

“*Barba Azul*”: de Perrault a Wenceslao Fernández Flórez

“*Bluebeard*”: from Perrault to Wenceslao Fernández Flórez

Fermín Ezpeleta Aguilar

Universidad de Zaragoza

ferminez@unizar.es / FERMINEZPELE@terra.es

Recibido el 31 de octubre de 2011

Aprobado el 15 de noviembre de 2011

Resumen: En este artículo se pone de manifiesto la amalgama de datos de historia real y de elementos míticos con los que se conforma literariamente el motivo literario de *Barba Azul* a lo largo del tiempo. Se deslindan, sobre todo, las dos versiones más importantes que hacen del motivo un cuento popular: la de Perrault y la de los hermanos Grimm, para analizar a continuación la reescritura que hace Wenceslao Fernández Flórez en su narración *El secreto de Barba Azul* (1923). Esta novela de formación tan representativa del autor se pone en conexión con el resto de su producción literaria y se comentan en ella aquellos aspectos temáticos y estructurales que inciden en la cuestión educativa, señalando intertextualidades con las versiones del cuento popular.

Palabras clave: Cuento, *Barba Azul*, Wenceslao Fernández Flórez, novela de formación, *El secreto de Barba Azul*.

Abstract: This article shows the historical data of real and mythical elements about Bluebeard motif over time. We identify in particular the two most important versions which make the topic a folktale: Perrault and Grimm Brothers, to discuss then the rewriting by Wenceslao Fernández Flórez, *El secreto de Barba Azul* (1923). This *Bildungsroman* connects strongly with the rest of his literature. We comment on the thematic and structural aspects that are closely related to education, noting intertextualities with versions of the folktale.

Key words: Tale, Bluebeard, Wenceslao Fernández Flórez, Bildungsroman, *El secreto de Barba Azul*.

1.- Historia, leyenda y mito

El motivo de Barba Azul adquiere por derecho propio la categoría de mito fundamental de la literatura universal cargado de significados y susceptible por lo tanto de diversa interpretación. Hay que tener en cuenta que pertenece al selecto corpus de tópicos que, asentados didácticamente por Perrault a finales del siglo XVII, queda reelaborado en época romántica por los hermanos Grimm para convertirse a lo largo del siglo XX en un potente símbolo que estimula, además de la obra de creación literaria, la producción cinematográfica y el debate sobre la cultura.

Aparte de algunas similitudes que puedan establecerse con la peripecia sentimental del rey Enrique VIII de Inglaterra, el motivo hunde sus raíces en suelo bretón de épocas anteriores. Por un lado se asocia a la figura de Cunmar el Maldito, gobernante de Bretaña a mediados del siglo VI, quien decapitaba de forma sucesiva a sus esposas embarazadas. A este personaje histórico queda vinculada una leyenda enraizada en la cuentística popular, según la cual la última de las mujeres de Cunmar, en estado gestante, es prevenida acerca del instinto asesino del marido por los fantasmas ensangrentados de las esposas anteriores. Ella se da a la fuga pero su marido la encuentra y la decapita. Un abad rescata la cabeza de la mujer y logra pegarla al cuerpo, obrando el milagro de devolverle la vida. Abad y esposa vuelven al castillo de Cunmar para hacer caer las paredes sobre el asesino. El hijo de la mujer logra también salvar la vida. Madre e hijo se entregarán a hacer buenas obras para la Iglesia. Y finalmente ella es ascendida a los altares, con el nombre de santa Tréphine.

Pero sobre todo el mito de Barba Azul se identifica a la figura del asesino en serie representada por el noble bretón del siglo XV, Gilles de Laval de Rais (1404-1440), mariscal de Francia y seguidor de Juana de Arco. Persona de carne y hueso, pues, caracterizada por su barba negra tupida, a la que se le atribuye la muerte de doscientas víctimas, en su mayor parte niños y jóvenes campesinos, ante la permisividad de la justicia, debido al poderío del criminal. Finalmente, sin embargo, resulta ejecutado en Nantes el 26 de octubre de 1440¹.

El aspecto realista del suceso que ahorma el cuento se contrapone a la filiación bíblica y mitológica que puede percibirse con toda nitidez ya desde la primera versión de Perrault. Así la historia de Eva, quien toma la fruta del árbol prohibido del conocimiento, provocando la expulsión del Paraíso, por no hablar de Loth o Sodoma. O motivos griegos como la historia de Psique, la cual quiebra la confianza de su amante, incitada por sus hermanas. O Pandora, quien abre el cofre de los grandes males, toda vez que ha sido

¹ Jean-Pierre BAYARD (1957) en su libro clásico sobre la historia de las leyendas desglosa bien estas dos tesis históricas básicas que explican las conexiones del mito de *Barba Azul* con la historia real (ver el capítulo VII sobre los cuentos de Perrault). Existe una versión electrónica en portugués de 2001: 149-151).

incapaz de dominar su instinto de curiosidad. Sin contar con otros elementos que forman parte del patrimonio folclórico de la civilización occidental como el marido ausente, el castillo suntuoso, la hermana que incita a transgredir las prohibiciones impuestas; y sin olvidar la conexión con la cuentística de *Las mil y una noches*, donde el elemento de la curiosidad está presente de forma sistemática.

