

TÉCNICAS NARRATIVAS EN *JARDÍN UMBRÍO*,
DE RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Por

Justo S. Alarcón

© Justo S. Alarcón 1990

© Editorial Alta Pimería 1990

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN

CAPITULO I
Los motivos literarios

CAPITULO II
Los personajes

CAPITULO III
El retrato fraccionado

CAPÍTULO IV
Los pre-esperpentos

CAPÍTULO V
La visión espacial

CAPITULO VI
La estructura tripartita

INTRODUCCIÓN

Nuestro propósito en este libro ha sido tratar de exponer y estudiar algunas de las técnicas narrativas empleadas por el autor en *Jardín umbrío* (*Obras completas* I, Plenitud, 1952). Al estudio de estas técnicas nos ha llevado la hipótesis de que las obras maduras de don Ramón María del Valle-Inclán han sido el resultado de sendos experimentos realizados en obras primerizas, como *Jardín umbrío*.

Esta hipótesis cobra más fuerza todavía si se tiene en cuenta que el autor estaba ya gestando por este tiempo sus ideas estéticas que aparecerán algo más tarde compiladas en un todo orgánico, en su poética *La lámpara maravillosa* (*Obras completas* II, Plenitud, 1952). Sorprendente es el hecho de que tampoco los críticos han hecho un estudio serio sobre este libro clave de Valle-Inclán. Por tanto, nos atrevemos a afirmar, como segunda hipótesis, que varios de los elementos estéticos de la obra total valleincliniana no han sido anotados todavía, precisamente por falta de un punto de relación paralelística o de referencia a su Poética.

Esta relación paralelística ha sido uno de nuestros objetivos. Aunque no pretendemos hacer un estudio exhaustivo de *La lámpara maravillosa*, nos hemos servido de esta obra como soporte teórico de algunas prácticas estilístico-narrativas del autor en su colección de cuentos *Jardín umbrío*. Y, concomitante a éste, hemos tenido presente otro objetivo: la relación paralelística, aunque parcial, de *Jardín umbrío* con sus obras posteriores y maduras.

Nuestro presente trabajo está dividido en cinco capítulos, que correspondientes éstos a otras tantas técnicas: los personajes, el retrato fraccionado o anticipativo, los pre-esperpentos, la visión espacial-total, y el tiempo como concepción y utensilio narrativos.

En nuestros análisis, como acabamos de indicar, nos hemos referido frecuentemente a algunas ideas estéticas expuestas por el autor en su *La lámpara maravillosa*. Las ideas o cánones estéticos más destacados son los de "el gesto único," la visión espacial, y el concepto temporal, y sus fuentes conceptuales se hallan entroncadas en la filosofía mística y hermética del gnosticismo oriental.

Pudiera afirmarse que la importancia de los personajes en la obra valleincliniana no radica en el desarrollo caracterizador de los mismos, sino en la expresión del "gesto" que los determina en un momento dado. Este gesto es una congelación visual en donde se manifiesta total y permanentemente el personaje. Este concepto está ligado tanto al de la vida como al de la muerte, sobre todo a ésta que será la verdadera reveladora del "último gesto."

En su concepción estético-mística, el autor y el personaje forman parte de un todo: el cosmos. El panteísmo y el quietismo son dos estados o caminos que conducen a esta unidad total. Por medio de la conciencia, el autor-personaje "transmigra" en el espacio que le rodea. Estéticamente el autor se hace centro y cenit para, como desde una atalaya, poder ver de un golpe el espacio total ("visión estelar"). El personaje es y se hace parte integral de la Naturaleza, y ésta es el escenario natural de aquél. En una dimensión más reducida, la decoración o escenario de los interiores está animado y ofrece una correlación con la psicología de los personajes. Por tanto, la visión espacial total en Valle-Inclán es una de sus ideas estéticas de mayor trascendencia.

La concepción temporal valleincliniana es el pilar sobre el que se apoyan sus otras ideas estéticas. El autor hace guerra al tiempo lineal-cronológico, de esencia diabólica. Por tanto, su concepción temporal será circular. Todas las cosas se mueven, sea en el espacio, sea en el tiempo. Pero este movimiento espacial y temporal es un "tránsito" para la quietud, por ser circular y de esencia divina. Cuando el tiempo circular descansa en la quietud, entonces se obtiene el tiempo permanente y, de algún modo, eterno, que es el objetivo principal al que se dirige su obra literaria. Este esfuerzo hacia una quietud temporal lo lleva a cabo el autor por medio de varios factores: la interdependencia de los tiempos gramaticales, la inmersión del tiempo psicológico, al inmiscuirse el yo narrador en la acción, y la conjugación del tiempo histórico con el actual.

CAPITULO I

LOS MOTIVOS LITERARIOS

Uno de los puntos más importantes que considerar, a causa de su complejidad y de sus ramificaciones, es el de los motivos folklórico-literarios. El “motivo” está relacionado con los temas, con los personajes, con los objetos y con los términos o frases literarias. Este término o vocablo, de origen musical, se usa en literatura como técnica repetitiva, al estilo de un refrán o estribillo, cuyo objeto es recalcar lo que se quiere presentar. Tiene también una función estilística muy destacada, por servir dichos motivos como puntales fundamentales de la estructuración del cuento. Los consideraremos aquí bajo la doble vertiente de motivo-verbal y motivo-objeto.

I

Motivo-Verbal

El motivo-verbal sería, basados en lo dicho, una repetición estructurada de alguna palabra-clave o frase-estribillo. En casi todos los cuentos aparecen estos vocablos y frases a modo de ritornelo. Unas tienen resabio bíblico-eclesiástico, como en "La adoración de los Reyes", en el siguiente pasaje:

Y Baltasar dijo:

— ¡Es llegado el término de nuestra jornada!

Y Melchor dijo:

— ¡Adoremos al que nació Rey de Israel!

Y Gaspar dijo:

— ¡Los ojos lo verán y todo será purificado en nosotros!

.....

Y Gaspar dijo al ofrecerle el Oro:

— Para adorarte venimos de Oriente.

Y Melchor dijo al ofrecerle el Incienso:

— ¡Hemos encontrado al Salvador!

Y Baltasar dijo al ofrecerle la Mirra:

— ¡Bienaventurados podemos llamarnos entre todos los nacidos! (Valle-Inclán, Editorial Plenitud, *Obras completas*, I, 1238-39.)

Semejantes resonancias bíblicas, en forma repetitiva, se encuentran también aquí y allá en el cuento "Un ejemplo":

— ¡Maestro, deja que llegue un triste pecador!

— ¡Maestro, déjame ir en tu compañía!

— ¡Maestro, perdóname!

— ¡Maestro, ya no puedo más!

— ¡Maestro, déjame aquí!

— ¡Maestro, dame licencia para descansar en este paraje!

— ¡Maestro, ten duelo de mí!

— ¡Maestro, deja que restañe tus heridas! (*Obras I.*, pp. 1316-19.)

Amaro, al invocar el nombre del Maestro, habla como pudiera hablar Lázaro, la Magdalena, los leprosos o San Pedro. Todas las expresiones proferidas por Amaro contienen el vocablo "¡Maestro!", como le llamaban los Apóstoles y todos los seguidores de Cristo. Término de respeto, amor, y, sobre todo, tratándose del consejero e instructor de almas. El verbo más frecuente es el de "dejar," en su acepción de permitir o de dar permiso. Implica una relación de dependencia moral de Maestro a discípulo, o de Señor a siervo. Pero también adquiere en este cuento, además de la moral, una acepción físico-espacial: "deja que llegue," "déjame ir," "déjame aquí."

Las quejas de Amaro provienen sobre todo de su vejez y falta consiguiente de fuerzas para caminar. Esta vacilación es reprendida por Cristo, con amabilidad al principio, y con aspereza más tarde:

— Amaro, una vez has venido conmigo y me abandonaste.

— Perdonado estás: sígueme.

— Amaro, el que viene conmigo debe llevar el peso de mi cruz.

— Amaro, un poco de ánimo y llegamos a la aldea.

— Amaro, en la aldea una mujer endemoniada espera su curación hace años.

— Cuenta los días que lleva sin descanso la mujer que grita en la aldea. (*Obras I* pp. 1317-18.)

Así como el santo ermitaño había invocado el nombre de "Maestro" siempre que hablaba, ahora Cristo hace algo semejante: cuando se dirige a él le llama "Amaro." Otra vez se observa una resonancia o eco bíblico entre ambos apelativos. Una especie de lejanía, de morosidad, mezclada a un 'delicado afecto espiritual entre Maestro y discípulo.

Si hay dependencia moral, como en el caso antes observado, también aquí notamos la forma familiar muy bíblica del tuteo: "Maestro, déjame ir en tu compañía," "Amaro, una vez has venido conmigo y me abandonaste."

En otras ocasiones la frase-estribillo tiene el sabor religioso-supersticioso, como en "Mi hermana Antonia":

— Echa el gato que araña bajo el canapé.

— ¿Dónde está el gato?

— ¿Tú oyes cómo araña el gato?

— ¡Ya no araña!

— Araña delante de mis pies, pero tampoco lo veo.

— ¡Ese gato! ¡Ese gato!

— ¡Arrancármelo! ¡Que se me cuelga a la espalda!

— ¡Espantadme ese gato! ¡Espantadme ese gato! (*Obras I*, pp. 1275-79.)

Aunque el "gato" se considerará más adelante bajo el apartado motivo-objeto animal, aquí tiene otra función, sobre todo hacia el final, cuando aparece en forma repetitiva: la de recalcar estilísticamente la influencia perniciosa del gato en la tragedia que se avecina.

En forma semejante, y también de carga supersticioso-religiosa, se deja ver algo parecido en el cuento "Beatriz":

— ¡Pobre hija! ¡Pobre hija!

— ¡Pobre niña! ¡Pobre niña!

— ¡Mamá! ¡Mamá!

— ¡Ahí está Satanás! ¡Ahí está Satanás!

— ¡Yo grité! ¡Yo grité!

— ¡No! ¡No! (*Obras Ipp.* 1251-55.)

Estas repeticiones, como en el caso anterior, tienen una fuerza dramática especial. La insistencia por parte del personaje, el repiqueteo a modo de eco que percibe el lector-espectador, y el énfasis que el autor quiere dar a una situación particular, como también el valor lingüístico-literario desde el punto de vista de la métrica y balanceo de la entonación ascendente-descendente.

Usando el motivo-frase, como martilleo para inculcar el tema y los poderes sobrenaturales del héroe de "Milón de la Arnoya", La Gaitana se deshace en improperios contra él:

— ¡Dadme amparo contra un Rey de Moros!

— Cautiva me tiene, que yo nunca le quise.

— ¡Cautiva me tiene con sabiduría de Satanás!

— ¡Concededme amparo, noble señora!

— ¡Contra un Rey de Moros!

— ¡Me tiene cautiva con sabiduría de Satanás!

— ¡No rías, boca de Satanás!

— ¡De sed perezcas como un can rabioso!

— ¡Arrenegado seas, tentador! ¡Arrenegado seas! (*Obras Ipp.* 1313-16.)

En los cinco cuentos que acabamos de ver, cuyo tema central es la religión-superstición, la función del motivo-frase a modo de estribillo es, en primer lugar, la de ofrecernos una especie de repiqueteo o eco que refuerza dramáticamente el tema característico de cada narración y el trauma psíquico de los personajes. En segundo lugar, y como fenómeno también repetitivo, observamos que existe una dependencia de fuerzas religioso-supersticiosas comunes a todas las narraciones: Niño Dios-Reyes, Maestro-Amaro, gato-Madre, Satanás-Beatriz, Milón (Satanás)-Gaitana.

En "Tragedia de ensueño" y en "Comedia de ensueño," a causa de su propia naturaleza, estos motivos verbales aparecen dotados de un matiz poético, distinto del anterior, que es de esencia religioso-supersticiosa. Su ordenación estructuradora es más compleja y, por eso, le dedicaremos más espacio a los análisis.

En el primer caso, "Tragedia de ensueño," observamos que la palabra-clave son los verbos que, puestos dentro del contexto, se repiten varias veces para poner el énfasis en una situación concreta. El siguiente ejemplo está tomado de lo que sería la segunda escena de este dramita en un acto, en la que los tres personajes son las tres Azafatas del Rey. Hay una conversación entre ellas, cuya función puede equipararse a la función del coro dramático griego.

Quiéren acercarse azafatas para ver al Nieto y a la Abuela:

La Pequeña — ¿Y qué diremos cuando nos interroge la Abuela?... A mí me dio una tela hilada y tejida por sus manos para que la lavase, y al mojarla se la llevó la corriente.

La Mediana — A mí me dio un lenzuelo de la cuna y al tenderlo al sol se lo llevó el viento....

La Mayor — A mí me dio una madeja de lino, y al recogerla del zarzal donde la había puesto a secar, un pájaro negro se la llevó en el pico...
(*Obras I*, p. 1245.)

Lo que salta a primera vista es la existencia de una prótasis anafórica que se repite tres veces a modo de estribillo, "A mí me dio." También ocurre lo mismo con la primera parte de la apódosis, "se la llevó". Y, por fin, notamos las variantes de tres verbos, "mojarla," "tenderlo" y "recogerla," y la conclusión sustantivada de la apódosis "la corriente," "el viento," y "el pájaro."

Teniendo esto en cuenta, ahora se puede comprender mejor la función del verbo "llevar" en la triple expresión antes transcrita, así como también su valor metafórico. En otras palabras, así como "las manos" se "llevaban" algo de "su vida," así también "la corriente," "el viento," y "un pájaro negro," se llevaron respectivamente algo ("la vida") que le pertenecía al niño: la "tela," el "lenzuelo" de la cuna, y "la madeja" de lino. Si a esto se añade que el pájaro era "negro," como señal de mal agüero, tenemos que la trascripción metafórica nos está hablando de la muerte del niño.

Otro ejemplo, sacado de lo equivalente a la cuarta escena, cuyo tema es la agonía del Nieto, muestra la misma técnica, aunque de una manera un poco diferente. Ya no se puede hablar en un sentido figurado y metafórico, como en el caso anterior, sino de la insistencia del significado por la repetición varia de un número escaso de verbos. Ahora es un coro de Niñas dialogando con la Abuela sobre el estado agónico del Nieto:

Las Niñas — ¿Se ha dormido ya, Abuela?

La Abuela — Sí, se ha dormido.

Las Niñas — ¡Qué blanco está!... ¡Pero no duerme, Abuela!... ¡Tiene los ojos abiertos!... Parece que mira una cosa que no se ve....

La Abuela — ¡Una cosa que no se ve!... ¡Es la otra vida!....

Las Niñas — Se sonríe y cierra los ojos....

La Abuela — Con ellos cerrados seguirá viendo lo mismo que antes veía. Es su alma blanca la que mira.

Las Niñas — Se sonríe!... ¿Por qué se sonríe con los ojos cerrados?

La Abuela — Sonríe a los ángeles.

La Abuela — ¿Dónde estáis?... Decidme... ¿Se sonríe aún?

Las Niñas — No, ya no se sonríe....

La Abuela — ¿Dónde estáis?

Las Niñas — Nos vamos ya.... (*Obras I*, pp. 1246-47.)

