NARRATIVA BREVE EN JUAN VALERA: *DOS CUENTOS JAPONESES*

María Josefa Moreno Prieto
Universidad de Córdoba

La miscelánea de los cuentos en don Juan Valera es variada. La componen relatos de hadas, humorísticos, religiosos y anecdóticos pero, debido a la exigencia de la brevedad, nos centraremos en *Dos cuentos japoneses*, donde aparecen connotaciones específicamente mágicas. La fecha de composición se data entre 1859, *Parsondes*, y 1896, *Garuda, o la Cigüeña Blanca*; la distancia en el tiempo de composición puede dar una idea de la diversidad que entrañan y las posibles diferencias que entre ellos podemos encontrar. No hay ninguno igual al otro, a pesar de que Peñate Rivero afirma: «un cuento individual ya es un sistema suficientemente organizado y complejo, funciona esencialmente como un subsistema entre otros»[1].

En los cuentos de Valera, no cabe duda, cada uno posee independencia respecto al corpus de narraciones, quizá debido a que algunos de los denominados «cuentos» se aproximan, según Baquero Goyanes, «al esbozo de una novela larga»[2]. Esta cuestión ha suscitado numerosos problemas sobre los que no cabe detenernos ahora.

Valera publica un artículo en el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* donde señalaba que no había intencionalidad didáctica sino pura distracción, hasta para él mismo, mientras los componía en la vejez; no obstante, además de la lectura de sus *poemillas en prosa*, en *La buena fama* se puede extraer claramente la intención pedagógica, heredada de la cultura griega. Don Juan elegía «moralidad, ejemplaridad y severidad»: «mil cuentos vulgares entre nosotros, sin que nadie los hubiese recogido, y que no pocos de ellos eran deliciosos y hasta contenían veladas enseñanzas y misteriosas filologías de subidísimo precio».

---

[1] Frölichar P. y Güntert G., *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Suisse, 1995.

[2] Baquero Goyanes, M., *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.

El tiempo transcurrido entre la redacción del primero y el último, así como la variedad temática, demuestran su dominio de la pluma, su conocimiento de las muy distintas culturas y tradiciones, tanto literarias como regionales, a la vez que proyectan la imagen culta del escritor, el dominio de estilos, de tonos, de normas... Asimismo, pondera con esmero sus conocimientos sobre la historia bíblica mediante la continua cita de autoridades: «descubrimos a lo lejos los muros ingentes de Babilonia, obra de Nabucondonosor y de Nátocris...» *(Parsondes)*.

También menciona la literatura grecolatina, base de nuestra cultura, y, en un segundo plano, la fenicia: «los fenicios habían robado a Io, hija de Inaco; los griegos habían robado a Europa de Fenia, a Medea de Colcos y a Ariadna de Creta...» *(El bermejino prehistórico)*. En esta misma composición se aglutinan numerosos refranes y frases hechas («habido por haber»), exhibiendo, además, su conocimiento de lo vulgar y cotidiano.

La tradición mitológica también está presente y recurre a ella frecuentemente para construir imágenes de estirpe áurea: «estaba siempre hecha un Argos, velando sobre ella...» (*La Muñequita*), «Adonis y Marte en una sola pieza» (*La Buena Fama*).

Todo esto muestra el origen histórico y culto de los cuentos y funciona como raíz de su gusto por la narrativa mitológica y épica[3].

En cuanto a la tradición folklórica, se manifiesta en los propios cuentos como fuente de transmisión oral. Valera los fija por escrito para que perduren, incluso asegura que sólo le interesan porque poseen «vestigios de ricas y antiguas culturas...», agregando que los mejores relatos de los autores se basan en la tradición oral, y no descartaría, a mi juicio, el influjo de los cuentos persas y orientalistas del XVIII[4].

El modo en que le llega al narrador la historia es un lugar común. El autor le da al narrador la posibilidad de que el lector sepa de dónde proviene esa facecia, otorgando, de esta forma, veracidad e historicismo, sin detrimento de la originalidad primigenia. Los cuentos pertenecen a la tradición oral, a pesar de que, ahora, el autor, para contarlos, se vea obligado a mejorarlos y embellecerlos.

---

[3] Andreson Imbert, E., *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona,1992.

[4] Montesinos, J. F., *Valera o la ficción libre. Estudios sobre la novela española del siglo XX*, Castalia, Madrid, 1969.