Además de la idea de la curiosidad de la mujer y de la necesidad de saber, el motivo puede desplazarse a veces hacia el concepto de maldad, representada en la monstruosidad de las acciones cometidas por el asesino en serie. Es decir, tal como señala Paz Díez Taboada, no resulta difícil que el personaje principal pueda identificarse con los dioses devoradores de las mitologías de todos los ámbitos, desde Kali y Silva en solar hindú o Cronos-Saturno y Poseidón-Neptuno de la cultura greco-romana, las Parcas, “pasando por la indefinible Bestia, sea fantástico dragón, serpiente de siete cabezas o enorme simio, como el moderno y cinematográfico gorila King-Kong, hasta el lobo – como los hermanos Sköll y Hali, o Fenrir, de *Los Eddas* escandinavos” (2002: 35). Por eso puede considerarse a Barba Azul como “la metonimia antropomórfica del mítico *Orvas* indoeuropeo” (2002: 35), el ogro por excelencia de los cuentos y leyendas infantiles. Y no resulta descabellada la lectura del mito como inversión de *La Bella y la Bestia*, en tanto que en ésta el aspecto externo de monstruosidad puede cobijar bondad y en *Barba Azul*, por el contrario, un porte exterior intachable esconde al peor de los monstruos. Se trata de uno de esos cuentos de hadas que ha llegado de modo insólito al receptor infantil en medio de los aspectos truculentos que lo contextualizan.

2.- Perrault, los Grimm y todo lo que sigue

El asunto queda troquelado en *Histoires ou Contes du temps passé* (1697) bajo el título *La Barbe bleu*. En esta versión de Perrault se relata la historia de la desobediencia de la joven esposa del rico hacendado, adornado con su característica barba azul, el cual, antes de partir de viaje, prohíbe a su desposada entrar en una de las habitaciones del castillo donde moran. Y es que en ese gabinete prohibido se encuentran los cadáveres de las anteriores esposas que él mismo ha descuartizado. Al transgredir la orden, la esposa puede contemplar el espectáculo de los horrores, a la vez que la llave de apertura del aposento, que actúa en el cuento como auxiliar mágico, queda teñida de manchas de sangre indeleble, haciendo imposible así el posterior ocultamiento al marido. La joven esposa logra evitar la muerte gracias al concurso de sus dos hermanos (un caballero dragón y un mosquetero) que acaban con la vida de Barba Azul y dejan a la joven viuda en una situación económica muy ventajosa.

Con todo el realismo característico que impregna esta versión, Perrault realiza aquí una primera e importante criba de algunos elementos adheridos a la tradición popular que pudieran considerarse atentatorios contra las costumbres de la época: por ejemplo, la esposa no podía evitar un destierro y una muerte infamante. Y, en todo caso, las dos moralejas con las que se remata el cuento ponen el foco en la mujer, al señalar el incumplimiento femenino, en la primera de ellas; y al ponderar el destino algo más

halagüeño que depara a las jóvenes del momento, dado que resulta difícil encontrar ya “celosos descontentos” como el protagonista del relato².

A partir de ese momento el cuento que circula por distintos países europeos pone el foco en el asunto de los nocivos efectos de la curiosidad femenina mal encauzada. La versión romántica de los hermanos Grimm va a caracterizarse por la potenciación de lo maravilloso, que a duras penas podía percibirse en la primera versión. En efecto, de hito folkórico puede conceptuarse la versión que figura en la colección *Kinder und Haus Märchen* (1812-1857) bajo el título, *Fitchers Vogel* (*El pájaro emplumado*). El paratexto alude al disfraz que utiliza la última víctima para engañar al personaje principal, convertido ahora en un brujo que rapta a las jóvenes mediante procedimientos de magia. Mantiene y resalta los rasgos macabros de teatro de los horrores de Perrault, pero incrementa, en definitiva, el elemento maravilloso. Además de la llave, el brujo hace entrega, en este caso a tres jóvenes mujeres, de un huevo que se convierte en el verdadero auxiliar mágico, pues las manchas de sangre que tiznan este objeto delatan la desobediencia a la orden dictada.

En esta versión se insiste además en otorgar importancia estructurante al número tres, como marca habitual del cuento maravilloso aquilatado por la tradición: la prohibición se repite en tres ocasiones y tres son las hermanas sobre las que recae la orden del brujo. A diferencia de la versión antigua de Perrault, aquí la joven no está casada con Barba Azul, sino que es objeto de rapto. Y, al contrario también de lo que sucede en la anterior versión, la joven protagonista funciona como agente capaz de resucitar a sus hermanas muertas, además de restituir la situación inicial en forma de vuelta al lugar familiar originario, frente a la versión de Perrault, donde la heroína recibe en premio una importante herencia³. Esta valoración del elemento maravilloso vuelve a tener, por ejemplo, un extraordinario rendimiento en la versión italiana contemporánea de Italo Calvino publicado en *Cuentos populares italianos*, bajo el título de *La nariz de plata*, con la sustitución del personaje del brujo por el diablo y la escenificación del espacio del infierno, con exhibición de astucia por parte de las tres hermanas que regresan a la casa materna, vencedoras del diablo⁴.