Como se ve hay cinco verbos básicos que se repiten: "sonreír," siete veces; "ver" y "mirar," seis veces; "dormir," tres veces; "estar," tres veces; e "ir," una vez. Además de estos verbos conjugados, hay dos participios que se refieren al verbo ver: los ojos "abiertos" y "cerrados." La Abuela está ciega, no puede ver, y por eso pregunta: "¿Se sonríe aún?" "¿Dónde estáis?" Pero sabe muy bien lo que está ocurriendo: "¡Una cosa que no se ve! ¡Es la otra vida!" Las Niñas pueden ver, pero no comprenden: "¿Por qué se sonríe con los ojos cerrados?" Una vez más se puede observar el uso del motivo-palabra para inculcar el tema de la muerte, a través de la vista-ceguera.

El tercero y último ejemplo de este cuento-drama está sacado de lo que pudiera ser la quinta escena. Aquí ya no son los verbos-vocablo los que se repiten, como en el caso anterior, sino también las metáforas y frases enteras:

¡Ya me has dejado, nieto mío! ¡Qué sola me has dejado!... Eras tú como un ramo de blancas rosas en esta capilla triste de mi vida.... Si me tendías los brazos eran [como] las alas inocentes de los ruiseñores que cantan en el Cielo a los Santos Patriarcas; si me besaba tu boca era [como] una ventana llena de sol que se abría sobre la noche...¡Eras tú un cirio de blanca cera en esta capilla oscura de mi alma! ¡Vuélveme al nieto mío, muerte negra! ¡Vuélveme al nieto mío!... (*Obras I*, p. 1247.)

Corriendo el riesgo de repetir lo que ya antes se había analizado, desde el punto de vista de la estructuración, se hará una indicación solamente en lo que atañe a la forma lingüística verbal. Hallamos dos frases exclamativas al principio, y otras dos al final del monólogo. Sus verbos respectivos son "dejar" y "volver." Estas expresiones dramáticas preliminares y finales flanquean a cuatro frases metafóricas, siendo dos de ellas

metáforas explícitas ("como") y, al interior de estas, otras dos que son puras metáforas. El verbo ser es el básico para los cuatro. El motivo-verbal, con la ayuda de la metáfora y de la estructura cíclica, contribuyen gradualmente a enfatizar el tema de la soledad y de la muerte.

De un modo semejante se pueden extraer dos o tres ejemplos del dramita-cuento "Comedia de ensueño" para ver la función del motivo-verbal o vocablo-motivo en la estructura de la pequeña obra, desde el punto de vista de la técnica narrativa. Como se puede observar en el ejemplo que presentamos a continuación, existen palabras-clave que se repiten en el presente texto y que recurrirán con frecuencia en toda la obra. Son los sustantivos "mano," "flor" y "reja," y el adjetivo "bella." Estos y otros vocablos se infiltran, no sólo en el diálogo, sino también en las acotaciones poéticas, dando, de este modo, una fuerte coherencia a la totalidad estructural de la obra y hacen hincapié en uno de los temas o modos ambientales más esenciales del drama: el "ensueño." Para comprobar estas ideas preliminares, transcribiremos a continuación el pasaje en donde la vieja Madre Silvia lee en las rayas de la palma de la mano quién era la dueña de la mano cercenada. Destacaremos las palabras que se repiten:

La Vieja — ¡Desde el nacer, esta mano hallábase destinada a deshojar en el viento la flor que dicen de la buenaventura! Es la mano de una doncella encantada que, cuando dormía el enano su carcelero, asomaba fuera de la reja llamando a los caminantes.

El Capitán — ¡Con qué tierno misterio me llama a mí! ...

La Vieja — Ojos humanos no la habían visto hasta que la vieron los tuyos, porque el poder del enano a unos se la fingía como paloma blanca y a otros como flor de la reja florida.

El Capitán — ¿Por qué mis ojos la vieron sin aquel fingimiento?

La Vieja — Porque se había puesto los anillos para que más no la creyesen ni paloma ni flor. Y pasaste tú, y de no haberla hecho rodar tu yatagán, te habrías desposado con la encantada doncella, que es hija de un rey. (*Obras I*, pp. 1310-11.)

Todas las palabras enfatizadas se repiten dos veces, excepto "ver" y "flor"- "florida" que se repiten tres veces cada una. La naturaleza de estas palabras, su inculcación y el modo de llevar a cabo la lectura de la palma de la mano (la "quiromancia"), tienen el propósito de crear un efecto que corresponde a la naturaleza del breve drama: el "ensueño." Existe un proceso de depuración de la realidad e ingerencia de lo ideal en la vida del Capitán. Y, antagónicamente, un descenso de lo ideal e ingerencia de lo real en la transformación del mito de la Princesa Encantada. Estos extremos que se mueven en direcciones contrarias permiten el posible desenlace del drama: el descenso de la Princesa hacia una realidad tangible y el ascenso del Capitán a un ideal posible. La "cueva" de éste y la "reja florida"

del castillo de aquélla, el oficio del "ladrón" y la condición baja del Capitán, y la aristocracia y el encantamiento de la Princesa se aproximan entre sí gradualmente.

Veamos, por medio del uso del motivo-verbal, cómo se lleva a cabo el proceso que hemos llamado de "realización" de la Princesa. La "mano" de la Princesa "encantada" se aparecía por la "reja," transformada unas veces en "paloma" y otras en "flor," elementos propios de un castillo y de un jardín. Esto ocurría a causa de los dones carismáticos que poseía el "enano" cuando estaba despierto. Pero dos detalles convirtieron esta transformación de "fingimiento" en una "visión" real: el enano se quedó dormido y la Princesa se puso los "anillos." De manera que la mano "paloma-flor" se convirtió en mano-"anillos"; la doncella "encantada" dejó de serla; el enano se "durmió" y el "fingimiento" se convirtió en "visión" de los ojos. O sea, se llevó a cabo una despoetización y un desencantamiento. Pero si esto ocurría en el nivel físico-visual, en el nivel síquico-emocional se efectuaba un paralelismo o correspondencia que se expresa por medio de la repetición del verbo "llamar." Antes, la Princesa asomaba la mano por la reja "llamando a los caminantes" y no la podían ver. Ahora, después de ser vista, "aún me llama a mí," y seguirá llamándole. El verbo "llamar," en su connotación físico-visual, sufre, por medio de la repetición, un cambio como los demás objetos ya indicados, pero, en su connotación síquico-emocional, continúa como soporte, vínculo y lazo de unión síquica, desde el punto de vista del contenido, y de unión formal, desde el punto de vista de la técnica estructuradora.

Transcribimos a continuación otro pasaje tomado de la primera parte de la tercera escena. La técnica es esencialmente la misma, pero en vez de ser la repetición de palabras-clave, son ahora frases o cláusulas que recuerdan la técnica del leitmotiv. Nos hallamos en la escena en donde el perro embrujado huye con la "mano" entre los dientes. El Capitán dice:

¡Seguidle! ¡La mitad de mis tesoros daré al que me devuelva esa mano!
¡Seguidle! Ferragut, Galaor, Solimán, batid el monte sin dejar una mata.
Barbarroja, Gaiferos, Cifer, vosotros corred los caminos. ¡Pronto, a caballo! La
mitad de mis tesoros y todos los anillos que habéis visto lucir en sus dedos yertos.
¡Pronto, pronto a caballo! ¿No habéis oído? ¿Quién desoye mis órdenes? ¡A batir
el monte, a correr los caminos, o rodarán vuestras cabezas! (*Obras I*, p. 1312.)

Trascrito en forma esquemática, y puesto en diagrama, resultaría en la siguiente forma:

¡Seguidle!

La mitad de mis tesoros al que devuelva esa mano.

¡Seguidle! Ferragut, Galaor, Solimán
batid el monte

Barbarroja, Gaiferos, Cifer
corred los caminos.

¡Pronto, a caballo!

La mitad de mis tesoros ...
al que me devuelva esa mano,
la mitad de mis tesoros...

¡Pronto, pronto a caballo!

A batir el monte,
a correr los caminos.

Se pueden observar dos puntos principales. La exasperación y el nerviosismo ("¡Pronto!", "¡Seguidle!") transformados en movimiento ("A batir el monte," "a correr los caminos"), que es un contraste explosivo si lo comparamos con la escena precedente, llena de calma; y la determinación de cambiar un tesoro de orden físico-material (los "anillos") por otro de orden físico-moral (la "mano encantada").

Resumiendo, podemos decir que el motive-verbal bajo su doble aspecto de motivo-palabra y de motivo-frase, ofrece, ante todo, la particularidad y función de eco, resonancia, y martilleo temático. Cuanto más avanza la acción más se nota el repiqueteo, y esto se desprende de la naturaleza propia del motivo: una fuerza motriz que engendra acción narrativa, siendo uno de estos medios la palabra como motivo. Sin embargo, el motive verbal presenta otros aspectos, siendo el principal en las citas expuestas, el de su función poético-metafórica, transponiendo una realidad objetiva a otra simbólico-metafórica. Y, por último, como se desprende de los ejemplos sacados de "Tragedia de ensueño" y de "Comedia de ensueño," el motivo-frase tiene, además de las dichas, otra peculiaridad: la de servir de elemento estructurador de la narrativa, y enlazarse, por este medio, con la técnica tripartita y circular que sirve, asimismo, para la estructuración de estos cuentos.

II

Motivo-Objeto

Ya discutido el primero de los motivos, —el motivo verbal—, pasaremos al estudio de otro motivo, el motivo-objeto, que es más vasto. Lo subdividimos en dos grupos; el motivo-animal y el motivo-cosa. Los acoplaremos respectivamente, y para simplificar, en motivos con carga legendario-simbólica y motivos con carga supersticiosa.

a) El motivo-animal

Los motivos-animal de matiz supersticioso son múltiples. Aparecen como tales el búho, el sapo, el perro, la araña y el gato, Los tres últimos son los de mayor impacto, sobre todo el gato. La araña aparece una vez, en "Rosarito," pero su múltiple función, además de la supersticiosa, es de esencialidad en el cuento; es la conjugación de misterio, de premonición, de motivo estructurador, y de significación nigromántica. Es el eslabón estructurador que cierra el anillo de la cadena, uniendo el principio con el fin del cuento.

Pero sobre todo, como motivo supersticioso, es el poder del real, el sacrificador, el destructor de la víctima inocente.

En el capítulo dos del cuento, el Capellán, al oír el suspiro de Rosarito cuando ella ve por la puerta del jardín a Don Miguel de Montenegro, dice a la muchacha: "—¿Alguna araña, eh, señorita?" La respuesta que recibe es negativa, pero el eco continuará hasta el fin de la narración. Aunque desde el punto de vista de la veracidad y del nivel de la conversación la pregunta parece natural —"¿Alguna araña?"— dirigida a una muchacha inocente, desde el punto de vista de la composición estructuradora de la narración, la resonancia del leitmotiv es de importancia capital. Al final del cuento nos encontramos con el siguiente pasaje:

A veces una mancha negra pasa corriendo sobre el muro. Tomaríasela por la sombra de un pájaro gigantesco. Se la ve posarse en el techo y deformarse en los ángulos, arrastrarse por el suelo y esconderse bajo las sillas. De improviso, presa de un vértigo funambulesco, otra vez salta al muro y galopa por él como una araña. (*Obras I*, p. 1308.)

La simple "araña" que puede asustar a una muchacha, al principio del cuento, se transforma, al fin del mismo, en un símbolo expresionístico con funciones macabras y nigrománticas, tan comunes en nuestro autor,

El perro, como motivo-animal de tinte supersticioso, aparece dos veces y los dos perros están "embruados". Los encontramos en "El rey de la máscara" y en "Comedia de ensueño." En el primer caso, el perro parecía estar "rabioso" y embrujado a causa de su estrepitoso ladrido, como augurio de un mal que se avecinaba: el muerto cura Bradomín. En el segundo caso, se trata de un perro "blanco, "espectral" y "embruado," que se roba la mano cercenada de la princesa y que, a diferencia del primero, no ladra. Entra en la cueva de los ladrones y desaparece como un fantasma. Parece que viene de otro mundo para vengar un crimen cometido: el desmembramiento y robo de la mano de una Princesa Quimera.

En "El rey de la máscara," antes de que la "murga" de enmascarados llamara a la puerta, ya el perro, con tenaces ladridos, "corría venteando de un lado a otro, parándose a arañar con las manos en la puerta" y anunciaba, no sólo la llegada de los enmascarados, sino también al difunto cura de Bradomín, que venía en angarillas disfrazado de "espantajo" y vestido como "rey." Ya dentro de casa todos, incluso el muerto, y aparentando una alegría festiva, "solamente el perro, guarecido bajo el hogar, enseñaba los dientes" ladrando. Es decir, la función del perro en el cuento es la de advertir, anunciar o presagiar la presencia real de la muerte en casa, en tanto que el cura y su criada todavía no se habían percatado de ello.

El perro, en "Comedia de ensueño," también está asociado con la muerte o desmembración, pues se lleva la mano cercenada de la Princesa. Pero tiene otra función estructuradora que corresponde al tema del cuento: el robo. Así, como al principio del cuento el "águila" y la "lechuza" eran aves de rapiña, también este "perro" especial lo es.

Aquellas ofrecían un paralelismo con los ladrones, personajes del cuento, y éste, por contraste, se convierte en ladrón de ladrones. A continuación transcribimos el pasaje a que nos referimos:

El Capitán calla contemplando el fuego y vuelve a sumirse en la niebla de su ensueño. En la cueva penetra cauteloso un perro, uno de esos perros vagabundos que de noche, al claro de la luna, corre por la orilla de las veredas solitarias. Se arrima al muro y con las orejas gachas rastrea en la sombra. Los ojos le relucen. Es un perro blanco y espectral. Se oye un grito. El perro huye, y en los dientes lleva la mano cercenada, flor de albura y de misterio, que yacía sobre el paño de oro. Los ladrones salen en tropel a la boca de la cueva. El perro ha desaparecido en la noche. (*Obras I*, pp. 1312-13.)

El "ensueño" en que está sumido el Capitán, el "claro" de la luna, las veredas "solitarias" por donde corren ciertos perros, y el "blanco y espectral" color de este animal, corresponden al título de la obrita "Comedia de ensueño." Por tanto, desde el punto de vista estructurador, al cual hay que añadir su relación al tema del robo antes mencionado, el motivo del perro tiene una función de mal agüero, semejante a la función que había tenido en "El rey de la máscara." Pero este perro "blanco y espectral" parece tener mayor semejanza, por su aspecto particular, sobre todo por sus "ojos que relucen," a los gatos que frecuentemente aparecen en estos cuentos de la presente colección, y que analizaremos a continuación.

El motivo-animal de carga supersticiosa que más abunda en *Jardín umbrío* es el del gato. Su presencia se hace ver y se presiente en varios de estos relatos, sobre todo en los de miedo, de misterio y de mal agüero, como en "Beatriz," "Mi hermana Antonia," "El rey de la máscara," "Del misterio" y "Rosarito." Está ligado esencialmente a la noche y a la muerte. Es el que preconiza y anuncia.

