de modo indefinido, en una especie de *regressus ad uterum* propio de los rituales iniciáticos¹⁶. Pues ni la más alta torre podía contener aquel amor. En esta gradación en el camino de la crueldad, se llega a la herida física, esta vez infligida al pájaro-príncipe, pero de consecuencias igualmente nefastas para la prisionera. Tengamos en cuenta que la imagen del cuerpo mutilado conforma también estos ritos de pasaje, quizás como un modo de señalar el antes y el después y de indicar que no hay metamorfosis posible sin un sufrimiento previo:

La malvada reina había hecho camuflar por todo el ciprés espadas, cuchillas, navajas y puñales. Y cuando el animalillo vino a posarse sobre él, una de aquellas armas asesinas le cortó las patas. Cayendo, tropezó con otras que le sajaron las alas. Finalmente, malherido, consiguió llegar a refugiarse en el hueco de la corteza de su árbol, no sin dejar tras de sí un gran reguero de sangre (Aulnoy, 1985: 39).

Al espacio del dolor *afilado*, pues sembrado de metafóricas navajas y cuchillas, estas líneas oponen el del refugio y la curación, nido o espacio uterino simbolizado por el hueco del árbol. Pero, y los estudiosos del psicoanálisis tendrían mucho que decir, la recuperación de la libertad y, en consecuencia, la rápida curación de las heridas, solo es posible tras la muerte del padre de Florina, padre que en ningún momento interviene contra las agresiones a su hija bien porque en última instancia es él mismo quien las inflige, bien porque quiere conservar a su hija en un estado de pureza, el mismo en el que tenía que llegar al matrimonio la princesa Venturosa. A la muerte del rey y aclamada ella por el pueblo, la joven se sitúa en un plano de igualdad con Arrogante¹⁷, igualdad necesaria para que el enlace pueda llegar a buen fin. En este sentido no olvidemos la irrupción de la voz narradora al final del relato: «En mi opinión es mucho mejor convertirse en pájaro azul, en cuervo e incluso en búho, que probar la extrema desgracia de tener siempre ante los ojos a persona a quien no se ama. En esta clase de uniones nuestro siglo es fértil...» (Aulnoy, 1985: 56).

3. El rito iniciático: la metamorfosis

Alejándonos de esta aproximación, el tema del rito iniciático nos parece de mayor interés, tanto en *El pájaro azul* como en *El pájaro verde*, al conceptualizar bajo

¹⁶ En este sentido explica Mircea Eliade (1968: 93-94) que «la iniciación de los adolescentes comporta una serie de ritos cuyo simbolismo es transparente: se trata de transformar al novicio en embrión para hacerle renacer a continuación. La iniciación equivale a un segundo nacimiento [...]. El retorno a la matriz se significa ya por la reclusión del neófito en una choza, ya por su decoración simbólica por un monstruo, ya por la penetración en un terreno sagrado identificado con el útero de la Tierra Madre».

¹⁷ No nos parece en absoluto acertada la traducción de Charmant, nombre del rey, por Arrogante, adjetivo lleno de connotaciones negativas. Hemos consultado el original en <<http://www.chez.com/feeclochette.htm>>.

el aspecto de una experiencia concreta una explicación del mundo. Rito, como hemos señalado anteriormente, tan ligado a la metamorfosis y al disfraz, que se inicia en ambos casos con la muerte de la madre, es decir, del modelo y guía a seguir (del agente iniciático), y con el quince aniversario de las muchachas, es decir, una vez superada la pubertad y preparadas para la vida sexual:

[Florina] Solo tenía quince años cuando el rey contrajo segundas nupcias [...]. Cierta día el rey hizo saber a su esposa que, a su modo de ver, Florina y Truchona estaban lo suficientemente crecidas como para pensar en desposarlas (Aulnoy, 1985:9).

Al cumplir la princesita los quince años [...] el rey la hizo jurar heredera al trono y trató luego de casarla (Valera, 1995:15).