² La versión española más popular la acuña a finales del siglo XIX y principios del XX la casa editorial Calleja, en una reescritura de *Barba Azul* que toma como fuente a Perrault. Lo característico de la versión de Calleja es, sin embargo, el proceso de “amplificatio” a que queda sometida la materia narrativa. Se trata de un procedimiento de acumulación de detalles realistas para “engatusar” al lector. Anabel Sáiz Ripoll (2004) señala las siguientes modificaciones: 1. La riqueza de *Barba Azul* de Perrault, meramente informada, se transforma en explicación pormenorizada y acumulativa en Calleja. 2. El editor español se regodea en la magnificencia de las bodas de los dos contrayentes. 3. En la versión de Calleja se recrea con riqueza descriptiva el ambiente de las amigas de la esposa que acuden a visitarla a la casa. 4. Se resalta, como es normal en toda la producción literaria infantil de Saturnino Calleja, el elemento católico, al invocar a Dios como “auxiliar” que puede favorecer un desenlace feliz. 5. Y finalmente, en la versión de Calleja la recompensa se extiende a todos los hermanos de la esposa para reforzar más aún el lazo familiar. Puede leerse en ediciones recientes tales como la de Olañeta (1995).

³ Para la contraposición entre las versiones de Perrault, los Grimm y la de Italo Calvino, puede verse el artículo de Marcela Carranza (2009).

⁴ C. PINKOLA en su importante obra *Mujeres que corren con lobos* se hace eco de la tradición oral de este cuento en América Central y en Asia y se sirve para su estudio psicoanalítico del motivo de una versión eslava del cuento de *Barba Azul* suministrada en Hungría por una tía suya, en la que lo más destacado de la variante es el

A lo largo del siglo XVIII el mito de *Barba Azul* ya se había convertido en falsilla sobre la que pudo construirse el subgénero de la novela gótica, tal como ha visto Alexander Meireles da Silva (2004: 1-10), puesto que elementos como la violencia extrema, el asesinato, los fantasmas, la religión o los secretos macabros, presentes en las historias de origen bretón, son recuperados por las novelas que siguen las pautas de *El castillo de Otranto* (1765) de Walpole. Potenciado en época romántica, y transmitido a través de la literatura de cordel bajo el marbete de historias de criminales célebres con pretendida finalidad aleccionadora, el mito rebrota con especial virulencia en el Simbolismo para seguir una trayectoria que llega hasta nuestros días.

Paz DÍEZ TABOADA (2002: 34-35) señala como principales hitos literarios la novela *Là-bas* (1891), de Joris-Karl Huysmans, siguiendo el patrón suministrado por la leyenda relatada por Jules Michelet en su *Histoire de France* a propósito de la historia del caballero bretón Gilles de Rais. El formato teatral adquiere otra de las manifestaciones literarias significativas del motivo, el drama lírico *Ariane et Barbe-Bleu* (1902) de Maeterlinck, con arreglos musicales de Paul Dukas⁵. Se trata de una subversión del motivo, puesto que aquí las sucesivas mujeres no mueren, sino que quedan prisioneras en el castillo. La última de ellas, Ariane, quebranta la orden de la habitación prohibida y sale en busca de la libertad, no sin antes emplearse a fondo para evitar la muerte de Barba Azul, una vez apresado por los campesinos.

Otra producción literaria importante que recrea el motivo es el cuento de Anatole France, *Les sept femmes de la Barbe-Bleu* (1909), quien da también un giro a la interpretación de la historia al identificar al personaje con Bernard de Montragoux, bretón bonancible de mediados del siglo XVII, que tuvo la desgracia de matrimoniarse con siete mujeres difíciles. En la literatura española, por la proximidad a la versión de Fernández Flórez, y dentro también del sesgo desacralizador de época simbolista, hay que consignar la versión del novelista erótico, Álvaro Retana, *El pobrecito Barba Azul* (1928), que recuerda en su título a la obra dramática posterior del mejicano Xavier Villaurrutia, quien publica en 1946 *El pobre Barba Azul*. Desde planteamientos dramáticos vanguardistas, Vicente Huidobro compone en 1932 su obra *Gilles de Raiz*, centrada en la “pasión de absoluto” que inunda al noble bretón de la historia, en una pieza teatral, por lo demás, que presenta intertextualidades con *Santa Juana* (1923) de George Bernard Shaw, obra esta

detalle del “auxiliar mágico”, la llave, que no cesa nunca de sangrar. Esta investigadora, al rebufo de las interpretaciones de los cuentos de hadas asentadas en su día por Bettelheim, hace una lectura junguiana, señalando que “el cuento de *Barba Azul* gira en torno al depredador natural de la psique femenina, el hombre oscuro que aparece una y otra vez en los sueños de las mujeres y estalla en el mismo centro de sus planes más espirituales y significativos” (2001: 40), y ante el cual una mujer siempre tiene que ponerse en guardia. Conectada con la obra de PINKOLA, un volumen reciente en el que se estudia desde la perspectiva de género el motivo de *Barba Azul* es *Las nuevas hijas de Eva: re/escrituras feministas de cuento de Barba Azul*, coordinada por Carolina Fernández (1997). Allí, diversas escritoras, entre las que figura Carmen Martín Gaité, escudriñan el motivo en clave feminista.