En el cuento "Beatriz" (*Obras I*, pp. 1250-55.) el gato aparece en varios lugares, especialmente en la cocina. Es uno de los elementos y centro de referencia de la acción trágica. Asoma en los capítulos segundo y cuarto. Después del diálogo entre la Condesa y su Capellán Fr. Ángel, hallamos el binomio gato-mano del Capellán. "Un gato que dormitaba en el canapé saltó al suelo, enarcó el espinazo y la siguió maullando." Entre tanto, la mano del Capellán "temblaba." La Condesa se había levantado para ir a la alcoba de Beatriz de donde llegaban "ráfagas de loco y rabioso ulular" y concomitantemente el gato "maullaba" y la mano de Fr. Ángel "temblaba." Se observa pues que la actitud del gato es agorera de una tragedia que desencadenará en una muerte: la del Capellán. Mas tarde, al principio del capítulo cuarto, y análogamente, todo parece estar en perspectiva: "... la copa de cobre... guardaba algunas ascuas mortecinas," el fondo del salón estaba "apenas esclarecido," "brillaba el metal de los blasones bordados," un criado "encendía los candelabros de plata," la Condesa se dejaba caer en el sillón "trémula y abatida por oscuros presentimientos," mientras "los ojos del gato, que hacía centinela al pie del brasero, lucían en la oscuridad." Después de que el Penitenciario le dice a la Condesa que Beatriz no estaba endemoniada, sino que Fr. Ángel la había violado, ella exclama con la

voz ronca: "—¡Yo haré matar al Capellán! ¡Le haré matar!...." Y termina el capítulo: "en el salón..., en el borde del brasero apagado, dormía roncando el gato."

Basados en estos textos se pueden hacer varias observaciones. La primera es el decline gradual en la actitud del gato: "saltó al suelo...", sus ojos "lucían en la oscuridad" haciendo centinela, y "dormía, roncando." La segunda cosa que hay que notar, y como contrapunto de la primera, es que, a medida que el cuento aumenta en dinamismo y complejidad, la actitud del gato decrece. Cuando la Condesa, ignorante al principio de lo que iba a pasar, siente un "oscuro presentimiento" de algo trágico que se avecina, ya el motivo del gato cumplió su función y, por tanto, desaparece. Por otra parte, a partir del segundo capítulo, y con la ida de Fr. Ángel en busca de la Saludadora, ya se puede prever que el conjuro de ésta surtirá efecto llevándose una vida, la del capellán Fr. Ángel. El motivo del gato, como señal de mal agüero, ya no será necesario y dejará de existir. Por último, y desde el punto de vista de la función estructuradora del motivo animal-gato en la urdimbre del cuento, el gato no sólo es un anticipo anunciador de la muerte, sino que también ofrece el paralelismo con la mano de Fr. Ángel, semejante al paralelismo entre Máximo-gato en "Mi hermana Antonia," de que se hablará a continuación. El cuento en donde el motivo del gato aparece con más insistencia e importancia es, sin duda, en "Mi hermana Antonia." Ya desde el principio se nos sugiere este hecho al establecerse la ecuación gato-Máximo Bretal:

El estudiante paseaba en el atrio de la catedral durante los escampados.... Yo, algunas veces, mientras estudiaba mi lección... entornaba una ventana para verle. Paseaba solo, con una sonrisa crispada, y, al anochecer, su aspecto de muerto era tal, que daba miedo. Yo me retiraba de la ventana temblando.... En la sala grande, cerrada y sonora, sentía su andar con crujir de canillas y choquezuelas.... Maullaba el gato tras de la puerta, y me parecía que conformaba su maullido sobre el nombre del estudiante:

¡Máximo Bretal! (*Obras I*, p. 1270.)

La ecuación gato-Máximo Bretal va precedida de una descripción pictórica y psicológica, que corresponde respectivamente al aspecto físico-diabólico del estudiante Máximo y al miedo del muchacho-narrador. La descripción susodicha ayuda, aunque no muy claramente aún, a establecer la fuerza motriz de carga diabólico-satánica del motivo-gato. Su función religioso-supersticiosa la encontramos momentos antes cuando el niño-autor dice:

En medio de una gran ignorancia de la vida, adivine el secreto de mi hermana Antonia. Lo sentí pesar sobre mí como pecado mortal, al cruzar aquella antesala donde ahumaba un quinqué de petróleo que tenía el tubo roto. La llama hacía dos cuernos, y me recordaba al diablo.... (*Obras I*, p. 1269.)

A medida que el espíritu diabólico del estudiante de Bretal se va dibujando más en el cuento, el significado alegórico del gato, además de su función motriz, se va

desentrañando mejor. Veremos que el diablo es el gato mismo, por ser negro y por huir de la inocencia: "Me acerqué, y saltó al suelo un gato negro, que salió corriendo. Basilisa la Galinda dijo que yo había podido espantarlo porque era inocente." (*Obras I*, p. 1276.)

En el ámbito de la vida gallega, la religión-superstición viven en coexistencia, y el gato, especialmente negro, es, por excelencia, la expresión de brujería y la encarnación diabólica, y su presencia es anuncio de desgracias, sobre todo de la muerte. Esto se deja ver en la repetida insistencia con que la Madre pide que echen al gato que la persigue; "—Echa el gato que araña bajo el canapé.", "—¡Ese gato!... ¡Arrancármelo, que se me cuelga en la espalda!", —"Araña delante de mis pies." (*Obras I*, p. 1275.) El que la Madre sea la perseguida por el gato-diablo se desprende del hecho de que ella se oponía a los amores, no sólo ilícitos, sino sacrílegos de Antonia y Máximo, por estar éste ordenado *in sacris*.

La misma connotación religioso-supersticiosa del motivo-gato se observa momentos después, cuando el P. Bernardo entra en casa para amonestar a la Madre sobre la relación amorosa entre los dos jóvenes. Al salir de casa, nadie ve al misionero. Solamente "se oyó un rumor como si se alejase. Basilisa escapó conmigo, y vimos pasar a nuestro lado un gato negro." (*Obras I*, p. 1282.)

La acción del motivo del gato continuará en vigor hasta que consiga su objetivo: la muerte de la Madre. Una vez obtenido el propósito, el motivo-gato deja de existir y solamente reaparece al final del cuento, como eco o retorno a la identificación original gato-Maximo: "Y cuando partimos, se apareció en el atrio, con la capa revuelta por el viento, el estudiante de Bretal. Llevaba a la cara una venda negra, y bajo ella creí ver el recorte sangriento de las orejas rebanadas a cercén," (*Obras I*, p. 1282.) que Basilisa anteriormente ya había cortado al gato con sus tijeras.

Todo el capítulo octavo del cuento "Rosarito" es un cuadro de gran intensidad expresionista o esperpéntica. El asesinato cometido por Don Miguel, la muerte de Rosarito, y el presentimiento trágico de la Condesa se ponen en relieve y se ven realizados por la conjuración y correspondencia del decoro interior y la animación de la Naturaleza. Y como se podría esperar, no falta la presencia del gato, como presagio de la muerte y encarnación de la brujería, pues se dice que parecía un "animal embrujado":

La Condesa se despierta y hace la señal de la cruz. De nuevo había oído un grito, pero esta vez tan claro, tan distinto, que ya no había duda. Requiere la muleta, y, en actitud de incorporarse, escucha. Un gatazo negro, encaramado en el respaldo de una silla, acechaba con los ojos lucientes. La Condesa siente el escalofrío del miedo. Para escapar a esta obsesión de los sentidos, se levanta y sale de la estancia. El gatazo negro la sigue maullando lastimeramente. Su cola fosca, su lomo enarcado, sus ojos fosforescentes, le dan todo el aspecto de un animal embrujado. (*Obras I*, p. 1307.)

Es la única vez que el "gatazo negro" aparece en toda la larga narración. Pero es que el clímax del cuento, la muerte, no aparece sino hasta el final, y aunque la muerte es un

tema esencial en esta narración, en el cuerpo del cuento se va desarrollando progresivamente el enamoramiento lascivo y casi satánico por parte del bradominesco Don Miguel de Montenegro. Solamente cuando se acerca el momento culminante de la violación y del casi inesperado asesinato de Rosarito aparece el motivo-gato como indicador de la muerte.

Aunque incidentalmente también, el gato aparece en "Del misterio," pero ahora solamente como motivo o indicación supersticiosa sin ninguna función activa en el desarrollo de la narración. El gato, además de elemento de decoro, se nos presenta como utensilio y como compañero inseparable de la bruja "que sabía cosas medrosas y terribles del misterio." Se habla en este cuento de la vieja Doña Soledad Amarante:

Era una señora linajuda y devota que habitaba un caserón en la rúa de los Plateros. Recuerdo que pasaba las horas haciendo calceta tras los cristales de su bacón, con el gato en la falda. (*Obras I*, p. 1283.)

Aunque en el desarrollo de la narración se trata de una muerte, ésta ya se había llevado a cabo, y, por tanto, el gato no se usa como motivo de acción, sino simplemente como símbolo casi inseparable de brujería en las narraciones del autor.

Entre los motivos-animal hay algunos que son ovíparos, con funciones simbólicas y de leitmotiv variadas. Unas aves tienen un significado de mal agüero, algo así como el gato negro. Estas son el "vencejo," el "murciélago" y la "lechuza." Otras tienen un significado legendario, como el "ruiseñor." Y otras poseen un simbolismo ligado al tema del robo, como el "águila" y el "gavilán." Pero lo que les da una semejanza a todos, desde el punto de vista de la narrativa, es su función de motivo literario, con cargamento simbólico-legendario. Trataremos ahora de enumerarlos y de indicar someramente su función en cada cuento.

Al comienzo de "Comedia de ensueño" leemos:

Una cueva en el monte, sobre la encrucijada de dos caminos de herradura. Algunos hombres, a caballo, llegan en tropel, y una vieja asoma a la boca de la cueva.... Es la hora del anochecer, y las águilas, que tienen su nido en los peñascales, se ciernen con vuelo pesado que dejan oír el golpe de sus alas. (*Obras I*, p. 1308.)

Este pasaje se divide en dos partes casi iguales y tienen gran correspondencia. En la primera, se nos describe a los ladrones o personajes y, en la segunda, a un ser de la Naturaleza. El "águila" es una ave de rapiña que corresponde simbólicamente a otro ser de rapiña, el ladrón. Así como las águilas tienen su "nido" en los peñascales, también los ladrones tienen su "cueva" en la encrucijada del monte(y así como aquellas "se ciernen con vuelo pesado," de la misma manera éstos "llegan en tropel." O sea, estructural y simbólicamente, ambas partes del pasaje se corresponden perfectamente, y el motivo-águila sirve también como elemento funcional y estructurador de la narración.

Del mismo modo que en la cita antes transcrita habíamos visto una correlación entre águila-ladrón, observamos otro paralelismo semejante entre lechuza-ermitaño en el siguiente pasaje, sacado también de "Comedia de ensueño":

Después de estas palabras hay un silencio: se ha oído el canto de la lechuza, y todos atienden. Aún dura el silencio, cuando en la boca de la cueva aparece una sombra con sayal penitente y lengua barba. Entra encapuchada.... En medio de la cueva se arranca las barbas venerables, que arroja en el hogar, donde levantan una llama leve. (*Obras I*, p. 1311.)

La "lechuza," como el "águila" entonces, es una ave de rapiña, pero nocturna. Así como entonces era el anochecer y el águila volvía de sus rapacidades, como los ladrones, y se cernía pesadamente para ir a descansar en su nido, ahora la "lechuza," ya en plena noche, atisba, como la "sombra" del ladrón-ermitaño ante los mercaderes de Elián el Rojo, quien será su próxima víctima. También se puede observar la correlación entre lechuza-ermitaño desde otro punto de vista: así como el ladrón se viste en este caso de eclesiástico, cobrando un aspecto religioso, también la lechuza es un pájaro que comete sus rapacidades, entre otras cosas y lugares, bebiéndose el aceite velador del altar en la iglesia.

Otra ave de rapiña, el "gavilán," con relaciones semejantes a las del águila, aparece en "Mi bisabuelo." Sin embargo, hay una pequeña diferencia. Aquí no aparece el animal avículo en realidad. Y aunque se repite con frecuencia, se trata simplemente de una expresión proverbial con sugerencias metafóricas. Cuando Don Manuel Bermúdez, "mi bisabuelo," se dirige a los "cavadores" diciéndoles que su escopeta está cargada y se la ofrece para que alguno de ellos haga blanco en el ladrón de sus tierras, el escribano Malvido, uno de ellos dice:

“— El gavilán vuela siempre sobre el palomar. Uno se mata y otro viene." *Obras I*, p. 1293.) Al igual que el "águila" de "Comedia de ensueño," el "gavilán" es una ave de rapiña, está relacionado con el tema del robo, común en esta colección de cuentos, y metafóricamente se correlaciona con el personaje humano.

Siguiendo con la enumeración de las aves, así como la "lechuza" y el "vencejo" más tarde, también aquí el "murciélago" es una ave nocturna. En "Un ejemplo" aparece este animalucho, que no solamente despierta cierta repugnancia, sino que parece tener características de mal agüero, y por tanto supersticiosas. El tema de este cuento, desde el punto de vista religioso, es la lucha o el encuentro entre el Bien y el Mal, entre Cristo y el poder del Diablo a través de la poseída. Cuando Cristo camina, habla y actúa, toda la Naturaleza se alegra, las nubes desaparecen, los pájaros cantan y todo se pone de gala. Cuando se anuncia, se presiente o presenta la endemoniada, entonces la Naturaleza toma un cariz de mal agüero, los vientos silban, los perros aúllan, los pájaros nocturnos aparecen furtivos, y todo parece estar alerta o en actitud preventiva. Así leemos en "Un ejemplo": "... en una ráfaga de aire que se alzó de repente, pasó el grito de la endemoniada y el ladrido de los perros vigilantes en las eras. Había cerrado la noche y los

murciélagos volaban sobre el camino, unas veces en el claro de la luna y otras en la oscuridad de los ramajes." (*Obras I*, p. 1318.)

Aunque desde el punto de vista estructurador este motivo del "murciélago" no tenga gran importancia por sí sólo, no obstante, por su aspecto repugnante y por su carga supersticiosa, unida a otros elementos de significación negativa del mismo y otros pasajes de ésta y otras narraciones de la presente colección, cobra importancia estructuradora de leitmotiv.

Semejante a los "murciélagos," es la función de los "vencejos," aves medio nocturnas, del cuento "A medianoche." Los vencejos son pájaros negros, y muy comunes en Galicia. Hacen sus nidos en los agujeros de las casas en ruinas y la gente les asigna cierto parentesco con los murciélagos. Aunque no son estrictamente aves nocturnas como estos, por el hecho de ser negros, de vivir en ruinas, y de andar entre escombros, adquieren cierto aspecto malagorero. Por otra parte, en la presente narración se dice que "revoloteaban sobre la laguna pantanosa," durante "los arreboles del ocaso," relacionándolos así con fuerte cargamento de brujería. Sin embargo, el aspecto supersticioso de la brujería no aparece aquí claramente expuesto, y la función motivacional del "vencejo" es casi exclusivamente como anuncio de una muerte, la de El Chipén, perpetrada por el Jinete.