En la introducción de ambos expone de dónde se han compilado, en este caso con la mediación de su cuñado, quien disponía de unos libros, traducciones inglesas del japonés, que, previamente, se habían recogido de la tradición oral: «cuentos enteramente populares, están tomados, palabra por palabra, de boca de las niñeras japonesas, y debe ser así por la candidez de la narración». El tópico del manuscrito encontrado, técnica que consagró Cervantes en *El Quijote*, ha pasado por varios filtros: 1) tradición conservada por la narración popular del boca a boca. Esto, en principio, supone un gran deterioro, por la atribución, sustitución o supresión de detalles que varían según el interés, la imaginación del emisor, etc; 2) un día, marca de imprecisión cronológica muy común en los relatos orales, con voluntad universal, alguien dejó constancia de los hechos por escrito, lo que implica, normalmente, una conciencia de la riquísima tradición popular y, sobre todo, la creencia en la eternidad de lo fijado gráficamente frente a lo volátil de la palabra oral; 3) finalmente, el filtro del traductor británico: «para que los niños del Japón aprendan el inglés». De ahí, que en última instancia, el narrador, cuando tiene la historia entre manos, actúe también, volviendo al origen de todo, como oficiante de un rito oral, waki o memoria colectiva.

Otra peculiaridad constructiva de Valera es que, al final de cada cuento, interpela al lector –u oyente– sobre lo narrado, estableciéndose así un diálogo entre narratario y narrador que transforma al primero en partícipe de los hechos tal cual han sido planteados, responsable último de la verosimilitud que aquél poseía en la fuente japonesa, aunque, paradójicamente, no conociera el idioma vernáculo:

> Dime: ¿no te agradaría ir a ver el Palacio del Dragón, allende los mares, donde el dios vive y reina como soberano sobre dragones, tortugas y peces; donde los árboles tienen esmeraldas por hojas y rubíes por fruta, y donde las escamas son de plata, y las colas son de oro?

Los relatos objeto de análisis son *Dos cuentos japoneses*, díptico formado por *El espejo de Matsuyama* y *El pescadorcito Urashima*, precedidos ambos por una introducción. La estructura de los mismos, a mi parecer, no será muy distinta de los rasgos habituales en el *Teatro No*: división de la obra en sendos actos que, a veces, ilustraban sobre tablillas dibujos con estampas simples, ya relacionadas, ya ajenas entre sí. Valera adopta la primera de las tipologías, dado que sus cuentos serán las dos caras recíprocas que puede mostrar el recuerdo, la pervivencia o la desaparición:

> Mi cuñado, el excelentísimo señor don José Delavat, siendo ministro de España en el Japón, tuvo la buena idea de enviarme de allí, por correo, un lindo y curioso presente. Consiste en doce tomitos impresos en un papel tan raro, que más parece tela que papel, y con multitud de preciosas pinturas intercaladas en el texto. Lo pintado es mucho más que lo escrito, y está pintado con gran originalidad y gracia.

Los inicios son fórmulas semejantes a «Érase una vez...», «Mucho tiempo ha...» y «Vivía muchísimo tiempo hace...», ofreciendo intemporalidad a los personajes. Todo ocurre no en un lugar cercano, sino alejado e impreciso, omitiendo detalles cuando lo considera oportuno («No diré los nombres...») y gestando, a su vez, una abstracción de los tipos nipones.

Cuando el narrador silencia detalles hará más suya la historia, filtrando qué es básico para su desarrollo. Siempre sabremos menos de lo que lector oral –y escritor– del traductor quiera contarnos, cuestionando, como espectadores, la veracidad de lo enunciado. Sin embargo, poco después menciona el lugar de los relatos, «Matsuyama» y «Echigo», sedes contrapuestas a «la capital del Imperio»: lo rural vs. la metrópoli, donde predomina la alta jerarquía social de los «magnates».

El hecho de que el padre haya viajado a la ciudad le permite, a su vuelta, contar lo «que había visto», convirtiéndose así en narrador autodiegético, y, en consecuencia, necesitado de «público»: en el más inmediato lugar, dentro del cuento, estarían su mujer y su hija, pero hay otro público externo que somos nosotros, los lectores. Todo ello ofrece multiplicidad de puntos de vista al lector. La peregrinación a la ciudad permitirá obsequiar a su mujer con un objeto usual entre las damas pero totalmente desconocido en Matsuyama, trasvasando la cultura urbana a la rural: el espejo se convierte ahora en un elemento que permitirá el descubrimiento de la identidad femenina, ya que, hasta entonces, no habían tenido oportunidad de ver su rostro

La característica virtuosa, muy prototípica en las descripciones femeninas de Valera, se ve reflejada sobre el cristal, produciendo el extrañamiento de la madre. Lo considera algo mágico: «tan prodigiosa alhaja tenía sobrado precio para usada de diario, y la guardó en su cajita y la ocultó con cuidado entre sus más estimados tesoros».