⁵ Paz DÍEZ TABOADA (2002: 35) señala otros precedentes de versiones operísticas del mito de Barba Azul en el siglo XVIII en la ópera *Raoul Barbebleu*, de André-Modeste Grétry, estrenada en París en 1789; y del siglo XIX, la ópera bufa *Barbe-Bleu*, de Jacques Offenbach, estrenada en París en 1866. Posterior a la obra de Maeterlinck es el drama lírico *El castillo de Barba Azul* (1911), de Béla Bartók, con estreno de Budapest en 1918.

última en la que queda focalizada la relación entre Juana de Arco y Gilles de Rais (PÉREZ LÓPEZ, 2001:167).

El motivo mítico sigue especialmente operativo en tiempos de posmodernidad para afluir en el género del cine en forma de interminable serie de cintas en la modalidad del horror, en las que se reproduce con distintas modulaciones el esquema del asesino en serie; o se convierte en alegoría de interpretación del concepto de poscultura en el ensayo esencial, *En el castillo de Barba Azul* de Steiner (1971, traducido al español en 1991), donde, al hilo del argumento de la ópera de Bartók, se argumenta que el desarrollo cultural del siglo XX ha sido un dique insuficiente para contener la barbarie que caracteriza a los nuevos tiempos.

3.- Wenceslao Fernández Flórez: cuento popular y novela de formación

Wenceslao Fernández Flórez no es un escritor ajeno al trasiego literario de los motivos antropológicos que conforman los universales culturales. Así, la crítica más reciente ha considerado la presencia de lo folclórico en su cuentística. De alguna manera el autor compone cuentos cultos a partir de la temática de los cuentos gallegos populares (Vázquez Naviera, 2002: 139). Y de entre todo el material de relatos breves, el que se recoge en el libro *Fantasmas* (1930) es el que mejor ejemplifica la querencia del escritor por aventar el mundo de ultratumba y de lo fantasmal, tan enraizado en el folclore gallego, siempre, eso sí, bajo capa paródica. El libro, embellecido por el gran ilustrador de literatura infantil y juvenil Salvador Bartolozzi⁶, al igual que la novela *El secreto de Barba Azul*, cuya cubierta también se debe al mismo ilustrador, se compone de siete relatos que hacen aflorar un substrato popular en torno a la preocupación de la muerte, al hilo de la metáfora de los fantasmas y los aparecidos. Sus títulos son *Siglo XX*, *La carretera*, *El fantasma*, *Lo que piensan los muertos*, *Mi mujer*, *Aire de muerto* y *El ejemplo del difunto Pedroso*. En definitiva, Fernández Flórez es capaz de activar un mecanismo antropológico cultural para la indagación sobre los valores de un pueblo. Como señala Rebeca DÍEZ FIGUEROA: “Las creencias gallegas sobre aparecidos son una creación cultural de gran valor para atajar uno de los problemas más serios del hombre: la angustia ante la muerte.” (2002: 70).

En todo caso, y dentro de la consideración de la narrativa de Wenceslao Fernández Flórez⁷, hay coincidencia en señalar la invocación permanente de la misma a lo educativo, tanto en los asuntos como en la forma de verterlos. No tiene nada que ver con los costumbrismos del siglo XIX, aunque la crítica la conceptúe como costumbrista

⁶ La relación de amistad entre Wenceslao Fernández Flórez y Salvador Bartolozzi queda corroborada al constatar cómo en la biblioteca “Villa Florentina”, la casa de San Salvador de Cecebre del escritor gallego, figuran tres libros infantiles de Bartolozzi, uno de ellos, dedicado de forma manuscrita (ver la página web de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez, 5 diciembre, 2007: 3, en <http://wenceslaofernandezflorez.org/blog/?s=antoniorobles>).

⁷ Para la clasificación de las novelas de Fernández Flórez, ver el libro de José-Carlos MAINER (1975: 102-103).

utópica, especialmente en sus dos últimas etapas⁸. Presenta conexiones con la denominada “generación acumulativa del 98”, con extensión hasta la zona de la generación del 14. Sin embargo, la obra del escritor gallego excede cualquier delimitación generacional y da como resultado una aportación singular, que no acaba de dejarse equiparar con la producción literaria de otros autores coetáneos. Tal vez el más claro síntoma de la querencia del escritor por impregnar de pedagogía su literatura sea la formalización insistente de las novelas según el esquema del *Bildungsroman* o novela de formación, conectando por aquí con la narrativa española modernista y novecentista.