Así como el gato, el perro, y la araña eran motivos-animales de carga supersticiosa, que ejercían también funciones estructuradoras del arte narrativo, de un modo semejante nos encontramos ahora con otros motivos-animales ovíparos que poseen, en parte, características supersticiosas, tienen una función estructuradora, y, de algún modo, más importante por tratarse de una correlación de orden simbólico, aunque sólo sea negativo, como lo son el "águila," la "lechuza," y el "gavilán," en "Comedia de ensueño" y en "Mi hermana Antonia," y de mal agüero como el "murciélago" y el "vencejo," en "Un ejemplo" y "A medianoche," respectivamente.

Hemos tratado hasta aquí de las aves de mal agüero, o de signo negativo. Ahora hablaremos de otras aves de signo positivo o de influencia "benéfica". Estas son el "ruiseñor" y la "paloma." El ruiseñor aparece en "Nochebuena" y, sobre todo, en "Un ejemplo." En ambos casos su función es más que nada simbólico-literaria. Sus raíces folklóricas, aunque oscuras, tienen ramificaciones estéticas en la literatura valleinclaniana, puesto que, además de aparecer en los cuentos arriba mencionados, también se nombran en sus obras de estética, "La lámpara maravillosa" (*Obras II*, 560.) y en "Aromas de leyenda." (*Obras I*, pp. 1090-92.)

Uno de los aspectos narrativos del motivo del ruiseñor es el de la función estructuradora del relato en "Un ejemplo." Esta ave aparece vinculada con Cristo. Cuando el Maestro hace acto de presencia, el ruiseñor canta, y cuando Cristo desaparece, o la endemoniada emite sus alaridos, entonces el ruiseñor también desaparece, y cesa de cantar. El ermitaño se había quedado solo a descansar, porque no tenía fuerzas para seguir a su Maestro. Pero al oír los gritos de la endemoniada se levantó "... y siguió andando tras el Señor Jesucristo. Antes de llegar a la aldea, salió la luna plateando la cima de unos cipreses

donde estaba escondido el ruiseñor celestial que otro santo ermitaño oyó trescientos años embelesado." (*Obras I*, p. 1318.) Más tarde, después de que el Maestro reprende a Amaro por su falta de fe y por quejarse de su debilidad física, y explícitamente porque la endemoniada necesitaba ser curada, se dice: "Con estas palabras cesó el canto del ruiseñor, y en una ráfaga de aire que se alzó de repente pasó el grito de la endemoniada." (*Obras I*, p. 1318.)

Se puede ver la función estructuradora del motivo del ruiseñor, al estar ligado al personaje del Maestro. Pero también se hace notar su función simbólico-legendaria al relacionar esta ave con "otro santo ermitaño," San Gundián, que lo "oyó trescientos años embelesado," haciendo referencia a una leyenda, varias veces citada, en "Aromas de leyenda." (*Obras I*, pp. 1090-92.) Este último aspecto refleja un esfuerzo por convertir la vida cronológica y mortal de un ser humano en una realidad "celestial," imperecedera y de continuo tiempo presente, que es la idea estética principal que se trasluce en "La lámpara maravillosa" y en "Aromas de leyenda."

La otra ave de signo positivo o de influencia benéfica es la "paloma." Aparece en dos cuentos, "Del misterio" y "Beatriz." En el primer caso hay una simple alusión de difícil comprensión. Se trata de una visión que la vieja bruja Doña Soledad Amarante tiene cuando trata de ver el paradero del homicida del carcelero, que "... corre por un camino lleno de riesgos, ahora solitario. Va solo por él... Nadie le sigue. Se ha detenido en la orilla de un río y teme pasarlo. Es un río como un mar... En la otra orilla hay un bando de palomas blancas." (*Obras I*, p. 1285.) Como se indicó, este pasaje es de difícil interpretación, pero tiene de común con "Beatriz" un hecho, y es que se trata de una "visión" que la otra bruja, la "Saludadora," ha tenido también.

En "Beatriz" el motivo de la "paloma" es más importante desde el ángulo de su función estructuradora en la narración. Su función simbólica parece estar ligada a la inocencia ultrajada de la muchacha Beatriz, pues los adjetivos son aquellos que se le atribuyen a la joven, como "enfermas," "ateridas" y "azoradas." Pero su significado simbólico se complica más al introducir elementos supersticiosos, relacionando la paloma con el pañuelo, como se hará ver un poco más tarde.

Al principio del capítulo tercero de "Beatriz" (*Obras I*, pp. 1251-56.), cuando el autor nos presenta un cuadro detallista de la alcoba de la muchacha, dice que "tenía angostas ventanas con montante donde arrullaban las palomas." No nos dice cuántas, simplemente constata el hecho plural. En el capitulillo quinto, en la entrevista trágica y reconciliadora entre madre e hija, nos enteramos de que, ante la Condesa, Beatriz "le tendía las manos, que parecían dos palomas azoradas." Por un lado se significa el número dos, y, por otro, las palomas aparecen como punto de comparación o símil. Y, después, que "parecían... azoradas." En seguida se nos dice que "la Condesa arrodillóse en el suelo. Entre sus manos guardó los pies descalzos de la niña, como si fuesen pájaros enfermos y ateridos." El sujeto ya no son las manos, sino los pies. Los pájaros no sólo están enfermos, sino también ateridos, o sea, "azorados." Otra vez aparecen como sujeto de un símil. Mas abajo, mientras las dos mujeres lloraban, sobre la puerta "arrullaban dos tórtolas, que Fr. Ángel había criado para Beatriz." Ahora las palomas o tórtolas son sujeto de la oración

principal y no se usan en la segunda parte de la comparación. Pero la gran revelación es que el capellán Fr. Ángel, el Ángel Malo o "Lucifer," las había criado para Beatriz. Y termina el capítulo: "Sobre el montante de la puerta, la pareja de tórtolas seguía arrullando."

En el capitulillo séptimo aparece por última vez este mismo motivo, pero en diferente forma. Cuando llega la Saludadora a palacio, la Condesa le pregunta si Fr. Ángel, que le había ido a buscar, le había dado el mensaje, y si había venido con ella. La Saludadora le dice: "Señora Condesa, yo sola he venido.... Ayer tarde quedéme dormida, y en el sueño tuve una revelación. Me llamaba la Condesa moviendo su pañuelo blanco, que era después una paloma volando, volando para el Cielo." (*Obras I*, p. 1257.)

Otra vez aparece la paloma como término de comparación. Lo importante es que el sujeto "pañuelo" aparece en el capítulo cuarto, poco después de la primera mención del motivo de la paloma, aunque sin ninguna relación aparente en aquel entonces:

La Condesa sonrió tristemente, inclinándose para buscar su pañuelo que acababa de perderse. El Señor Penitenciario lo recogió de la alfombra. Era menudo, mundano y tibio, perfumado de incienso y estoraque, como los corporales de un cáliz. (*Obras I*, p. 1254.)

Entre las dos citas, como anillos que forman la cadena, se hallan las otras referentes a las palomas. Es difícil la interpretación de la relación pañuelo-paloma, pero nos aventuramos a dar la siguiente. La Condesa, apacible en la superficie al principio, se nos presenta ante la poseída con doble creencia, la ortodoxa y la heterodoxa, y con una doble curación posible, la confesión-exorcismo o el conjuro, respectivamente, o ambas a la vez. La Condesa creía que Beatriz estaba poseída. El Penitenciario la convence de lo contrario. La confesión hecha por Beatriz al Penitenciario la había vuelto a la gracia. Parte del problema estaba resuelto: el de ella. Pero la Condesa quiere resolver el otro, es decir, vengarse de Fr. Ángel ("¡Yo haré matar al capellán!"). Inmediatamente después ocurre el incidente del pañuelo-paloma. La Saludadora ve la mente de la Condesa a distancia y viene para llevar a cabo, por medio del conjuro, la otra parte de la doble solución: la muerte del capellán.

El motivo de la "paloma," en los cuentos "Del misterio" y "Beatriz," además de una función verbal como se acaba de exponer, tiene también una función estructuradora, sobre todo en la segunda narración. Pero existe otro aspecto: el de la inocencia de Beatriz y el de la correlación invertida de la lascivia de Fr. Ángel. Pero en los dos relatos se observa una función espacial: la "paloma" aparece a lo lejos, en la distancia, y es descubierta y vista por medio de los ojos de las dos brujas o curanderas, relacionando este motivo con la visión espacial y con la superstición.

Se puede decir por el momento, para resumir, que la importancia del "ruiseñor," como motivo literario en "Un ejemplo," es el doble aspecto simbólico-estructurador. Por una parte, está relacionado con el Bien y la divinidad de Cristo, pues aparece y desaparece con la presencia del Maestro, respectivamente. Pero tiene una función mas trascendental

en la estética valleinclaniana: la de presentar y simbolizar la eterización del tiempo, como se desprende también de "Aromas de leyenda." (*Obras I*, pp. 1090-92.) En pocas palabras, se trata de una leyenda, como en "Un ejemplo," en donde el ermitaño se duerme con el ruiseñor y despierta trescientos años después sin que el tiempo haya transcurrido. Por tanto, el motivo del ruiseñor nos lleva al asunto del capítulo séptimo de nuestro trabajo en donde se discute el tiempo en su estructura tripartita y cíclica.

b) El motivo-cosa

Pasando ahora al estudio del segundo submotivo, el motivo-cosa, podemos hacer igualmente la doble división que habíamos hecho al hablar del motivo-animal. Es decir, hay motivos-cosa que tienen carga supersticiosa y también los hay de carga simbólico-legendaria. Entre los de la primera categoría podrían enumerarse varios como "el espejo," "la fuente," "los ojos" y "la manzana." Aparece "el espejo" en "Beatriz," "Del misterio" y "Mi hermana Antonia." La función de este motivo, sobre todo en los dos primeros cuentos, es la de hacer conjuros para obtener la muerte de una persona: Fr. Ángel en "Beatriz," y la de invocar la faz del muerto, en "Del misterio." También aquí, como en otras obras tardías, el autor hace uso del espejo para una técnica estético-espacial en que tanto sirve para producir un esperpento, desfigurando al personaje-carcelero, como para proyectar el fondo del espacio geométrico. En el caso de "Mi hermana Antonia," el uso del motivo tiene más relación con la idea del tiempo-eterno y con el anhelo de captar el "gesto único" imperecedero.

En "Beatriz," el motivo del espejo aparece al final del cuento, y se usa dos veces: para deshacer el embrujo, pues "—A esta rosa galana [Beatriz] le han hecho mal de ojo," y para hacer un conjuro, a petición de la Condesa, que implora a la Saludadora que haga "condenaciones." Para lo primero, la Saludadora tomó un espejo en sus manos y:

Levantólo en alto, igual que hace el sacerdote con la hostia consagrada, lo empañó echándole el aliento, y, con un dedo tembloroso, trazó el círculo del Rey Salomón. Hasta que se borró por completo tuvo los ojos fijos en el cristal. (*Obras I*, p. 1257.)

Esta experiencia no dio resultado y añade otra condición para poder deshacer el embrujo: "... han de decirse las doce palabras que tiene la oración del Beato Electus, al dar las doce campanadas del mediodía." (*Obras I*, p. 1257.)

Y para lo segundo, es decir, para hacer el conjuro, pues la Condesa no parecía estar satisfecha con el primer procedimiento, le pide a la Saludadora que haga "condenaciones." ¿A quién? "A un capellán de mi casa." Entonces, por segunda vez, usa el espejo. "La Saludadora arrancó siete hojas [del breviario de Fr. Ángel] y las puso sobre el espejo. Después, con las manos juntas, como para un rezo, salmodió" (*Obras I*, p. 1258.) siete conjuros invocando a Satanás. El efecto fue la muerte del capellán.

En "Del misterio" nos encontramos con otra vieja bruja, parecida a la Saludadora de "Beatriz," y que, como ésta, usa del espejo para sus labores supersticiosas. Dona Soledad Amarante "sabía estas cosas medrosas y terribles del misterio.... Contaba que en el silencio de las altas horas de la noche oía el vuelo de las almas que se van, y que evocaba en el fondo de los espejos los rostros lívidos, que miran con ojos agónicos." (*Obras I*, p. 1283.) Esta cita, tomada de la primera página del cuento, tiene un doble propósito: el de iniciarnos, por un lado, en el mundo de lo misterioso, creando el clima de la narración y, del otro, para nuestro propósito de los motivos, el de servir de lazo de unión estructuradora con la experiencia real que el narrador-niño sufrirá al fin del relato: "Me incorporé asustado sin poder gritar, y en el fondo nebuloso de un espejo vi los ojos de la muerte y surgir poco a poco la mate lividez del rostro, y la figura con sudario y un puñal en la garganta sangrienta" (*Obras I*, p. 1285.) del carcelero muerto por su padre.

Otro procedimiento, aunque parcial, pero de suma importancia en este relato, es la técnica que llamaríamos óptica. Se trata del uso del espejo, ya no simplemente como elemento folklórico sacado de la superstición del pueblo, sino también como elemento artístico y simbólico que confiere al relato posibilidades técnicas de mucha utilidad. Pero de esto se tratará en otro lugar, al hablar de la técnica de la visión espacial en el capítulo sexto.

El tercer ejemplo está sacado del cuento "Mi hermana Antonia":

Antonia, por aquel entonces, ya comenzaba a tener el aire del otro mundo, como el estudiante de Bretal. La recuerdo bordando en el fondo de la sala, desvanecida como si la viese en el fondo de un espejo, toda desvanecida, con sus movimientos lentos que parecían responder al ritmo de otra vida, y la voz apagada, y la risa lejana de nosotros. Toda blanca y triste, flotando en un misterio crepuscular, y tan pálida que parecía tener cerco como de luna. (*Obras I*, p. 1271.)

La muchacha se va pareciendo más a su amante Máximo de Bretal, con un "aire del otro mundo, y se mueve al "ritmo de otra vida." Esta apariencia vaga la capta el autor-niño por medio de un objeto concreto, el "espejo." La función estética del espejo es compleja en Valle-Inclán, como se puede inferir de *La lámpara maravillosa*, pero sus dos funciones principales son la de encerrar el tiempo en un presente eterno, captando el "gesto único" de esta vida que se verá solamente al pasar el umbral de la otra vida, después de la muerte; y también como medio de establecer una relación entre los seres que se van y los que se quedan, como pudimos observar de un modo semejante en "Del misterio." Su función, en la cita anterior, es la de indicarnos que Antonia, además de estar embrujada y endemoniada, está lindando con la "otra vida" y que se encuentra, por consiguiente, "lejana de nosotros," como en realidad ocurre, aunque sólo sea espiritual y simbólicamente. También esta idea se representa por la comparación de su color "blanca" y "pálida" con el "misterio crepuscular" (fin del día-vida) y con el "cerco de la luna," respectivamente.

El espejo tiene, pues, varias funciones, y todas ellas esotéricas y de contenido supersticioso en los casos citados. Pero lo que más nos interesa para el caso presente es su valor de función estructuradora de la narración a modo de motivo, no sólo folklórico,

sino también estético y literario. Y, como en el caso de "Beatriz" y "Del misterio," viene a semejarse algo al *Deus ex machina*, pues el desenlace no puede llevarse a cabo a no ser por la inmersión e intervención en la narración de fuerzas ocultas o extranaturales.