Se le da, como se puede comprobar, consideración de joya, eliminando así cualquier tono narcisista, al tiempo que mantiene todas las cualidades virtuosas. Según el narrador, si se admirara con frecuencia, repararía en su

hermosura y terminaría volviéndose pecadora. El espejo, por tanto, pasa de ser algo usual, entre los habitantes de la urbe, a talismán mágico e incluso peligroso cuando decida usarlo en determinadas ocasiones. Tras la muerte de la madre, el espejo será la ventana –y pienso en determinados dibujos de Utamaro– que fracture los límites espacio–temporales que impiden a la niña comunicarse con su progenitora. Ofrece la posibilidad de recordar el pasado, ese tiempo, o quizá ese sitio, que alberga a tantas personas interesantes, e incluso a algunas muy queridas: «En él me verás y conocerás que estoy siempre velando por ti».

Dicho objeto, también esotérico, permanece en la sombra pero va a perpetuar los recuerdos familiares y, aun oculto, es la iluminación de la figura de la madre sobre la niña, vigilante, «procurando complacerla» para salvaguardar la unidad familiar, impidiendo que la muchacha incurra en vicios. Su madre siempre aparece tras el cristal, aunque ella –ni nosotros– no aprehenda corporeidad en el rostro allí contenido. La niña piensa que, gracias al espejo, será observadora y, mágicamente, «observada», pues ignora que sólo percibe su propio reflejo y la verdadera función de este utensilio: «Padre, yo miro todos los días en el espejo para ver a mi querida madre y hablar con ella»; «la imagen que veía en el espejo era el trasunto de su propia dulce figura...».

Lo sombrío para los japoneses se halla en estrecha relación con lo positivo, con la virtud, por lo que el lugar oscuro donde la madre lo protegía subraya esta clase de atributos. En consecuencia, y de acuerdo con el ingenuo punto de vista de la niña, adquiere una u otra cualidad dependiendo de quien lo mire.

El Pescadorcito Urashima es el segundo de los cuentos. Apreciamos todo un despliegue de conocimientos. La historia comienza cuando el pescador se duerme en la barca y surge de las olas una «hermosa dama». El tópico del sueño presagia una historia fantástica que nos transportará a un mundo ideal, paradisíaco, bello y lujoso, permitiendo que la historia sea, simultáneamente, fantástica y verosímil. Dicho lugar común («Se quedó dormido en la barca») prolifera en la literatura española del Barroco, mixturado ahora con la inmortal sirenita de Hans Cristian Andersen: «salió del seno de las olas una hermosa dama».

La hermosa dama será una nereida que ascendió a la superficie tras haber comprobado que era un buen muchacho. Metamorfoseada en tortu-

ga, pesada y anciana, en los pródromos del cuento, observó el talante del pescador, quien había decidido devolverla al río. Su vida sería aún más longeva si volvía a su ecosistema fluvial: «¿[...] privarle de que viva aún novecientos noventa y nueve años?». Tras observar que el muchacho era bondadoso, le ofrecerá que abandone su barca para descendiera con ella al reino abisal:

> Yo soy la hija del dios del mar y vivo con mi padre en el Palacio del Dragón, allende los mares. No fue tortuga lo que pescaste poco ha y tan generosamente pusiste de nuevo en el agua en vez de matarla. Era yo misma, enviada por mi padre, el dios del mar, para ver si tú eres bueno o malo. Ahora, como ya sabemos que eres bueno, un excelente muchacho, que repugna toda crueldad, he venido para llevarte conmigo. Si quieres, nos casaremos y viviremos felizmente juntos, más de mil años, en el Palacio del Dragón, allende los mares azules.