Así por ejemplo, las novelas de la primera etapa “naturalista-simbolista” evocan a las novelas de formación canónicas de 1902 (*La voluntad* y *Camino de perfección*, de Azorín y Baroja respectivamente). Los aspectos educativos quedan bien ejemplificados en la novela del primer ciclo, *La procesión de los días* (1914), texto preambular de la más conocida, *Volvoreta* (1917). Aparece además la figura secundaria del profesor, con la función de oponerse al protagonista, joven intelectual satirizado. La novela *Silencio* (1918)⁹ es una de las obras maestras del autor (MAINER, 1975: 170) y representa aún mejor el tenor de obra de esta primera etapa, al retomar el esquema del anti-*Bildungsroman*, con la presencia de nuevo del personaje profesor, para ahondar más el foso iniciado en las anteriores obras. Relatada desde la omnisciencia en una tercera persona, desarrolla la historia del aniquilamiento de una voluntad. El personaje principal es un joven, recién licenciado en Letras, que regresa de la ciudad a su pueblo marineru gallego. Allí, a pesar del extraordinario futuro que se le presenta, intensifica su adicción al alcohol que había contraído ya en su etapa de universitario; y ahora, en su primer año de vuelta a casa, se ve abocado al exterminio de su voluntad.

Pero es en la etapa del “costumbrismo utópico” (MAINER, 1975) donde los aspectos educativos quedan potenciados por medio de toda clase de recursos expresivos, entre los que no falta la degradación tragicómica a que es sometida la materia narrativa. El autor hace valer como nunca su característico humorismo que, además, se pone al servicio de ahondar en la insatisfacción intelectual que alienta su obra literaria¹⁰.

4.- *El secreto de Barba Azul* (1923) de Wenceslao Fernández Flórez

Dentro de este periodo creativo, el escritor produce alguna de sus mejores narraciones, etiquetadas como novelas “del espio en flor”¹¹, una de las cuales reescribe

⁸ Dentro del “costumbrismo utópico”, encontramos novelas humorístico-críticas en una primera sub-etapa, y novelas más contradictorias en una segunda fase. A la primera pertenece *El secreto de Barba Azul*; y a la segunda, *El bosque animado* (MAINER, 1975: 102).

⁹ En *Obras Completas I* (1954: 531-596).

¹⁰ En una entrevista concedida por el escritor a Marino Gómez-Santos, incluida en libro (Wenceslao Fernández Flórez, 1958, reproducida en *Híbris. Revista de Bibliofilia* 15, mayo-junio 2003: 1-20), Fernández Flórez valora especialmente el resultado humorístico alcanzado en narraciones como *El secreto de Barba Azul* y *Las siete columnas*: “Si se aparta el *Quijote*, el humorismo lo he traído yo, porque vamos a ver: ¿qué novelas hay de una intención y de un carácter similar al de mis “Siete columnas” y “*El secreto de Barba Azul*”? (2003: 14).

¹¹ A este grupo pertenecen también otras novelas como *Relato inmoral* (1927) y *Los que no fuimos a la guerra* (1930).

de modo muy particular el mito de Barba Azul. En efecto, *El secreto de Barba Azul* (1923)¹² perfecciona el formato genérico de la novela de formación trocando la suave mirada irónica propia de la perspectiva narradora del modelo alemán en el humor corrosivo de Fernández Flórez. El autor se sirve en ella del apólogo “medievalizante” con fines didácticos y aparece además el personaje guía-filósofo, subordinado a la del aprendiz, para señalar un camino de formación gobernado por la búsqueda del sentido de la vida, aprovechando colateralmente el motivo mítico de Barba Azul.

Puede decirse que en esta novela lo educativo no es motivo secundario ni siquiera telón de fondo sino, de acuerdo con la marca primera del subgénero del *Bildungsroman*, catalizador de toda una historia, festoneada de situaciones y figuras episódicas inmersas en la temática pedagógica. La presencia de los personajes maestros-filósofos relaciona esta novela con otra de las más conocidas del autor, *Las siete columnas* (1926)¹³, que gozó igualmente del favor inmediato del público en forma de varias ediciones sucesivas. Aparecen en ella el epicúreo Alberto Truffe y el ascético Marco Massipo, con la función narrativa de explorar asimismo las claves del conocimiento.

En *El secreto de Barba Azul* los dos maestros fundamentales que dirigen los pasos del héroe recuerdan en parte a los dos preceptores de *La montaña mágica*, de Mann, uno de los *Bildungsromane* alemanes canónicos (Mainer, 1975: 205), en tanto que a esos dos guías se atribuye el cometido de enriquecer las posibilidades formativas de un discente que recibe visiones del mundo diferentes. En clave educativa podría considerarse desde luego la gran novela tardía del escritor gallego, *El bosque animado* (1944), no demasiado alejada de grandes novelas educativas en alemán, como *El verano tardío* de Stifter¹⁴, en la que al modo de Fernández Flórez, se predica dejarse llevar por la voz de la naturaleza.

Para A. Ph. MATURE, la novela se estructura en tres grandes cuadros argumentativos sometidos a la idea de la razón de la existencia. El primero, del capítulo uno al ocho, “trata sobre la patria y la vanidad de las glorias heroicas” (1968: 67). El segundo (capítulos nueve a once) discute el tema del amor; y el tercero (capítulo doce), la paternidad. De entrada, la peripecia se presenta como una conspiración para remediar los males de la patria, en la que el joven protagonista se siente impelido a prestar su concurso, guiado por el viejo maestro Michaelis, Gran Cordón de la Orden de San Pedro. El hipotexto mítico, aparte del título explícito de la novela, viene servido pronto al señalar que Mauricio, héroe novelesco de veinticinco años, quiere dar cumplimento al interrogante sobre “el sentido de la vida”, preocupación por lo demás habitual en el modelo canónico de la novela de formación. Su preceptor apunta una primera clave en conexión con el motivo mítico de partida: “Nuestra felicidad es el precio del conocimiento”.