La fuente o agua estancada no es solamente un elemento de decoro, sino que está cargada de simbología o de características perniciosas. Se relaciona la brujería con el agua turbia y llena de miasmas, y es el anuncio del mal, como en "Beatriz" y en "A medianoche." También está ligada a una necesidad vital que no se puede satisfacer, o sea, una prohibición o veda a causa de un mal misterioso, como la rabia en "La misa de San Electus."

El motivo de la fuente aparece en el primero y último capítulo de "Beatriz," flanqueando este cuento y saturándolo, así, con el motivo que nos ocupa, de carga supersticiosa y maléfica.

Cercaba el palacio un jardín señorial, lleno de noble recogimiento. Entre mirtos seculares blanqueaban estatuas de dioses. ¡Pobres estatuas abandonadas! Los cedros y los laureles cimbreaban con augusta melancolía sobre las fuentes abandonadas. Algún tritón, cubierto de hojas, borboteaba a intervalos su risa quimérica, y el agua temblaba en la sombra, con latido de vida misteriosa y encantada. (*Obras I*, pp. 1247-48.)

En este párrafo introductorio se presenta, por medio de la descripción evocativa, la síntesis de las fuerzas subterráneas, especialmente la de la fuente-agua, que conducirán al clímax del cuento: la "condenación" o conjuro. Todos los elementos componentes de ese jardín aristocrático y decrepito están en función de la fuente-agua que es lo único que le proporciona vida, aunque sea maléfica: las fuentes "abandonadas," el tritón chorreando agua bajo una "risa quimérica," el agua abandonada que "temblaba" en la oscuridad, anunciando todo ello una "vida misteriosa y encantada." Y, como se acaba de notar, es un prenuncio de las fuerzas misteriosas y encantadas que van a desembocar y a desencadenar la tragedia en el cuento "Beatriz," víctima ésta de las fuerzas ocultas-supersticiosas y que resultará "mutilada," como las estatuas del jardín.

En el cuento "A medianoche" nos encontramos también con una situación semejante. Los dos personajes de la historia, Jinete y Espolique, hacia la mitad de la narración, se encuentran ante una inesperada muerte, pero determinada por fuerzas ocultas y misteriosas. No solamente el vuelo desordenado de unos pájaros negros ("confusas bandadas de vencejos"), sino también las aguas estancadas ("laguna pantanosa"), sobre las que revolotean estas aves, insinúan el misterio y el malagüero del asesinato que se avecina.

Pero en este cuento aparece también el "agua corriente," llevando un mensaje de vida-muerte, aunque ya no con cargamento supersticioso, sino más bien de correlación estético-metafórica. El "correr" de los personajes se acopla con el correr del agua ("corriente") hacia el molino. Y cuanto más se acercan al lugar del homicidio más se oye el "rumor" de la corriente. La frase "ya se apercibía el rumor de la corriente que

alimentaba al molino" sirve de engarce con la descripción que sigue a un corto dialogo de contenido misterioso:

Percibíase más cerca el rumor de la corriente aprisionada en los viejos darnajos del molino; era un rumor lleno de vaguedad y de misterio que pronto fingía alaridos de can que ventea la muerte como gemido de hombre a quien quitan la vida. (*Obras I*, p. 1287.)

Este pasaje es una prolongación más detallada de la anterior descripción, y, por tanto, más rica en alusiones sobre el punto central y explosivo del cuento. Puesto que ya los viajeros están "más cerca" del molino, el agua corriente rumorosa no sólo "alimenta al molino," sino que está "aprimionada en los viejos darnajos del molino." Al aspecto auditivo se añade el figurativo.

El "rumor" de la corriente, de connotación físico-emotiva, va cambiándose exclusivamente en emotiva por medio de una comparación abstracta: "era [como] un rumor lleno de vaguedad y de misterio," y de otras dos comparaciones progresivamente más concretas que se dirigen al tema, la muerte: "tan pronto fingía [era como] alarido de can que ventea la muerte" y era "como un gemido de hombre a quien quitan la vida." O sea, el "rumor" de la corriente se convierte en "alarido" de perro, y en "gemido" de muerto: el joven Chipén, que será asesinado momentos después.

El motivo de los ojos es muy frecuente en esta colección de cuentos, *Jardín umbrío*, y sus funciones son varias, como el estudio psicológico de los personajes, la saña y el odio en algunos, y es instrumento de estructuración literaria casi siempre. Pero lo particular, para nuestro caso, es el color y su significado. En "Beatriz," "Del misterio" y "Rosarito," ante todo y repetidas veces, el ojo tiene un color verde. Se le asemeja al verde-turquesa. Este color verde-turquesa es también el de las aguas estancadas y abandonadas. Y lo que tienen estas cosas en común es lo "maléfico": agua "maléfica," ojo "maléfico," y turquesa "maléfica." Es decir, anuncio del mal. Así lo podemos observar en tres de los personajes del cuento "Beatriz."

Es interesante notar la evolución de este cuento en la correlación con el estado de ánimo de la Condesa, manifestado en el estado de sus ojos. Aunque no venga a nuestro propósito directamente analizar la función completa de los ojos de la Condesa, podemos vislumbrar aquí el cambio y progresión de sus ojos hasta culminar en su actitud maléfica. A medida que progresa el cuento vemos que "la Condesa cerró los ojos," "volvió los ojos al cielo," "pasó con los ojos bajos," estuvo largo tiempo con "los ojos fijos" en Beatriz, tenía "los ojos azules y las pestañas rubias," "sus ojos azules... interrogaban con afán," y, por fin, "sus ojos azules tenían el venenoso color de las turquesas." (*Obras I*, p. 1258, *passim*.) En general se observa que "alza," "cierra," y "mira fijamente" en cuanto al movimiento, y en cuanto al color son "azules" tomándose, hacia el fin, en verdiazules. En otros términos, expresan, respectivamente, recogimiento, oración, meditación y condenación.

Hacia el final del cuento, nos encontramos con un pasaje que realza más lo anteriormente afirmado con la presentación y aparición de la Saludadora:

Era muy vieja, muy vieja, la Saludadora, con el rostro desgastado, como las medallas antiguas y los ojos verdes de verde maléfico, que tienen las fuentes abandonadas, donde se reúnen las brujas. (Ibid.. p. 1256.)

En este pasaje vemos eslabonados el motivo de la fuente con el de los ojos. Los ojos de la Saludadora son "verdes," pero de un "verde maléfico [como el] que tienen las fuentes abandonadas." Sabemos también que la Condesa tiene ojos "azules" pero poseían "el venenoso color de las turquesas," es decir, un azul verdoso. Los ojos del capellán Fr. Ángel "parecían dos alimañas montesas azoradas." Quizá quiera decirnos que eran como los de los "gatos monteses," pues su color, de noche sobre todo, parece tener un tinte verdoso; o quizá por asociarse al verde del monte. Pero en todo caso, es el color verde-maléfico por tratarse de un animal malagorero. Por otra parte, unas líneas después, entra el motivo del gato, quedando establecida la relación. Como se puede notar, pues, el motivo de los ojos y su color es fuertemente significativo en el desarrollo de la trama narrativa en este relato.

En "Del misterio" Dona Soledad Amarante, la vieja bruja, tiene los ojos de color verde "maléfico." El centro sobre el que giran los tres personajes de este cuento, Dona Soledad, la Madre y su hijo, es el tema del misterio: el paradero del encarcelado padre del niño. La que posee la llave para descifrar este arcano secreto es la vieja Dona Soledad. Por tanto, sobre ella girarán los ojos de la madre y los del hijo. Estos dos sentirán el peso del "maleficio de aquellas pupilas que tenían el venenoso color de las turquesas." (*Obras I*, p. 1283.) De un lado se presenta el ambiente climático de expectación, de miedo y de terror, que sobre la madre-niño proyecta la vieja bruja, y, de otro, la interdependencia variable de los tres personajes mencionados, creando de este modo una estructura compleja de sicología de grupo.

Por contraste con la gran sensibilidad del niño, Doña Soledad parece no sentir emoción alguna. No siente terror, ni temor. Su mundo es el mundo de los muertos, de los ausentes, a quienes suele hablar y ver. Su función es la de un *medium*, que evoca a estos seres para verlos y para que los otros puedan ver. Murmura "con la voz lejana de una sibila," habla "con la voz llena de misterio," y a veces "gemía, como si soñase," pero su poder se concreta en los ojos: su mirada es la de una bruja, que tiene "el color maléfico de las turquesas," tiene el don de ver a distancia, ve correr al padre del niño "por un camino lleno de riesgos," después de matar al carcelero y haberse escapado de la cárcel.

En el cuento "Rosarito" los ojos "verdes" y maléficos de Don Miguel de Montenegro "infiltran el amor como un veneno." Matan a la muchacha, y su maleficio se ve al final, en la simbología de Don Miguel-araña. Se trata en este largo cuento de la conquista, la violación y la muerte trágica infligida por el viejo donjuanesco sobre su sobrina adolescente Rosarito. Toda la narración es un juego de vaivenes de dos fuerzas dialécticas en pugna que tanto se rechazan como se atraen, y este vaivén psíquico se transmite por medio de las miradas. O sea, el ojo se usa no sólo como un gran utensilio de

técnica narrativa para el estudio psicológico de los personajes, sino también como un motivo telúrico, de superstición y satanismo, como se desprende sobre todo del final en que Don Miguel se equipara a una araña y a un pájaro gigantesco y mostrenco.

La dialéctica se restablece paulatinamente desde un principio y bajo un doble nivel: primero en la correspondencia entre los ojos-mirada de Rosarito y del jardín, y luego en la correlación entre los ojos-mirada de la muchacha y los de Don Miguel. Y como en los otros cuentos, los ojos de Don Miguel son los que transmiten el maleficio.

Se nos dice al principio de la narración que la oscuridad y el misterio de los ramajes del jardín señorial: "¡No son más misteriosos, en verdad, que la mirada de aquella niña pensativa y blanca!" (*Obras I*, p. 1294.) La ecuación se basa en lo "misterioso." Así como "los ojos" son el cuadro o ventana por la que se asoma "la mirada pensativa" y "misteriosa" de Rosarito, así también "la puerta" de la casa es el encuadre o abertura por la que se deja ver y se aparecen los "ramajes... misteriosos" del jardín. Se establece, pues, desde un principio una sintonía entre el jardín umbrío, por el que aparecerá Don Miguel, jardín lleno de impresiones, y el jardín espiritual de la muchacha, lleno también de expectativas.

Una vez que el mayorazgo aparece en escena, el paralelismo de fuerzas recíprocas se mueve dialécticamente al unísono. La primera fuerza es la de "aquella mirada" cargada de "peso magnético" de la joven que busca la fuerza positiva del imán, Don Miguel. Esta mirada magnética se manifiesta a su vez doblemente y recíprocamente con la "curiosidad de virgen" y la "pasión de mujer," por parte de Rosarito. La segunda fuerza es la que proviene del otro polo, Don Miguel, que se manifiesta desdoblándose en una "cortesía exquisita y simpática," y en una voz "honda y triste." Las dos fuerzas se complementan: la una instintiva, de curiosidad; la otra, estudiada, de viejo experimentado. La primera dominada, la segunda dominante. Más adelante en la narración esta dialéctica se hace más explícita, cuando al equipararse el "peligro" al "miedo," bajo su doble adjetivación de "sugestivo y fascinador"; se muestran los dos efectos del mismo en la actitud psicológica de la heroína que, por un lado, "quisiera no haberle conocido" y, por otro, "el pensar que pudiera irse la entristecía." Esta misma ambivalencia de fuerzas opuestas y complementarias se observa cuando se traspone el relato a una especie de ficción de un cuento de hadas o de misterio, como si fuera un relato dentro de otro, y la enamorada lo "escucha temblando" y, con todo, se siente "cautiva... con la fuerza de un sortilegio." (*Obras I*, p. 1302.)

En realidad, esto es lo que viene ocurriendo desde un principio: "la fuerza de un sortilegio" es la que infunde en el alma inocente de Rosarito el "poder sugestivo de lo tenebroso" de Don Miguel de Montenegro, y que continuará ejerciendo hasta el fin de la larga narración.

La "intuición misteriosa," la "sonrisa de increíble audacia," y, sobre todo, los "ojos verdes" de Don Miguel son aspectos del "poder sugestivo de lo tenebroso" a que aludíamos anteriormente. Por lo que hemos hecho notar, al tratar de "Beatriz" y "Del misterio," el color "verde" de los ojos es el signo de maleficio, de brujería, y del "poder

tenebroso." Esta idea queda resumida en que la "mirada" y la "sonrisa" del emigrado fueron "relámpagos por lo siniestro y por lo fugaces. (*Obras I*, p. 1300.) Todo este pasaje confiere al cuento un ambiente de mal agüero y de poder maléfico o casi satánico, cuyo efecto irá aumentando progresivamente hasta el final.

Al hablar en el siguiente capítulo sobre los personajes, en particular de las poseídas, haremos mención de la "manzana reineta" como portadora de embrujos. Se trata, pues, de otro motivo-cosa de carga supersticiosa. Además de su contenido maléfico, sirve también de motivo literario de estructuración narrativa en "Mi hermana Antonia." Reaparece en "Milón de la Arnoya," pero sólo como instrumento transmisor del embrujo. La importancia de los motivos literarios en "Mi hermana Antonia" se colige desde un principio, pues en dos de los breves capítulos introductorios se nos presentan consecutivamente dos motivos principales: el del gato negro, relacionado con Máximo Bretal, como ya se vio, y el de la manzana reineta, que embrujará a Antonia. Parece ser creencia en Galicia que el tipo "reineta" de manzanas es portador de hechizo o encantamiento, y lo vemos, no sólo en dos cuentos de *Jardín umbrío*, sino también en uno de sus dramas, *Aguila de blasón*.

Sospechamos que este embrujo fue causado intencionadamente por los parientes de Máximo, pues dentro del azafate de manzanas que la vieja, madre del seminarista, trajo para darle las gracias a la madre de Antonia, por haberle sido recomendado Máximo como obra de caridad por el cura de Bretal, venía la manzana "reineta" hechizadora. No deja tampoco ninguna duda de que el mismo Máximo es cómplice del hechizo, pues él es el que desea ardientemente a la muchacha: "Tú eres mía, tu alma es mía." (*Obras I*, p. 1271.)

Se puede afirmar desde ahora, que la relación amorosa entre Antonia y Máximo, además de ser sensual, será cosa de hechicería y de índole diabólica, tal vez por ser sacrílega, pues el amor de Antonia fue causado por un embrujo (la "manzana reineta"), y el seminarista *in sacris*, que se parecía "al diablo," se acaba de identificar mementos antes a un "gato negro," que representa al Diablo y a la Muerte.