Sin embargo en estos cuentos la metamorfosis la sufren los personajes masculinos, siguiendo un camino inverso: si el rey Arrogante se presenta por primera vez ante Florina bajo un aspecto humano y solo después es condenado a ser pájaro azul, el príncipe de la China se presenta ante la princesa Venturosa bajo su aspecto animal para metamorfosearse después en hombre. La primera de las metamorfosis se produce una vez más bajo el signo del castigo y la crueldad y ante los ojos de la malvada Truchona:

– Cuando quieras puedes largarte por esta ventana. Durante los próximos siete años serás un pájaro azul.

Al instante el rey comenzó a cambiar de aspecto. Cubriéndose de plumas, sus brazos se hicieron alas. Sus piernas y sus pies se convirtieron en patas negras y menudas. Le crecieron uñas encorvadas (Aulnoy, 1985: 20).

Frente a esta transformación dolorosa, la relatada por Valera y repetida noche tras noche, viene marcada por la armonía y por la fácil aceptación de quien contempla:

Estos eran tres pájaros rarísimos y lindísimos, uno de ellos todo verde y brillante como una esmeralda [...]. Y los tres se abatieron sobre la taza de topacio y se zambulleron en ella.

Al poco rato vio la lavandera que del seno diáfano del agua salían tres mancebos tan lindos, bien formados y blancos que parecían estatuas peregrinas hechas con mano maestra. La chica [...] se figuró que miraba a tres genios inmortales o a tres ángeles del cielo (Valera, 1995:23).

Durante el proceso de metamorfosis ambos personajes pasan de la condición divina a la profana o viceversa, correspondiendo la divina a la condición de hombre. Hombre bautizado, podríamos añadir en el segundo ejemplo, pues surge de las aguas diáfanas, purificadoras...

En el cuento de Valera el paso de la infancia a la edad adulta, este proceso de madurez física y psicológica, va unido a un despertar sexual. Como en *La bella y la bestia*, el protagonista adquiere su definitiva forma humana únicamente tras el beso de unos labios puros, libres de pensamientos lascivos a la vez que preparados para la entrega física. El pájaro antes rechazado por ladrón e insolente va calando poco a poco en el ánimo de la princesa y despertando en ella sensaciones desconocidas: «Mírame, mírame los labios; este pájaro insolente me los ha herido, porque me arden. La doncella los miró y no notó picadura alguna; pero indudablemente el pájaro había puesto en ellos algo de ponzoña (Valera, 1995: 18).

Sensaciones desconocidas, aunque de índole claramente sexual. Si la aguja que sume en un profundo sueño a *La bella durmiente del bosque* sirve finalmente para atraer al príncipe al tiempo que mantiene a la joven virgen hasta su llegada¹⁸ (adquiriendo así las virtudes de la poción mágica o filtro, al que nos remite la palabra *ponzoña*), es fácil ver en el pico del pájaro un símbolo fálico que al herir a la princesa despierta en ella los fantasmas del deseo. Todos ellos son elementos reiterativos en la literatura popular. Más adelante leemos: «Este capricho de poseer al pájaro verde no era capricho, era amor. Era y es un amor que, por oculto y no acostumbrado camino, ha penetrado en mi corazón» (Valera, 1995: 27).

Idénticas palabras hubiera podido pronunciar la princesa Florina, pero algo cambia radicalmente desde el momento en que se invierte el proceso de metamorfosis y esta conoce primero al hombre, después al pájaro. Los dos relatos comparten una de las constantes de los cuentos de hadas y el llamado ciclo del novio-animal: la ausencia de la madre de la protagonista; el de Mme d'Aulnoy se aleja sin embargo de las otras constantes a las que se refiere Bruno Bettelheim y que va a mantener Juan Valera: no explicar las causas por las que el novio se ha convertido en animal; el hada que ha provocado el encantamiento no es castigada por ello; el padre de la joven es quien favorece el encuentro de la pareja. (Bettelheim, 1976: 408-409)