¹² Ver en edición de Espasa Calpe, (1972, 5ª).

¹³ Ver *Las siete columnas* (1979, 7ª)

¹⁴ *El verano tardío* o *El veranillo de San Martín* es otro de los cinco clásicos de la novela de formación en alemán (Beddow, 1982).

Y, como en el cuento, el héroe inicia un camino de búsqueda de la habitación prohibida para constatar que el peregrinaje intelectual aboca al dolor más desconsolador. El anciano Michaelis hace un recuento sumario de la anécdota narrativa del relato de Perrault. “Como Barba Azul a sus mujeres, la vida nos da las llaves de todos los cuartos; de las estancias donde están los goces y los sufrimientos vulgares” (12). Sin embargo, “hay una estancia que no se debe abrir; es la más tentadora: la que guarda ese secreto que usted busca” (12). Y a continuación queda focalizado el auxiliar mágico que ha permitido insertar el relato tradicional dentro de la categoría del cuento maravilloso: la llavecita encantada cuyas manchas no pueden eliminarse por ningún procedimiento: “Como las mujeres de Barba Azul no podían borrar la mancha de sangre después de conocer la habitación prohibida, así no se puede borrar nunca del espíritu la melancolía de saber la verdad” (12). La curiosidad intelectual pone ante los ojos del que indaga aspectos que sería mejor no conocer.

El viejo preceptor presenta al discípulo el sentimiento de la patria como torcedor del sentido de la vida humana. El impulso del patriotismo ha estimulado al joven para participar en la conspiración que sitúa al príncipe Reginaldo en el trono de su país. El novelista se complace en la descripción de las fiestas que se preparan para la llegada del mandatario, con digresiones satíricas acerca del “problema pedagógico nacional” (20) que deprime a ese país alegórico llamado Surlandia, con especial atención a los males de la enseñanza universitaria. El narrador se burla, por ejemplo, del cuerpo del profesorado universitario a través de la interpolación de un cuento en el que aparecen doce grupos de sabios, cada uno de los cuales postula un mes del año como fecha en la que ocurrieron unos hechos determinados.

La novela alcanza un nivel humorístico notable en los episodios que desgranar las andanzas de los profesores Zig y Zag, ninguno de los cuales había concurrido nunca a las cátedras (42). Se trata de dos “lumberas universitarias” que guían la visita a las aulas (41-45) en la solemnidad de la ceremonia de entronización al trono, y que son satirizados por el narrador, que glosa irónicamente sus méritos profesionales. El componente de “patrioterismo” que impregna todas las fiestas de entronización se pone de manifiesto en otras muchas secuencias disparatadas con estudiantes en las que se escenifican los saberes académicos tras preguntas “ad hoc” por parte de las autoridades académicas, con resultado siempre insatisfactorio o disparatado:

¿Qué son los ácidos?... son cuerpos compuestos que atacan el azul vegetal. Atacan también al hierro, atacan el cobre, atacan al plomo... atacan a todos los metales.... Puede asegurarse –añadió el alumno, ansioso de dar fin a su suplicio- que atacan, en general, a todo el mundo (pág. 43).

A partir del capítulo cuatro entra en escena otro maestro filósofo que cambia el modo de ver la vida del joven discípulo. Se trata de Wladimiro Kull, caracterizado por un escepticismo, que es “hijo del aburrimiento” (56). A partir de aquí Mauricio Dosart recibe lecciones contradictorias debido a la visión del mundo contrapuesta que encarnan los dos mentores.

El golpe político se salda con estrepitoso fracaso y la comitiva de los conspiradores vislumbra un futuro poco halagüeño. El héroe confraterniza con el poeta Vega d'Ass, visto por el narrador como otra modulación irónica del intelectual. Ambos, convalecientes, son depositados en la cárcel de la capital de provincia. Tras la orden de libertad, los “fugitivos” se dirigen al palacio ducal. Es buena ocasión para transitar la senda del amor, bajo el consejo del poeta áulico, como corroboran los cuentos intercalados de temática amorosa, que rinden una vez más tributo al esquema del apólogo medieval. Mauricio cree que “ha abierto el cuarto de Barba Azul”, según reza el título del capítulo ocho al encontrar en el sentimiento amoroso la llave de la felicidad, espoleado además por su confidente, el “poeta”. Es buen momento para recordar las palabras iniciales de Michaelis en las que se glosaba el motivo mítico: “Como Barba Azul a sus mujeres, la vida nos da las llaves de todos los cuartos”. Y en efecto, el héroe entiende que una vez abierto el cuarto misterioso no aparece en él ningún horrible secreto, ni siquiera la sangre de los sacrificios heroicos, “sino el Amor”, puesto que ninguna otra cosa puede constituirse en objetivo de la vida.