En el cuento "Milón de la Arnoya" comienza el motivo de la manzana cuando La Gaitana, una moza poseída que se escapa de la cueva y del cautiverio del "Rey de Moros" o "Isariote" Milón, pide auxilio en la casa de Dona Dolores Saco. Cuando una de las criadas le pregunta de dónde viene y qué le trae allí, la moza contesta: "... cuando estaba buscando amo caí en el cautiverio de Satanás. Fue un embrujo que me hicieron en una manzana reineta. Vivo en pecado con un mozo... Cautiva me tiene con sabiduría de Satanás." (*Obras I*, p. 1314.) El motivo ya no se vuelve a repetir, pero sus consecuencias motrices continuarán hasta el final del relato. Se trata, más tarde, de deshacer el embrujo causado por la manzana "reineta" para que pueda libertarse de las garras de Milón, pero todo en vano, o porque el exorcismo no se lleva a cabo o porque los poderes diabólicos de Milón fueron más fuertes y obraron antes que el exorcismo, o porque el embrujo de la manzana era tan intenso que no se podía deshacer, como ocurrió, en parte, en "Mi hermana Antonia."

Sintetizando lo dicho, puede decirse que los motivos-objeto de carga supersticiosa analizados hasta aquí tienen mucha relación con los motivos-animal de carga supersticiosa, analizados anteriormente. La diferencia básica recae en que los motivos-animal son, no solamente portadores, sino también causa o concausa de embrujo y de mal agüero, mientras que los motivos-objeto son portadores instrumentales de otra causa ajena a ellos. Así, la manzana, el ojo (mal de ojo), y el espejo, solamente son transmisores del embrujo. En todos los casos, además de su característica supersticiosa, tienen una función estructuradora. La "fuente," que aparece al comienzo de "Beatriz," surtirá efecto y reaparecerá al final, como dos anillos que cierran la cadena de eventos. La "manzana," sobre todo en el cuento "Mi hermana Antonia," es la fuerza original que desencadena la serie de incidentes que culminan con los embrujos y desembrujos. Los "ojos" de la Condesa en "Beatriz," por ejemplo, van encadenando la acción por medio del cambio de color, y son anuncio de tragedia.

Además de los motivos objeto-cosa, de carga supersticiosa, hay otros muchos de carga simbólica en *Jardín umbrío*, pero nos limitaremos a mencionar solamente a algunos por razones de brevedad. Se sabe, por ejemplo, que Valle-Inclán, en muchas de sus obras, como en *Comedias bárbaras*, usa frecuentemente la Naturaleza como escenario. Lo mismo ocurre en algunos de estos cuentos, en donde la escena se lleva a cabo en plena Naturaleza. Por tanto, se puede esperar que el autor se valga de motivos sacados de algunos de los elementos que forman parte de esa Naturaleza.

El río, que es un tópico literario muy antiguo, en "Tragedia de ensueño" aparece como motivo simbólico, en donde el tema es la muerte del niño. Las Azafatas del Rey lavan en el río la ropa del infante. En una especie de diálogo coral, y como motivo simbólico, se relaciona el río al tema, con su doble vertiente de vida-muerte. La Abuela centenaria y ciega, que ya ha perdido siete hijos y todos sus numerosos nietos, se da cuenta de que irremediablemente se le está muriendo el último.

Entresacamos de todo el dramita-cuento el pasaje a que nos referíamos, cuyo tema es la agonía del niño:

Dos Hermanas — ¿Tú le has visto?

La Pequeña — Al amanecer le [niño] vi dormido en la cuna. Está más blanco que la espuma del río donde nosotros lavamos. Me parecía que mis manos al tocarle se llevaban algo de su vida, como si fuese un aroma que las santificase.

.....

La Pequeña — ¿Y qué diremos cuando nos interroge la abuela?... A mí me dio una tela hilada y tejida por sus manos para que la lavase, y al mojarla se la llevó la corriente. (*Obras I*, pp. 1244-45.)

Tenemos que recordar que las tres hermanas son lavanderas del Rey. El símil "el niño está blanco como la espuma del río" es una comparación metafórica sacada de la realidad

que las circunda: el agua del río en donde lavan. Los dos verbos básicos son "lavar" y, sobre todo, "llevar." La segunda comparación ya no está sacada de la realidad ocupacional, sino que se transpone a otra realidad circunstancial, del niño que se está muriendo: "Me parecía que mis manos al tocarle se llevaban algo de su vida." El "lavar" y el "llevar" son verbos correlativos en el contexto, y ambos se refieren a la agonía, o marcha hacia la muerte del niño, bajo la metáfora del río ("espuma").

Aunque solamente sea de pasada, porque ya se habló antes de ello, existe una gran semejanza entre este pasaje y el anteriormente mencionado en "A medianoche." En ambos casos el motivo río-corriente está íntimamente relacionado con el tema de la vida-muerte. La diferencia estriba en que, en "A medianoche," la "corriente" va cargada de una dosis de mal agüero o fuerza supersticiosa, mientras que aquí se trata de un motivo simbólico-metafórico.

El camino, como escenario, aparece frecuentemente en algunas de estas narraciones, pero como motivo simbólico se observa sobre todo en "La misa de San Electus," en "A medianoche," y en "Un ejemplo." El simbolismo, en el primer caso, se ve en la dificultad que los tres mozos, mordidos por el lobo rabioso, tienen para andar, y que la única esperanza de vida radica en el caminar. En el camino se encontraron con el lobo-rabia-muerte, y en el camino también se encuentra la limosna-la misa-el curandero, todos tres símbolos de la esperanza de vida.

Este cuento, que se desarrolla en una atmósfera de lejanía en el tiempo, de misterio, de intangibilidad y de posibilidad, cuyos personajes pueblerinos pre-esperpénticos no parecen cristalizarse en formas humanas cabales, cobra realismo en el "camino," cuando se le confiere fuerza motriz a través de su empleo como leitmotiv. Entonces vemos desgranarse las cabezas de los niños por las ventanas, haciendo preguntas a los tres mozos; entonces oímos el repiqueteo de las madreñas de los tres desahuciados; entonces llegamos a la puerta de la Rectoral, y, por fin, es entonces cuando asistimos al sepelio de "las tres voces que parecían una sola."

El camino en "A medianoche," como en "La misa de San Electus," no sólo es escenario, sino que ejerce también función de motivo y de leitmotiv. El camino toma varias formas: "una revuelta" que sigue la irregularidad del río, un "viejo camino que serpentea" a través del bosque; otras veces es un "camino de herradura" o "de .ledas," y, finalmente, hay un "camino real."

Además de su aspecto físico de tránsito y escénico, el camino tiene otras funciones y connotaciones suprarreales y simbólicas. En el camino se dialoga, se musita, o se guarda silencio. El camino "tiene una historia" y "¡una fama!" de robos y de muertes. Por tanto, infunde miedo. Por último, se eleva y adquiere sustancia alegórica equipararse a la vida del Jinete: "¿A dónde iba? ¿Quién era?... Pero de las viejas historias, de los viejos caminos, nunca se sabe el fin." (*Obras I*, p. 1239.) El camino ni tiene principio ni fin, como la vida humana, sobre todo para un desconocido, como el personaje-Jinete.

Por tanto, el motivo simbólico del camino en "A medianoche" ofrece tres posibilidades. El camino es el escenario del tema que viene a ser simplemente el movimiento. Al camino sale la muerte, en la persona de El Chipén. Y el camino, sin principio y sin fin, corresponde al desconocimiento del origen y paradero del personaje principal, el Jinete-emigrado.

En "Un ejemplo" el motivo del camino alcanza mayores dimensiones simbólicas. De una realidad netamente física se pasa a una realidad místico-trascendental. El relato es sencillo: el ermitaño Amaro, al ver pasar a Cristo por el camino, decide seguirle. Pero, como es viejo, se queja de su dolor y de la imposibilidad de caminar tras él. El Maestro le cura de su vejez y prosiguen a la curación de una endemoniada. La tentación de la carne es muy fuerte, pero Amaro, que se acuerda de la enseñanza moral de Cristo, mete la mano en un fuego que allí mismo en el camino había, y, por medio del dolor, vence la tentación.

El fondo en donde se desarrolla la acción es la plena Naturaleza. Una Naturaleza que guarda estrecha relación con los sentimientos y emociones de los personajes y que con ellos cambia. Pero el lugar espacial preciso es el "camino." El santo ermitaño ve "pasar a lo lejos por el camino real un hombre cubierto de polvo." Los dos siguen la ruta "por el camino que parecía alargarse hasta donde el sol se ponía... [y que] a cada instante se hacia mas estrecho." (*Obras I*, p. 1317.) Pero no sólo se anda por el camino. La vieja poseída "se retorció en el polvo y escupía hacia el camino" por donde pasaban los santos transeúntes. En el camino Jesucristo bendice a la endemoniada "tendiéndole las manos traspasadas" y hace un "milagro" rejuveneciendo al ermitaño. El mismo Cristo, después de reconvenir a Amaro, "se arrodilló a un lado del camino."

Como se puede observar, el camino sirve también para el desempeño de ciertos ritos y ceremonias religiosas, además de ser un simple lugar de tránsito. Pero este vocablo adquiere fuerza simbólica al conferírsele un contenido emotivo e intelectual. El pasaje que reproducimos a continuación puede servir de ejemplo;

— ¿Está muy lejos el lugar a dónde caminas, Maestro?

— El lugar a donde camino tanto está. cerca, tanto está lejos . . .

— ¡No comprendo, Maestro!

— ¿Y cómo decirte que todas las cosas, o están allí donde nunca se llega o están en el corazón? (*Obras I*, p. 1317.)

De un viaje físico se pasa a un viaje espiritual, la línea horizontal se convierte en vertical, y la geografía y ambientes espaciales se transforman en geografía y ambientes místicos. Vemos la intención y el fin didácticos de la parábola bíblica.

Dentro del mismo tema religioso y ascético, aunque ya no tanto parabólico, encaja la correlación que existe entre camino y dolor. En una sola frase se halla expuesta esta ley

ascética: "— Amaro, el que viene conmigo debe llevar el peso de mi cruz." (*Obras I*, p. 1317.) Sabemos que el Maestro todo "lleno de polvo" caminaba sin proferir una queja, y que sus "divinos pies," destrozados por el camino, "sangraban en las sandalias" sin detenerse en el viaje. Amaro quiso limpiárselos, pero el Maestro le dice: "— No puedo, Amaro. Debo enseñar a los hombres que el dolor es mi ley." (*Obras I*, p. 1319.) Este "ejemplo" lo aprendió el ermitaño Amaro. El Maestro le mostraba que el "camino" era fuente de purificación, de dolor, y de sufrimiento.

Además de esta transposición mística del motivo del camino, se observa otra transposición trascendental o metafísica, al pasar de la variable espacio a la variable tiempo. Amaro tiene "cien años." Ya se habían encontrado "antes" varias veces por el camino, y ahora Cristo va caminando "otra vez... por el mundo envuelto en oros de la puesta solar." La presencia del Maestro es una presencia perdurable, de un pasado que no deja de ser presente, un presente parabólico y religioso. Solamente en el nivel de la fe o de una visión, como la de Amaro, puede ejecutarse este milagro trascendental de un eterno presente y de un "camino que, ... a cada instante se hacia más estrecho" y al cual "nunca se llega por estar en el corazón." En ambos casos, el espacio ("camino") y el tiempo ("cien años"), están relacionados con los tópicos de que hablaremos en los capítulos cinco y seis, respectivamente.

Los motivos-objeto de carga simbólica que acabamos de ver tienen también una doble función: la de ser puntales de la estructuración narrativa y la de trascender el asunto y tema a la ambientación, ya sea de Naturaleza, ya de Religión. En el primer caso, como en "A medianoche," la Naturaleza ("río") responde y se correlaciona íntegramente a la vida-muerte de El Chipén. En el segundo caso, como en "Un ejemplo," la Naturaleza ("camino") se satura de religiosidad y circunda la acción en una aureola de conflicto entre el Bien y el Mal.

Colofón

A modo de colofón o resumen puede decirse que, de lo dicho, se desprende la gran importancia que los motivos folklórico-literarios desempeñan en la colección de cuentos que llevan por título *Jardín umbrío*. Los habíamos dividido en dos grandes grupos: el motivo-verbal y el motivo-objeto, subdividiéndolos así mismo en motivos de carga religioso-supersticiosa y motivos de cargamento simbólico-metafórico. Todos tienen en común, en mayor o menor grado, una función principal: la de servir como puntales de la estructuración en el arte narrativo.

Además de esta función unificadora, los motivos estudiados ofrecen otras variantes literarias de acuerdo con el caso particular. Si consideramos a los motivos verbales, sea de vocablos o frases, podemos relacionarlos muy fácilmente con su estética del poder "musical de la palabra," presentada en *La lámpara maravillosa*, cuya esencia radica en la ordenación global de las partes con el todo para formar una unidad armónica cerrada y circular, como se puede observar en la última escena de "Tragedia de ensueño," arriba

transcrita. Este aspecto del motivo verbal, en su ordenación global, se estudiará en el capítulo séptimo, al tratar de "la técnica tripartita."

Los motivos-objeto que más parecen gustar al autor son aquellos cuya fuerza motriz emana de la tradición vital del alma gallega, es decir, los basados en cosas y animales que encarnan alguna creencia religioso-supersticiosa, como el gato, el perro, el espejo, la fuente abandonada o agua estancada. Pero de mayor importancia, a nuestro juicio, son aquellos motivos de sabor simbólico-legendario, porque se relacionan con el ambiente escénico que implican la visión total, sea espacial sea temporal, de las que se hablará en las secciones sexta y séptima.

Ejemplo de esta aproximación sería el "camino" en "A medianoche" y en "Un ejemplo."

CAPITULO II

LOS PERSONAJES

En el presente capítulo nos proponemos hacer un estudio parcial de los personajes: el de su composición piramidal, o sea, desde lo más singularizado en la cúspide de la pirámide, debido a un gran proceso de individuación, hasta lo más pluralizado, a causa de un proceso inverso, el de la colectivización. En otras palabras, a partir del individuo-héroe hasta llegar al grupo-masa, pasando por los grupos-clase y grupos-coro.

Como observaciones generales podríamos afirmar que los personajes de Valle-Inclán, en *Jardín umbrío*, no son objeto de un estudio y presentación psicológicos, y, por tanto, no hay una caracterización precisa y elaborada, a no ser que, como tales, se escojan a los que representan la cúspide de la pirámide: los personajes más individualizados. Pero aún estos están bajo el control y la pauta constante del autor.

Valle-Inclán ha manifestado varias veces esta actitud y concepción ante los personajes. En una de esas veces nos dice:

Hay tres maneras de ver literariamente a los personajes: de rodillas, como Homero a sus héroes; de frente a nosotros, como Shakespeare ve a los suyos; y por debajo de nosotros, como Cervantes que, en todo momento, se cree más cuerdo que Don Quijote. Es también el modo de Goya y de Quevedo. (Díaz-Plaja, 176).

Estas tres formas de ver a los personajes se pueden observar en Valle-Inclán a través de toda su obra. No obstante, habría que añadir, en primer lugar, que se trataría de un proceso hacia una colectivización, y, en segundo lugar, que sus personajes siempre se mantienen "por debajo" del autor, cada vez más notoriamente. Así que la distribución piramidal que nosotros presentamos corresponde de algún modo a su visión progresivamente colectivizadora de los personajes.