A la transformación de Arrogante en pájaro azul, por causas que se explicitan, se une después la de Truchona, doble del hada Sosías, en cerda «afín de que le quedase al menos el vicio de gruñir» (Aulnoy, 1985: 55), pues la maldad debe ser castigada. A la metamorfosis de la transformación, aunque sin alejarnos demasiado de ella, se añade en estas páginas la del disfraz, asociado a las figuras femeninas. Libre de su prisión pero sin ser todavía dueña de su *yo*, Florina solo puede acercarse al rey *sin ser aún ella*, bajo la apariencia de una campesina y tras un viaje incansable «ora por mar, ora por tierra [...]. Mas no sabiendo a dónde dirigir sus pasos, temía siempre ir en dirección contraria» (Aulnoy, 1985: 43). Por otro lado el disfraz, que permite ver sin ser visto, corre paralelo a la figura de la lavanderilla, que solo escondida y lejos de

¹⁸ Obviamos aquí una de las primeras versiones del cuento que nos han llegado, que hace de la necrofilia el centro de la relación entre el príncipe y la hermosa durmiente.

toda mirada puede descubrir el secreto del príncipe de la China. Convertido en laberinto, el camino iniciático no ha concluido, el temor y la falta de experiencia persiguen a la joven. En este sentido ambas muchachas se ven obligadas a dejar sus palacios y superar una serie de pruebas para encontrarse a si mismas y saberse reconocer en su calidad de mujeres adultas, siguiendo un proceso de individuación muy semejante al requerido a los caballeros medievales¹⁹. Todo cambio necesita una iniciación y a este cambio en el plano sexual alude sobre todo Valera cuando, en repetidas ocasiones, hace referencia a la inocencia e ingenuidad de las muchachas ante la visión de los hombres desnudos. Si en los personajes masculinos el proceso de individuación se lleva a cabo mediante la metamorfosis, en las jóvenes princesas la condición para que el cambio pueda operarse pasa por el disfraz y la errancia en el bosque. No olvidemos que todo cuento se presenta como un viaje al interior de uno mismo por lo que, siguiendo la teoría de Propp, la secuencia principal de los cuentos reproduce de un modo u otro los rituales de iniciación. Los diferentes personajes que pueblan estas páginas van en busca de una verdad ontológica ligada a un nuevo estatus, búsqueda que, observa Max Bilen (1988: 967), los convierte en individuos al margen de la comunidad, condenados a la soledad: «L'individu en instance de passage, c'est-à-dire, d'initiation, est isolé, exclu, en marge de la communauté, expulsé. C'est en cela que le passage constitue une expérience redoutable. Privé de statut, l'individu a tendance à se métamorphoser en double monstrueux». En nuestro caso a la soledad de la prisión, del bosque o de la forma animal que imposibilitan, todas ellas, la inserción en la sociedad y el encuentro con el amante. Solo al final del cuento el individuo encuentra su lugar en un orden preestablecido.

4. El rito iniciático: el azar

En este proceso iniciático el azar juega un papel determinante. Como bien explica Tzvetan Todorov (1972), tanto la existencia de seres naturales como la suerte suplen una causalidad deficiente; en muchos casos, además, al excluir este tipo de historias el concepto de «azar», este viene encarnado en hadas, ogros y brujas:

[...] en términos generales los seres sobrenaturales suplen una causalidad deficiente. Digamos que en la vida cotidiana una parte de los acontecimientos se explican por causas que nos resultan conocidas y otra que nos parece debida al azar [...]. El hada que asegura el destino de una persona, no es sino la encarnación de una causalidad imaginaria para aquello que también podríamos llamar suerte o azar (Todorov, 1972:132).

También en este punto se alejan los relatos estudiados. En *El pájaro verde* es posible hablar de azar en el sentido estricto de la palabra: algo fuera del control humano sucede, lo que cambia el curso de los acontecimientos y encamina la historia

¹⁹ Me refiero sobre todo a la producción literaria de Chrétien de Troyes.

hacia un final feliz. Y este «algo» está normalmente unido a un objeto. Que la lavandera, cansada, decida hacer un alto en el camino para comerse una naranja está dentro de lo normal, pero solo el azar la ha elegido a ella como poseedora de este fruto que, atraído por un imán de gigantescas proporciones, la conduce hasta el palacio del príncipe; solo el azar explica que se haya sentado en el sitio adecuado a la hora del regreso de los pájaros, de los que en ningún momento se dice de dónde llegan. La naranja remite además a lo perfecto por su esfericidad y sus vínculos con el jardín de las Hespérides y, desde el momento en que guía (muestra el camino), participa de manera activa en el proceso iniciático.