De todas las instancias editoriales de la narración se desprende, sin embargo, que el amor entre el hombre y la mujer constituye una de las emboscadas más peligrosas que ha de sufrir todo ser humano en la escuela de la vida. Siguiendo siempre el esquema del héroe de la novela de aprendizaje, supera la prueba de la iniciación sexual con una amazona, a la vez que oficializa su relación con la mujer que va a desposar, con el visto bueno del viejo maestro Gran Cordón, quien próximo a la muerte da por cumplida su misión educadora para con Mauricio (“Haga usted de sus hijos buenos servidores de la patria”, 141), quedando como maestro principal del joven, Vladimiro Kull.

El capítulo diez presenta otro de los elementos que configuran la historia de Barba Azul: el castillo, que sirve en este caso de morada a Mauricio Dosart, para poder rumiar en él su decepción matrimonial. Se hace necesario el desplazamiento, según exigen las marcas del género, y por eso el protagonista desea instalarse ahora en la ciudad. Persisten las lecciones sobre el amor de la mano del poeta Assia: todas las enseñanzas desembocan en el desengaño, el amor es sólo una ilusión.

Ahora el maestro Kull (capítulo once), prisionero en el castillo de Dosart, relata su propia historia al par que suministra a Mauricio relatos didácticos que apuntan a otra modulación del tema del amor: “camino que conduce a la paternidad”. Mauricio, que se siente conmovido ante uno de esos relatos del maestro (aquel en el que se narra la muerte del bandido Barrabás para salvar a su pequeño niño), decide convertirse en padre. A partir de ahora la paternidad se convierte en objetivo de vida, una vez aceptado “que ese es el mandado del Destino, el misterio que encierra el cuarto de que me habló el venerable Michaelis”, aludiendo una vez más a la materia del cuento de Perrault.

En el capítulo doce de la novela, “De cómo Dosart estudia la carrera de padre”, se despliega toda una sátira cientifista al modo de *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, novela de formación publicada en la significativa fecha de 1902. Del mismo

modo que el Avito Carrascal unamuniano, Mauricio, imbuido de similares filosofías eugenésicas, queda inhabilitado para la vida natural:

Mauricio se entregó a un estudio copioso, aunque desordenado, de cuanto pudiese tener relación con la eugenesia. Se preparó para ser padre como podría prepararse para ser ingeniero o agricultor. Leyó a filósofos y a médicos, a naturalistas y a sociólogos; buceó en Celso y en Aristóteles, y en Darwin y en Haeckel, en Jorge, en Weismann, en Hering, y también en vulgares tratados de higiene; se abismó en la ontogenia y en la filogenia (pág. 215).

Pero engendrar conforme a los postulados científicos no va a resultar sencillo:

En la operación que proyectaba, él era el químico, la inteligencia directora, y ella el crisol donde iba a formarse el cuerpo preciosamente calculado (...) después de muchas cogitaciones encuentra Mauricio el día apropiado: “Mañana será nuestro día eugenésico” (págs. 216-218).

En definitiva, el intento programado de concebir el hijo fracasa “debido acaso al sobresalto del despertador que ha sonado a la hora intempestiva a la que había sido programado”, a la vez que escucha consejos del maestro Kull sobre la disolución de la institución familia. “¿Para qué quiere usted los hijos, pobre idiota? La familia existió cuando el hombre era débil y su organización social defectuosa y primaria” (pág. 224).

Para dar remate a la novela, el autor se sirve de uno de los recursos habituales en las novelas de formación canónicas: la larga elipsis temporal de un periodo generacional, en este caso de treinta años. Se trata de un epílogo que hace balance de la vida del héroe maduro (ya abuelo), quien sin embargo no acaba de resolver la cuestión que desencadena la novela: el sentido de la vida. Y es que lo único que hay en ella es un tedio pegajoso que borra cualquier posibilidad de apuntar hacia ninguna meta:

Él había querido abrir sucesivamente todas las puertas, ansioso de descubrir la verdad y de profesar en su servicio, aunque el descubrimiento fuese estremecedor, aunque hubiese de costarle el sacrificio de su ventura. Muchas veces creyó saber..., y tuvo a la postre que confesar su engaño. Ahora, en los días de la vejez, pronto a escuchar la llamada suprema, estaba definitivamente seguro de haber franqueado la puerta de aquel cuarto de Barba Azul, donde él sospechaba ya un secreto espantoso, ya un amable secreto...; algo, en fin, que, grato o aborrecible, pudiese contener la explicación de la vida.

Él había abierto la puerta, traspasado el umbral...

Y el misterioso cuarto de Barba Azul estaba vacío (pág. 232).

Con Paz DÍEZ TABOADA puede decirse que, “bajo su aspecto de divertidísimo libro de burlas, *El secreto de Barba Azul* es, posiblemente, la más pesimista de las novelas de su autor, y, quizá por serlo, también la más tristemente aleccionadora”

(2002: 37), en tanto que con la sátira de las ambiciones e ideales del héroe es capaz de apelar de modo implacable a los lectores.