Se ha indicado ya la orientación hacia la progresiva "rebelión de las masas" en los tres consabidos períodos o constantes de producción literaria de Valle-Inclán. Sin embargo, de acuerdo con nuestro objetivo principal en el estudio y análisis de algunas técnicas de *Jardín umbrío*, se puede observar que se dan estas tres orientaciones y visiones en la pequeña y temprana colección de cuentos de que nos estamos ocupando.

Aunque sea prematuro, por corresponder más apropiadamente a los capítulos que tratan del retrato fraccionado y al de los pre-esperpentos, se puede, sin embargo, traer a colación aquí otra vez la teoría estética del "gesto único" por medio de la cual el autor trata de buscar aquel "gesto" o aspecto único a través del cual se revela el personaje en su

entereza, y que no tiene que ser precisamente el "gesto" psicológico sino que, a veces, puede ser físico, social, espiritual o metafísico. Otras veces el dicho "gesto" individual se puede transponer o proyectar en el grupo perdiendo así la individuación en favor de la colectivización, como es el caso de que nos ocupamos a continuación, en su mayor parte.

Sintetizando, podemos repetir que en este capítulo estudiamos a los personajes desde el punto de vista de su composición piramidal tratando de enfatizar ese "gesto" o característica particular que le corresponde al individuo-personaje o al grupo-masa.

De acuerdo con nuestro esquema podemos decir que sobresalen por su fuerte dosis de personajes individualizados, y en los que no entran el elemento-grupo, los cuentos "Juan Quinto," "Beatriz," "Un cabecilla," "Del misterio," "Rosarito," y "Un ejemplo." Por lo contrario, aunque sería imposible hallar en esta colección o en cualquier otra obra del autor una narración en que el grupo-masa, en su calidad de amorfismo, fuera el ingrediente exclusivo, no obstante creemos que en "La misa de San Electus" se adquiere esa peculiaridad, porque incluso los tres mozos, que serían en este caso nuestros héroes predominantes, aparecen como tres voces en una sola. Y esto se enfatiza más si se tienen en cuenta las diversas técnicas difuminadoras de que usa el autor para llegar a este estudio de anonimidad, como se verá en el quinto capítulo en donde trataremos de los pre-esperpentos.

En los demás cuentos de *Jardín umbrío* nos hallamos con una mezcla en donde estos dos puntos oscilan, según los casos, entre un cargamento mayor de personaje-masa o una dosis más grande de personaje-individuo.

Comenzaremos por los personajes-individuos, dividiéndolos en personajes de primer orden y de segundo orden, de acuerdo con la magnitud de su función y de su reaparición, no sólo en esta obra sino en obras posteriores. A su vez, los subdividiremos en personajes masculinos y personajes femeninos. Entre los primeros ya se sabe la importancia que tiene el Yo-narrador en toda la obra valleinclaniana y su identificación con algunos de los personajes, quizá la prueba más cabal se ofrece en el Yo de "El miedo," que va a ser desarrollado más tarde en el famoso Marqués de Bradomín de las *Sonatas*.

Aquí, como en las *Sonatas*, aparece como protagonista del cuento. Aunque en "El miedo" no se nos presente obsesionado por la sensualidad, característica del Marqués de Bradomín, sin embargo, la manera de ver a sus hermanas niñas, que pasarán a las *Sonatas* como amantes o cebo sensual, descubren ya esta tendencia:

Las niñas fueron a sentarse en las gradas del altar. Sus vestidos eran albos como el lino de los paños litúrgicos.... Vi pasar sus sombras blancas.... Las niñas escuchaban (el rezo), y adiviné sus cabelleras sueltas sobre la albura del ropaje y cayendo a los lados del rostro iguales, tristes, nazarenas. (*Obras I*, 1241).

Esta sensualidad sacrílego-profana es característica de las *Sonatas* al comparar, por ejemplo, los "vestidos" a los "paños litúrgicos" (*Sonata de otoño*).

Además, al igual que en las cuatro obritas mencionadas, en "El miedo" observamos a un Marqués de Bradomín adolescente o en esbozo, y que, antes de llegar a las *Sonatas*, madurará en Don Miguel de Montenegro de "Rosarito." Al principio como Caballero cadete y, después, posiblemente como un donjuanesco guerrillero carlista. Las semejanzas con "El miedo" ayudarán a explicar el hecho de que Valle-Inclán incorporará el presente cuento, casi en su totalidad, en *Sonata de otoño*.

Otro personaje de la misma o parecida vena lo hallamos en "Mi bisabuelo." Se nos presenta aquí en todo su vigor a Don Manuel Bermúdez y Bolaños, señor feudal que se impone por su fuerte voluntad en la servidumbre, y que mata al escribano Malvido, símbolo de la naciente burguesía.

Don Manuel Bermúdez, "Mi bisabuelo," es un señor feudal en plena decadencia, no tanto por falta de virtudes, pues "era orgulloso, violento y muy justiciero," sino por una causa externa: la aparición de la burguesía en Galicia, encarnada en la persona del escribano Malvido. Don Manuel "era un hombre autoritario y violento" no sólo cuando hablaba: "— ¡Habla tú, Serenín! ¡Que yo me entere!", sino también cuando actuaba: "Mi bisabuelo... echóse la escopeta en la cara... y de un tiro le [Malvido] dobló en tierra con la cabeza ensangrentada." (*Obras I*, 1293).

Sabemos que a Valle-Inclán le gustaba la aristocracia rural gallega, al menos en su primera época de escritor, y prueba de ello es el fruto de las *Comedias bárbaras*, con cuyos personajes semi-bárbaros simpatizaba.

En uno de los cuentos más largos, "Rosarito," y en la persona de Don Miguel de Montenegro, hallamos una mezcla del personaje del mismo nombre de las *Comedias bárbaras*, sobre todo de *Cara de Plata*, y del Marqués de Bradomín de las *Sonatas*. Se nos dice que Don Miguel "podría frisar en los sesenta años. Era de una familia aristocrática gallega y descendía del famoso Mariscal Montenegro, señor excéntrico, déspota y cazador, beodo y hospitalario," características que heredará Don Miguel en "Rosarito." Era "altivo y cruel, como árabe noble" y en su tierra "con todos los aristócratas se igualaba y a todos les llamaba primos", y también "despreciaba a todos los hidalgos sus vecinos" haciéndoles comer con sus criados y diciéndoles: "En mi casa, señores, todos los hombres son iguales. Aquí es ley la doctrina del filósofo de Judea," (*Obras I*, 1297) manifestando no sólo el orgullo en el Marquesado, sino también en sus ideas liberales y socialmente igualitarias, aunque de un modo irónico. De estas características se coligen las de Don Miguel de Montenegro y las del Marqués de Bradomín, que más tarde aparecerán respectivamente en las *Comedias bárbaras* y en las *Sonatas*.

Don Miguel malgastó todo su patrimonio en poco tiempo, cuando era joven. Después hizo vida de "conspirador y aventurero," como los que iban a Italia a buscar "lances de amor, de espada y de fortuna," es decir, a vivir una vida donjuanesca. Y en esto, como en semilla, se puede ver al incipiente Marqués de Bradomín de la *Sonata de Primavera*, y al Don Miguel de las *Guerras carlistas*. A todo esto hay que añadir el doble crimen de amor

sensual: la violación incestuosa y el asesinato de Rosarito, para que la semejanza con las obras citadas sea más patente.

Y a causa de esto, y como leitmotiv literario, exclamará la Condesa de Cela en "Rosarito": "La rama de los Montenegros es de locos", pues según el autor de este cuento, de "Mi bisabuelo", de las *Sonatas*, y de las *Comedias bárbaras*, Don Miguel "era uno de esos locos de buena vena, con manías de gran señor, ingenio de coplero y alientos de pirata," (*Obras I*, 1296, 1298) en donde muestra una clara simpatía por esta aristocracia rural gallega.

En general, se puede decir que estos personajes fuertemente individualizados se caracterizan por sus aspectos de hombría, como el orgullo, la violencia, lo guerrillero, la voluntad de imponerse, y, a veces, como en Don Miguel, lo donjuanesco, la locura y hasta la profanación y lo satánico. Todos estos aspectos o "gestos" son muy del agrado del autor quien, en sus propias palabras, confiesa:

De niño y aún de mozo, la historia de los capitanes aventureros, violenta y fiera, me había dado una emoción más honda que la lunaria tristeza de los poetas.... Yo no admiraba tanto los hechos hazañosos como el temple de las almas (*Obras II*, 559).

Los personajes-mujeres de primera categoría, que aparecen en la cúspide de la pirámide, y que reaparece también en otras obras del primero y segundo período de la producción literaria del autor, sobre todo en las *Sonatas*, son las Condesas de "Beatriz," la Madre de "El miedo," y Doña Dolores de "Milón de la Arnoya." Las características principales de estas mujeres y ancianas damas son la dignidad y la señoría, el respeto que infunden en sus hijas y en la servidumbre, y su añoranza genealógica por tiempos mejores. Todas estas cualidades ayudan a que sus personalidades resalten, confiriéndoles una nota de fuerte individualización desde el punto de vista de la configuración piramidal de que estamos hablando.

Además de estas características mencionadas, que hacen que el individuo-personaje resalte por encima de otros personajes individualizados, hallamos que, por medio de la técnica de la difuminación y esperpentización de otros personajes, sobre todo del pueblo, como en "Milón de la Arnoya," estos mismos personajes de primer orden sobresalen más destacadamente.

Ahora vamos a detenernos un poco más sobre las características antes mencionadas. La primera es la añoranza por un pasado aristocrático mejor. De los cuentos antes aludidos, "Beatriz" es el que enfatiza más categóricamente esta añoranza. Se nos dice que la Condesa de Barbanzón vivía "con los ojos vueltos hacia el pasado. Un pasado que los reyes de aras poblaron de leyendas heráldicas." La Condesa "las aprendiera cuando niña...."

La segunda característica de estas damas aristocráticas es la devoción. Todas ellas son profundamente religiosas. La manifestación externa y más visible es que tenían capillas y

capellanes, como Fr. Ángel en "Beatriz," el Prior de Brandeso en "El miedo," y Don Benicio en "Rosarito." Leemos en "Beatriz" que la Condesa de Barbazón "casi nunca salía del palacio.... Era muy piadosa la Condesa... vivía como una priora noble retirada en las estancias tristes y silenciosas de su palacio." (*Obras I*, 1248). De hecho, la tragedia del cuento está circundada de una gran dosis de moralidad religiosa con tintes de superstición.

La madre en "El miedo" aparece sobre todo como un alma dedicada exclusivamente a la oración, con su devocionario en las manos, ordenando a su hijo que se preparara para la confesión y rezando el rosario con sus dos hijas. Toda la escena se lleva a cabo en la capilla señorial.

Cuando comienza "Rosarito," nos encontramos a la Condesa de Cela y a Rosarito escuchando la lectura de "la vida del santo del día" en labios del capellán Don Benicio. Y en "Milón de la Arnoya" sabemos que Doña Dolores Saco es muy "caritativa" con los pobres y los desafortunados, como con La Gaitana.

La tercera y la más importante característica de estas damas es el sentido de autoridad y de dignidad que las rodea. En "Beatriz" se manifiesta esta autoridad sobre el capellán Fr. Ángel, que lo envía por la Saludadora, y el miedo que éste tiene no sólo a causa de la violación de Beatriz, sino también por la venganza que la Condesa tomará de él, como así sucede. Sin embargo, la fuerza de la autoridad se hace sentir sobre todo cuando fuerza moralmente a la Saludadora a que haga condenaciones.

En "Rosarito" también observamos la gran autoridad de la Condesa cuando se impone repetidas veces a su capellán Don Benicio, al donjuanesco Don Miguel y a su propia hija Rosarito. Este sentido de autoridad resalta aún más cuando observamos al anciano capellán actuar casi puerilmente ante la fuerte personalidad de la aristocrática dama.

Pero esta autoridad no sólo se manifiesta por medio de palabras y deseos, sino también de actitudes y gestos. En este caso la autoridad está circundada por una aureola de dignidad, como ocurre en "Milón de la Arnoya":

Era Doña Dolores Saco, mi abuela materna, una señora caritativa y orgullosa, alta, seca y muy a la antigua.... Con un dejo autoritario interrogó.... En lo alto del patín mi abuela, abandonando el brazo en que se apoyaba, habíase erguido, seca y enérgica. Se oyó su voz autoritaria.... Los ojos hundidos y apagados de mi abuela se avivaron con una llama de cólera:

— Mozos, echad a ese malvado de mi puerta. (*Obras I*, 1314).

Esta autoridad y dignidad resalta aun más cuando todos los criados y criadas levantaron "un murmullo en loa de mi abuela."

Llegados a este punto uno recibe la fuerte impresión de que la estructura de la sociedad gallega, en esta obra y en el ciclo galaico, tiene gran dosis matriarcal, en donde la mujer

se impone por su dignidad y autoridad, no sólo a la servidumbre, sino también al orgullo y al frecuente despotismo del sexo masculino.

Bajando de la pirámide, los personajes-individuos de primera categoría, nos encontramos con el segundo cuerpo: los personajes-tipo de segunda categoría. Uno de los personajes-tipo de segunda categoría que vamos a considerar a continuación es el cabecilla o guerrillero. No cabe duda que el autor tenía gran simpatía por esta clase de personajes, como también lo prueba al ocuparse de ellos más tarde en el ciclo carlista. Pero aún así, como preludiando este tipo de personajes, en varios cuentos de *Jardín umbrío*, y aunque sea de pasada, no deja de mencionar esta característica peculiar en varios de los personajes. Así vemos en "Beatriz" al capellán Fr. Ángel con su "andar dominador y marcial," con sus "espuelas" puestas. Había sido "uno de aquellos cabecillas tonsurados, que roban la plata de las iglesias para acudir en socorro de la facción," y que, todavía después de terminada la guerra, "seguía aplicando su misa por el alma de Zumalacárregui.

En "El rey de la máscara" nos encontramos también con otro sacerdote, eco de Fr. Ángel, incluso en cuanto al texto literario. Se dice que "era uno de aquellos cabecillas tonsurados que, después de machacar la plata de sus iglesias y santuarios para acudir en socorro de la facción, dijeron misas gratuitas por el alma de Zumalacárregui." (*Obras I*, 1264). Otro sacerdote, Don Benicio, el capellán en "Rosarito," en sus tiempos jóvenes también había sido un cabecilla. "Cuatro [años] anduve yo por las montañas de Navarra con el fusil al hombro, y hoy, mientras otros baten el cobre, tengo que contentarme con pedir a Dios en la misa por el triunfo de la santa causa." (*Obras I*, 1296).

La narración "A medianoche" nos presenta a un "jinete" o "cabecilla" que aparece y desaparece como una ráfaga de viento, sin verdadera identificación. Sólo al fin se nos dice que se iba "en barco" para encontrar al otro lado a "los mozos de la partida." Y concluye diciendo: "Tal vez fuese un emigrado, tal vez un cabecilla que volvía de Portugal." (*Obras I*, 1289).

Una resonancia semejante la hallamos en "Rosarito," en la persona de Don Miguel de Montenegro, que, en palabras de la Condesa de Cela "sé que está en el país, y que conspira." El mismo Don Miguel lo atestigua al decirle a la Condesa que "¡Ya habrás comprendido que vengo huyendo! Necesito un caballo para repasar mañana mismo la frontera" con Portugal. (*Obras I*, 1302).