En el momento en que Urashima acepta, renuncia a su condición humana para formar parte de otro mundo. Llegaran al Palacio del Dragón, cuyo jardín armoniza con los rasgos propios del orientalismo por su gran riqueza cromática: «los muros del palacio eran de coral; los árboles tenían esmeraldas por hojas y rubíes por fruta; las escamas de los peces eran plata, y las colas de los dragones, oro». Circunstancias que permiten que el hombre se fusione con la naturaleza. Mundo ideal, poético y reflexivo, alejado de la maldad del mundo terreno, según la antinomia que ya figuraba en los cuentos ilustrados de Saint–Lambert; naturaleza artificiosa que destila piedras preciosas, gemas y joyas recurrentes en los poetas de la escuela antequerano–granadina. En este sentido, no camina muy lejos de la senda instituida por Pedro Espinosa en su magnífica *Fábula del Genil*.

La estancia en aquel lugar maravilloso no hará al pescador plenamente feliz, y se produce una vuelta a la realidad. Desea regresar a lo mundano, pues, entre los dos reinos, tierra y agua, con el sólo vínculo de su barca, añora el cariño de los suyos: «Muy contento y satisfecho estoy aquí. Necesito, no obstante, volver a mi casa y ver a mi padre, a mi madre, a mis hermanos y a mis hermanas. Déjame ir por poco tiempo y pronto volveré».

Cuando se nos informa del tiempo («tres años»), subraya la evolución en la pareja y es cuando en el muchacho vuelve a renacer el interés por el mundo al que pertenecía, por su familia y, en último término, por su identidad. La princesa le concede su deseo pero antes le regala una caja que

no debe abrir, trasunto de la clásica Pandora, anticipando parcialmente el final del relato. En su hogar, descubre cómo la vida ha evolucionado. De lo que Urashima conocía sólo perviven las montañas y el río, signos eternos a través de cientos y cientos de años; incluso los árboles han desaparecido, igual que la costumbre de ir a lavar al río: «Las montañas, por cierto, estaban allí como antes; pero los árboles habían sido cortados. El arroyuelo, que corría junto a la choza de su padre, seguía corriendo; pero ya no iban allí mujeres a lavar la ropa como antes».

Al preguntar por aquellas circunstancias, le explican que hacía cuatrocientos años de todo y no tres como él pensaba. Lo que aquí se ofrece es una diversidad de perspectivas, tanto temporales como espaciales; por un lado, tenemos el mundo de los dioses, placentero y lleno de maravillas, donde todo permanece igual, y donde el tiempo, casi ucrónico, discurre con un ritmo diferente que en la superficie. Recordemos que los árboles del Palacio estaban constituidos con materiales indelebles y pétreos como las piedras preciosas. La estancia de Urashima en el Palacio provoca que el fluir del tiempo le afecte como dios y no como humano.

Lector y personaje conocen simultáneamente lo ocurrido. De esta forma, el pescador, inserto en el cuento, tiene la posibilidad de acceder a su propia historia como oyente y afirmar o refutar lo que el resto de humanos le narran. En este caso, el protagonista asume la autoridad de los lugareños y, a partir de ahí, se plantea una opción radical: «permanecer en su tierra, donde todos sus parientes y amigos habían muerto, y donde hasta su propia aldea había desaparecido».

Cuando tuvo que decidir observa que, ahora, por vez primera, tiene que elegir por sí mismo y sin ayuda de sirenas o aldeanos, respectivamente. No podemos olvidar que, al devolver la tortuga a su hábitat, lo hacía con el consentimiento familiar («mi madre aprobará lo que hago»); y, cuando decide bajar a la corte abisal, será la ondina quien lo interpele («he venido para llevarte conmigo»). De ahí que busque ayuda en la caja sin recordar los consejos ultramarinos. Eso sí, Urashima no era dios por «natura», sino que todavía –y para siempre– conserva rasgos tan humanos como el atolondramiento. Tras abrirla, pierde la posibilidad de retornar a las aguas y su estancia en el mundo de los vivos, asfixiado repentinamente por el paso del tiempo, también toca a su fin: «Salió una nube blanca, que se fue flotando sobre la mar. Gritaba él en balde a la nube que se parase. Entonces recordó

con tristeza lo que su mujer le había dicho: después de haber abierto la caja, no habría ya medio de que volviese al palacio del dios de la mar».

De la caja brota una «nube» que representa la huida de la esperanza, lo único que le quedaba para poder seguir siendo feliz para siempre, pues ya nada en la tierra lo retenía. La nube, además, evoca la idea de algo volátil, y para los humanos, efímero; más cerca, por tanto, de donde, en la cultura cristiana, se considera que habita Dios, el cielo, que de la tierra, en una metáfora que evapora su vida en palacio.