Lo mismo podría decirse de otros objetos que, sin llegar a la categoría de motivos, resultan decisivos. Parecen especialmente interesantes aquéllos robados por el pájaro y el orden en que son robados: el cordón de pelo, la liga, el guardapelo. El primero, el más superficial, simboliza la belleza exterior de la muchacha. Este es arrebatado de las manos de la sirvienta y no directamente a la princesa Venturosa:

[...] cuando a deshora entró por el balcón un preciosísimo pájaro, cuyas plumas parecían de esmeralda, y cuya gracia en el vuelo dejó absortas a la señora y a su sirvienta. El pájaro, lanzándose rápidamente sobre ésta última, le arrebató de las manos el cordón y volvió a salir volando de aquella estancia.

Todo fue tan instantáneo que la princesa apenas tuvo tiempo de ver al pájaro; pero su atrevimiento y su hermosura le causaron la más extraña impresión (Valera, 1995: 17).

El segundo objeto robado «con el ebúrneo pico», la liga, pertenece a la intimidad de la mujer, tiene algo de fetichista y puede relacionarse con el despertar del deseo sexual en la muchacha, pues «el deseo no cumplido de poseerlo atormentaba a la princesa». El guardapelo, finalmente, está relacionado con la confianza compartida solo con el ser amado; el robo va aquí acompañado del beso sobre los labios, a cuyo embrujo no se puede ya escapar.

En Mme d'Aulnoy no hablaremos tanto de azar como de manipulación. El destino de Florina es consecuencia de las artimañas de su madrastra, que continuamente recurre al engaño: compra la voluntad del rey con finas maniobras de seducción, compra a las sirvientas de la princesa, intenta forzar a Arrogante para que se case con Truchona suplantando la personalidad de la elegida... Tras la muerte del rey y la liberación de Florina el azar, ahora sí, hará que esta encuentre durante su errancia a la vieja hada-madrina que le ofrecerá el (los) objeto(s) mágico(s): los huevos que deberá romper cuando necesite ayuda. La presencia de esta misma hada protectora será necesaria para la metamorfosis final de Truchona y la consecuente felicidad de los amantes.

A diferencia del anterior, el pájaro azul no roba sino que ofrece, agasaja a la muchacha ya con «aretes de diamantes tan perfectos y bellos que ningunos otros en el

mundo se les podría asemejar» (Aulnoy, 1985: 27), ya con brazaletes de esmeralda, relojes, topacios, perlas y diamantes que luego utilizará ella, una vez libre, para llegar hasta él. Como observan Chevalier y Gheerbrant en su conocido diccionario de símbolos, poco a poco las joyas se desmaterializan y pasan a formar parte de la vida espiritual. El orfebre y el joyero trabajan las piedras preciosas salidas de las entrañas de la tierra y puede afirmarse, en un sentido amplio, que también quien las elige participa de este proceso de elaboración. Así regalar una joya simboliza la unión de dos almas. Por esto el rey Arrogante debe rechazar el regalo de Truchona, el distintivo de la Orden de los Caballeros del Amor, además de un libro con cubiertas de oro²⁰. En cambio Florina no vacila en aceptar los regalos del pájaro azul, que la colman de gozo y, como se ha dicho, le valdrán la entrada en el gabinete de los ecos: primero gracias a los brazaletes de esmeralda, después a otras «maravillas de la brujería» salidas del interior de los huevos. Tenaz en el amor y ayudada por el hada, Florina conseguirá que el rey oiga sus voces. Notemos que, al igual que las piedras preciosas, también el eco se relaciona con las fuerzas ocultas y la profundidad de la tierra.