Conclusión

No resulta extraño que un escritor que insufla a su obra de intencionalidad didáctica, como es Wenceslao Fernández Flórez, reelabore literariamente mitos fundamentales de la tradición. En una de sus novelas, *El secreto de Barba Azul*, reformula literariamente este motivo del cuento tradicional acuñado por Perrault. El autor funde en su narración el conocido motivo didáctico-folclórico, de gran rendimiento en época de Romanticismo, Simbolismo y Posmodernidad, para lograr una estructura narrativa muy cercana al modelo alemán de novela de formación, con incorporación además de relatos didácticos de corte medieval y alusiones sistemáticas a la temática escolar y académica, como síntoma de la preocupación del autor por los problemas educativos contemporáneos. El autor no se fija en el personaje de *Barba Azul* como arquetipo de prepotencia masculina, ni hace del relato emblema de los efectos que se derivan de la curiosidad femenina, sino que transfiere filosóficamente la capacidad destructiva del personaje del cuento al concepto de la propia existencia, que devora al individuo contemporáneo cuando éste intenta apresarla, puesto que la curiosidad por desentrañar las claves de la vida, aparte de engendrar dolor, resulta siempre inútil.

Bibliografía

- Bayard, J. P. *Historia de las leyendas*, Vergara editorial, Barcelona, 1957.
- Beddow, M. *The Fiction of Humanity. The Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- Calvino, I. “La nariz de plata”, en *El pájaro beverde y otras fábulas*. Ilustraciones de Emanuele Luzzati, traducción de Eva Luisa Fajardo, Librerías Fausto, Buenos Aires, 1977.
- Carranza, M. “Barba Azul. El realismo y el horror”, *Imaginaria*, 249, 2009, págs. 1-14.
- Cuentos clásicos. Cuentos de Calleja en colores*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.
- Díez Figueroa, R. “El substrato folclórico gallego en Wenceslao Fernández Flórez: *Fantasmas*”, en *Wenceslao Fernández y su tiempo*, Ayuntamiento de La Coruña, La Coruña, 2002, págs. 61-70.
- Díez Taboada, P. “Las Puertas de Barba Azul”, en *Wenceslao Fernández y su tiempo*, Ayuntamiento de La Coruña, La Coruña, 2002, págs. 31-38.
- Fernández, C. (coord.). *Las nuevas hijas de Eva: re/escrituras feministas de cuento de Barbazul*, Universidad, Málaga, 1997.
- Fernández Flórez, W. *La procesión de los días*, *Obras Completas*, I. Aguilar, Madrid, 1954.
- *Silencio*, *Obras Completas*, I. Aguilar, Madrid, 1954.
- *Volvoreta*, edición de J. C. Mainer. Cátedra, Madrid, 1989.
- *El secreto de Barba Azul*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, 5ª.
- *Las siete columnas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 7ª.
- *Fantasmas. Siete narraciones cortas de aparecidos*, C.I.A.P., Madrid, 1930.
- *El bosque animado*, edición de J. C. Mainer, Espasa Calpe, Madrid, 2002.
- Fundación Wenceslao Fernández Flórez, 5 diciembre, 2007, p. 3, en <http://wenceslaofernandezflorez.org/blog/?s=antoniorrobles>.
- Gómez-Santos, M. *Wenceslao Fernández Flórez*, Ediciones Cliper, Barcelona, 1958.
- “Conversación con Wenceslao Fernández Flórez”, *Hibris. Revista de Bibliofilia*, 15, mayo-junio 2003, págs. 1-20.
- Grimm, J. & W. *I Cuentos de niños y del hogar*. (Traducción de María Antonia Seijo Castroviejo), Anaya, Madrid, 1987, “El pájaro emplumado”, págs. 254-257.
- López Criado, F. et alii (eds.). *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo: evasión y compromiso en la literatura española de la primera mitad del siglo XX*, Ayuntamiento de La Coruña, La Coruña, 2002.
- Mainer, J. C. *Análisis de una insatisfacción: Las novelas de W. Fernández Flórez*, Castalia, Madrid, 1975.
- Mature, A. P. *Wenceslao Fernández Flórez y su novela*, Ediciones de Andrea, México, 1968.
- Pérez López, M. A. “Dramaturgia y modernidad en *Gilles de Raiz* de Vicente Huidobro”, *Anales de Literatura Chilena*, 2, 2001, págs. 163-175.

Perrault, Ch. *Cuentos completos de Charles Perrault*, “Introducción” de Gustavo Martín Garzo, Anaya, Madrid, 1982, “Barba Azul”, págs. 147-160.

Pinkola Estés, C. *Mujeres que corren con lobos*, Editorial Sine qua non, Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Madrid, México, Montevideo, Quito, Santiago de Chile, 2001.

Sáiz Ripoll, A. “Algunos aspectos de los cuentos de Calleja”, en <http://www.islabahia.com/perso/anabel>, 1 de enero de 2004 (consultado: 1-9- 2011).

Vázquez Naviera, M. “La presencia de lo folklórico en los cuentos de Wenceslao Fernández Flórez”, en *Wenceslao Fernández y su tiempo*, Ayuntamiento de La Coruña, La Coruña, 2002, págs. 139-146.