La descripción de cómo le llega la muerte nos hace recordar el aspecto inicial de la tortuga («cara vieja, arrugada y fea»), que después se convirtió en nereida, pero, en el mundo terrenal y a la vista de los humanos, sería vieja y fea: «sus cabellos se pusieron blancos como la nieve, su rostro se cubrió de arrugas, y sus espaldas se encorvaron como las de un hombre decrépito. Después le faltó el aliento. Y al fin cayó muerto en la playa».

La tortuga adopta diversos símbolos a lo largo del cuento. Primero aparece como animal longevo y, físicamente, no es bella, sino un mero disfraz de la hermosa dama; más tarde, aparece como parte integrante del escenario animal que puebla el Palacio de «dragones, tortugas y peces». Ofrece, pues, dos perspectivas: por un lado, se desarrolla en un contexto poético, metamorfoseándose en mujer, y por otro se limita a una especie más de la fauna acuática, reducida a su condición de quelonio.

En el último párrafo, el narrador procura integrar al receptor en la historia manteniendo un diálogo con él que, a la postre, modifica los tiempos verbales: adopta el presente de indicativo, frente al uso del pasado que se ha venido utilizando hasta ahora. En consecuencia, el narrador sería extradiegético–heterodiegético; posee el control de todos y cada uno de los diversos aspectos, es el narrador-transcriptor, posee conciencia de todo lo dicho en el cuento[5].

Como se puede observar, ambos relatos pueden considerarse similares a las tablillas japonesas de las que he hablado al principio, compuestas por dos dibujos de líneas sencillas. En este caso las tablillas tendrían relación pues son haz y envés de una misma realidad: el recuerdo, que puede per-

---

[5] Ezama Gil, A., *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Unv. De Zaragoza, 1992, Zaragoza.

manecer virtuoso, en el caso del primer cuento, y la desaparición de las raíces –o la memoria– como podemos comprobar en el segundo. *El espejo de Matsuyama* es más novedoso en la tradición española mientras que *El pescadorcito de Urhisima* se acerca más a nuestra cuentística por la forma de incorporar los elementos fantásticos. No obstante, ambos coinciden en el papel preeminente –y muy actual– que Valera otorga a la damas. Para el pescadorcito las mujeres son la fuente de decisión, papel análogo a la madre en *El espejo de Matsuyama*; determinan sus acciones y condicionan sus actos. En lógica reciprocidad, pautan el ritmo del cuento y los puntos de vista, sea éste un simple reflejo o la concha de una misteriosa tortuga rubia.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRESON IMBERT, E., *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992.

BAQUERO GOYANES, M., *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.

BRANDENBERGER, E., *Estudios sobre el cuento español actual*, Edt. Nacional, Madrid, 1973.

CHEVALIER, M., *Juan Valera Folklorista*, Revista Hispánica Moderna.

DÍAZ NAVARRO, E. y RAMÓN GONZÁLEZ, J., *El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002.

EBERENZ, R., *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Gredos, Madrid, 1988.

EDELWEIS SERRA, *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978.

ENCINAR M. A. y PERCIVAL A., *Cuento español contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1993.

EZAMA GIL, A., *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Unv. De Zaragoza, Zaragoza, 1992.

FRÖLICHER P. y GÜNTERT G., *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Suisse, 1995.

MONTESINOS, J. F., *Valera o la ficción libre. Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Castalia, Madrid, 1969.

MORENO VERDULLA, A., *Las estructuras del cuento folclórico: Nueva Morfología*, Cádiz, Publicaciones Cádiz, 2003.

NOGUEROL JIMÉNEZ, F., *Escritos disconformes, nuevos modelos de lectura*, Univ. Salamanca, Salamanca, 2004.

PÉREZ.– RIOJA, J. A., *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Tecnos, Madrid, 1994.

PONT, J., *El cuento español en el siglo XIX: autores raros y olvidados*, Unv. de Lleida, Lleida, 2000.

PROPP VLADIMIR, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A., *Los cuentos populares o la tentativa del cuento infantil*, Unv. de Murcia, Murcia, 1989

ROMERA CASTILLO, J. y GUTIERREZ CARBAJO, *El cuento en la década de los noventa: actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Visor, Madrid, 2001.