5. A modo de conclusión

A lo largo de estas líneas un análisis comparativo de *El pájaro azul* de Mme d'Aulnoy y *El pájaro verde* de Juan Valera ha permitido ver lo que separa y lo que une los relatos de ambos autores, es decir las variantes que cada escritor establece sobre un sistema narrativo tradicional. Variantes que en ningún caso modifican el significado último del relato. Se ha señalado también lo que, en la convergencia misma de lo que podríamos denominar motivos secundarios, contribuye a alejar los relatos. Mientras el segundo busca anclar lo imaginario en la realidad, el primero se centra en el tema de la maldad, tan presente, por lo demás, en los cuentos de hadas.

¿En qué coinciden? Básicamente en que ambos giran en torno al tema del rito iniciático y al motivo del pájaro azul. El tema es susceptible de abstracción, mientras que el motivo es un elemento menor y concreto (Souiller y Troubetzkoy, 1997). Lo que no impide como en el caso que nos ocupa, que el motivo se convierta en símbolo. El motivo cumple asimismo una función estructurante que nos parece mayor en el caso de la escritora francesa, pues las sucesivas metamorfosis hombre-pájaro-hombre coinciden con las muertes respectivas de la madre y el padre de la princesa. En todo caso los jóvenes protagonistas de ambos cuentos conocen una serie de fases paralelas, que van de la ruptura o caos a la autonomía, la búsqueda, la esperanza y, finalmente, a la cohesión y el reencuentro consigo mismo. Además, a diferencia de otros cuentos de hadas en los que el papel de la muchacha es, sentimentalmente

²⁰ «Se trataba de un collar de oro esmaltado con colores flamígeros, abrazado por numerosas saetas y atravesado por una de ellas que ostentaba la siguiente inscripción: *Solo una me hiere*. Para Arrogante la reina había mandado tallar un corazón sobre un rubí tan grande como un huevo de avestruz. La cadena que de este pendía estaba incrustada de perlas, la más pequeña de las cuales pesaba una libra...» (Aulnoy, 1985: 14). Obsérvese que el regalo no es elegido por la propia pretendiente.

hablando, pasivo, las princesas Florina y Venturosa siguen su propio recorrido en el camino del amor y del deseo.

Otros motivos secundarios estructuran el relato, como el regalo u objeto robado que, aunque tratados de manera diferentes, hacen avanzar la narración hacia el momento de la transformación última y definitiva que es también el de la asunción de un nuevo estado. Superadas las diferentes fases del camino iniciático (básicamente la metamorfosis para ellos y la prisión y búsqueda en el bosque para ellas), los jóvenes se integran en la vida social y sexual del adulto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMELA, Margarita (1993): «Una narración inacabada de Juan Valera», in J. Romera, A. Lorente y A. Ma Freire (eds.), *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Madrid, UNED, 505-516.
- ALMELA, Margarita (1995): «Introducción» a Juan Valera, *Obras Completas* (Vol. I). Madrid, Turner (Biblioteca Castro), XI-XXIX.
- AULNOY, Mme de (1985): *El pájaro azul y otros cuentos de hadas*. Palma de Mallorca, José J. Olañeta, editor.
- BETTELHEIM, Bruno (1976): *Psychanalyse des contes de fées*. París, Robert Laffont.
- BILEN, Max (1988): «Littérature et initiation», in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Lonrai, Editions du Rocher, 965-969.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des symboles*. París, Robert Laffont.
- ELÍADE, Mircea (1968): *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Eduardo (2003): *El cuento español del siglo XIX*. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- JASSO GARAU, Vicente y Catalina TORRENS (2007): *Les rondalles mallorquines. Identitat i etnografia*. Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner editor.
- MONTESINOS, José F. (1980): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. Madrid, Castalia.
- MORENO CARRILLO, Bernardo (1988): *Don Juan Valera y Francia: semblanza crítica de un españolista francófilo*. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense (col. Tesis Doctorales).
- PROPP, Vladimir (1987): *Morfología del cuento* (seguido de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos*). Madrid, Fundamentos.
- RÉAU, Louis (1930): *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*. París, Larousse.
- SOUILLER, Didier y Wladimir TROUBETZKOY (1997): *Littérature comparée*. París, PUF.

TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

VALERA, Juan (1995): *Obras completas*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), vol. I.