Si estos son pasajes salpicados aquí y allá, incidentes en la vida de algunos personajes de estos cuentos, por el contrario, hay uno dedicado exclusivamente a este tema del carlismo y cuyo personaje total es un "guerrillero." Es el que lleva por título "Un cabecilla." Al principio del cuento se nos dice que "...había sido un terrible guerrillero. Cuando la segunda guerra civil echóse al campo con sus cinco hijos, y en pocos días logró levantar una facción de gente aguerrida y dispuesta a batir el cobre." Un día, cuando él estaba ausente, los "negros," los guardias, entraron en el molino para prenderlo, y después de destrozarlo todo por no haberlo encontrado, dejaron a su esposa maniatada. Cuando vuelve al molino y se entera de que su esposa los había delatado, la llevó al campo y la

fusiló. Se escapó después porque "había columbrado hacía un momento... los tricornos enfundados de los guardias civiles." (*Obras I*, 1261).

El tema del carlismo, como lo referente al carlismo gallego que acabamos de ver, corresponde a las ideas políticas del autor que cambiarán, sin embargo, en su vida y en sus obras póstumas. (Fernández Almagro, 128). Aquí, como al hablar del señor feudal, "el gesto" fundamental, aunque algo vago, sigue siendo el fuerte individualismo que se trasluce bajo el orgullo, la valentía, la lucha y la dedicación a la causa carlista.

Hay algunos cuentos en que el personaje-ladrón aparece esporádicamente, y no por eso mermando su importancia, como en el caso del cabecilla y guerrillero. Y en un modo semejante a este último el autor parece simpatizar con esta institución sociocultural, como se puede ver por el contexto y por la reacción que el pueblo muestra ante tales personajes.

En "A medianoche" ocurre un crimen imprevisto. Al Jinete, cabecilla emigrado que quiere cruzar la frontera sin ser notado, le sale al encuentro desapercibidamente El Chipén, hijo de la molinera. Este, escondido en los matorrales, con una hoz en la mano asalta al Jinete quien, como un relámpago, descarga la escopeta y deja a El Chipén muerto en tierra. No hay más elucubraciones, y, como un incidente aparentemente sin importancia, se deja el caso por no entrar en los planes que llevaba el cabecilla emigrado.

En "Rosarito" se nombra a El Manco de pasada y como sin importancia. Don Miguel de Montenegro pide un caballo a su prima la Condesa de Cela para "cruzar la frontera." Ella dice que no lo tiene porque, como si fuese cosa aceptada, "hará cosa de un mes pasó por aquí haciendo una requisa la partida de El Manco y se llevó las dos yeguas que teníamos." (*Obras I*, 1302).

Aunque no se nombra a nadie específicamente, la misma actitud se observa en el primer pasaje de "El rey de la máscara," cuando el cura de San Rosendo de Gondar, de vuelta de la iglesia a la rectoral, encuentra el retablo de las ánimas descerrajado y roto el vacío fondo," y parece no reaccionar ante el latrocinio.

En "Milón de la Arnoya" se nos dice que el personaje del mismo nombre, además de poseer la sabiduría de Satanás, era:

[...] un jayán perseguido por la justicia que vivía enfoscado en el monte robando por siembras y majadas. En casa de mi abuela los criados se juntaban al anochecido para desgranar mazorcas. Siempre salía el cuento de Milón de la Arnoya. Unas veces había sido visto en alguna feria, otra por caminos, otras, como el raposo, rondando al rededor de la aldea. Y Serenín del Bretal, que tenía un rebaño de ovejas, solía contar cómo robaba los corderos en la gándaras de Barbanza. El nombre de aquel bigardo... había puesto una sombra en todos los rostros. (*Obras I*, 1315).

Se puede observar en este pasaje que el pueblo estaba poseído de una especie de terror ("sombra"), pero al mismo tiempo también tenía una fuerte admiración por este bigardo, pues la frecuencia con que hablaban de el ("siempre salía el cuento de Milón") y el modo que Serenín de Bretal tenía de contar los robos, proyectaban un eco y recibían admiración de sus oyentes ("solía contar cómo...").

Hay otro cuento dedicado exclusivamente al ladrón y es el de "Juan Quinto." Este bigardo entró a robar a la rectoral de Santa Baya de Cristamilde. Amenazó al cura con que le quitaría "la vida" si no le entregaba "la bolsa." Pero el cura sin inmutarse, y en lugar de darle dinero, le proporcionó algunas amonestaciones. El único castigo, si así se puede llamar, que el cura le inflige es por medio de un consejo: "¡Ponte a cavar la tierra, rapaz!" o, si no, ¡compra una cuerda y ahórcate, porque para robar no sirves," (*Obras I*, 1237) le dice, y se va. Pero la admiración hacia esta clase de personajes se deduce otra vez más del principio y fin del cuento, cuando Micaela, la criada de la casa, contaba "de noche... muchas historias de Juan Quinto," como si fueran cuentos de hadas, y termina diciendo genealógicamente que "era de buenas familias, hijo de Remigio de Bealo, nieto de Pedro, que acompañó al difunto señor en la batalla del Puente San Payo...," (*Obras I*, 1238) por todo lo cual se desprende que es digno de admiración y que el tema sirve para alimentar la fantasía de los oyentes.

Por fin, hay otro cuento que también está dedicado exclusivamente al ladrón, "Comedia de ensueño." Se trata de un ladrón-Capitán y de sus secuaces, cuyo oficio es asaltar los caminos reales. Las mismas conclusiones anotadas antes se pueden deducir de este dramita-cuento, pero el ambiente de "ensueño" y el simbolismo poético que encierran realzan más el institucionalismo y la admiración del pueblo ante esta clase de personajes. Incluso se podría afirmar que el mismo autor se complace en ello al usar la técnica poética en su teatro. Tenemos, por ejemplo, el simbolismo de "El capitán" y los "Doce Apóstoles," la introducción de la "Princesa quimera," y el personaje de la Madre Silvia, que "sabe cosas de la quiromancia."

Podemos decir entonces que el ladrón es un elemento o institución social de la vida gallega. Como tal se hace motivo folklórico en el primero y segundo ciclo literario del autor que tienen por fondo a Galicia. Y este es el caso presente, aunque no hay que olvidar que este tópico del personaje-ladrón lo proyecta también en otras obras no gallegas.

Los ciegos, que tanta importancia tienen en casi todas las obras de Valle-Inclán, desde *Voces de Gesta* pasando por las *Comedias bárbaras*, en el Ciego de Gondar y el Ciego Electus, hasta Max Estrella en *Luces de bohemia*, los encontramos aquí en las figuras de la Abuela en "Tragedia de ensueño", y en el personaje Serenín del Bretal, en "Mi bisabuelo."

En "Mi bisabuelo" nos hallamos con el portavoz oficial de los criados de Don Manuel Bermúdez, y se dice de él que "era un hombre ciego quien una hija suya guiaba de la mano. Iba con la cabeza descubierta.... Más adelante, cuando el amo le ordenó que presentara la queja, el ciego labrador quedó en medio del camino con la cabeza

descubierta, la calva dorada bajo el sol poniente." Cuando su madre Águeda, una señora muy anciana, apareció por el camino y él la oyó, volvió los ojos velados hacia donde sonaba la voz de la centenaria." Después, viendo su impotencia para resolver el problema contra el escribano Malvido, confiesa que "yo nada puedo hacer sin luz en los ojos y con los hijos en la cárcel." (*Obras I*, 1291,1292).

En los primeros textos notamos que se le describe con la "cabeza descubierta," no sólo en señal de respeto a su señor, sino también para hacer hincapié en la autoridad que él tenía ante el pueblo y por tratarse de un ciego, pues también observamos que tiene la calva dorada." No hay duda que está estableciendo una relación con los "bustos" y "cabezas" de las estatuas sin ojos, de los dioses dorados griegos, que vemos en *La lámpara maravillosa*. (*Obras II*, 605-610).

Y cuando su madre Águeda aparece por el camino, el autor específicamente hace notar que Serenín "volvió los ojos velados" hacia ella. Y, por fin, él mismo admite que no puede hacer nada porque se halla sin luz en los ojos, además de tener en la cárcel a sus hijos y, a pesar de esta impotencia física, a la cual alude él mismo, es el "cabzalero de un foral" que pertenecía al señor feudal, Don Manuel Bermúdez. Todo lo cual indica que el ciego Serenín tiene las propiedades a las que se alude en *La lámpara maravillosa*, (*Obras II*, 605-610) en particular a la visión espiritual de los ciegos.

En "Tragedia de ensueño" vemos más todavía las ideas estéticas del autor encarnadas en la Abuela protagonista. Esta dama "tiene cien años, el cabello plateado, los ojos faltos de vista." Ella misma atribuye su ceguera a las lágrimas: "Estos tristes ojos no se cansan de llorar la muerte de los siete hijos y de todos los nietos," incluso del que se está muriendo. Su ceguera es debida también al ver "pasar sus blancas cajas de ángeles" por delante de su puerta. En estas citas podemos observar que su cabellera es "blanca" y que las "cajas" o féretros, causa parcial de la ceguera, son blancas"; o sea, sus ojos se convirtieron en blancura, como también blancos son la cabeza y los ojos de "mármol blanco" de los dioses griegos.

Más adelante en el dramita-cuento encontramos a tres Azafatas lavanderas dialogando entre sí. Deciden ir a ver al Nieto, pero no quieren que se entere la Abuela. Una de ellas dice "... pasaremos en silencio. Como ella está ciega no puede vernos." Y otra dice: pero, "sus ojos adivinan las sombras." Efectivamente, así como Serenín en "Mi bisabuelo", "volvió los ojos velados," ella "levantó un momento sus ojos sin vista," porque pareció adivinar las sombras de las muchachas.

Hacia el fin del cuento aparece un grupo de niñas y el tema es la doble ecuación de sueño-muerte y de ceguera-visión. Las niñas le preguntan a la Abuela que si el nieto está dormido, y ella les responde que sí. Y continúa el diálogo:

Las Niñas — ¡Pero no duerme, abuela!... Tiene los ojos abiertos.... Parece que mira una cosa que no se ve....

La Abuela — ¡Una cosa que no se ve!... ¡Es la otra vida!...

Las Niñas — Se sonrío y cierra los ojos...

La Abuela — Con ellos cerrados seguirá viendo lo mismo que antes veía. Es su alma blanca la que mira. (*Obras I*, 1246).

El nieto participa de los dos mundos en contraste: el de la visión de las niñas, pues "tiene los ojos abiertos... y se sonrío," y también pertenece al mundo de los ciegos, de la Abuela, pues "cierra los ojos...", y se muere. Pero lo más importante es la interpretación que la Abuela da y que las niñas no comprenden: "con ellos cerrados seguirá viendo lo mismo que antes veía..." Es decir, los ojos "abiertos" se equiparan a los ojos "cerrados," pues ven lo "mismo," y entonces se establece la ecuación Nieto-Abuela. La ceguera participa de ambas visiones, la terrenal y la de la "otra vida." Entonces el ciego tiene un gran privilegio que, en la doctrina valleinclaniana, además de asemejarse a los ojos de mármol de los dioses griegos, implica su doctrina del gnosticismo oriental, y su teoría de la suprema visión que aprisiona en un círculo, el ojo, todo cuanto mira y que es su mirar una visión hermética, como se desprende de los pasajes aludidos en su *La lámpara maravillosa*. Los ciegos aparecen en casi todas las obras de Valle-Inclán y desempeñan casi siempre papeles importantes y su importancia viene de su ceguera iluminada. (Segura Covarsí, 49-52).

Entre las mujeres, como personaje-tipo, se encuentran las viejas criadas, que sospechamos son la sirvienta de la familia, la anciana supuesta narradora de estos cuentos, Micaela la Galana, que aparece explícitamente en la *Introducción* a la colección de estos cuentos y en "Juan Quinto." La función de estas criadas es sobre todo la de consejeras de las damas y señoras de la aristocracia. Así vemos a la Coronela en "Beatriz" que, aunque aparenta ser dama aristocrática, está siempre al lado de la Condesa y de su hija tratando de consolarlas. Cuando el Penitenciario viene a palacio a revelar a la Condesa el mal que aflige a Beatriz, aquél le pregunta a la Coronela: "... ¿no sospecha... nada la Condesa?" La respuesta de la sirvienta es tajante: "¡No podía sospechar!", como si ella fuera depositaria de los secretos más íntimos de la familia. También sabe dar consejo, incluso a la Condesa, cuando le dice: "¡Condesa, es preciso que tenga valor!" Después rezó por ella, como también lo hace Basilisa en "Mi hermana Antonia," y Micaela en "Juan Quinto" y en "Milón de la Arnoya."

En "Mi hermana Antonia", la criada está figurada por Basilisa, que, además de ser sirvienta y consejera, goza de cierto prestigio de curandera y de bruja. Basilisa la Galinda era la "vieja nodriza" de la casa, como lo había sido Águeda la del Monte en "Mi bisabuelo." Ayuda y es fiel a la Madre de Antonia durante su enfermedad y posesión diabólica, y no sólo reza por ella, como la Coronela en "Beatriz," sino que practica cierta clase de exorcismo cuando trata de echar al diablo, en figura del gato, pasando primero una cruz de palo por el cuerpo del muchacho y, después, cortándole las orejas al animal. Finalmente, en "Milón de la Arnoya," con el apropiado nombre de Micaela la Galana, vemos a la tradicional criada de la señora aristocrática, Doña Dolores Saco, aconsejando a la dama y sirviéndole de interprete y medianera ante la servidumbre. Micaela no sólo ayuda físicamente a Doña Dolores, que iba "arrastrando su pierna gotosa y apoyaba el

brazo" en ella, sino que también da consejos cuando "murmuró al oído de la señora." Y, al igual que la Coronela en "Beatriz," y sobre todo a Basilisa en "Mi hermana Antonia," "trajo un rosario" bendito para exorcizar a la Gaitana, aunque ésta se escapó antes de ser tocada con él.

La importancia de este personaje femenino en los cuentos de *Jardín umbrío* se deduce también de la pequeña "Introducción" al libro en que Valle-Inclán explícitamente expresa la función que la anciana criada tenía no sólo en su infancia personal, sino también en los cuentos que aquí analizamos:

Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño.... Sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba. (*Obras I*, 1235)

Y como se puede colegir por lo dicho, no solamente aparece como narradora, al igual que en "Juan Quinto," sino también como personaje, disfrazada en las ancianas criadas de "Beatriz," "Mi hermana Antonia" y "Milón de la Arnoya." Este personaje-tipo y sus funciones son característicos de la época galaica o primer período de Valle-Inclán, cuando predominaba la aristocracia rural gallega.

Muy del gusto del autor es otro personaje-tipo que aparece en varios de estos cuentos. Se trata de la curandera o curandero. Este personaje, aunque predominantemente femenino, no es exclusivo de este sexo. Hay también saludadores como el curandero de Cela que aparece en "La misa de San Electus," aunque sólo se menciona de pasada, pero que implica, no obstante, la importancia que tiene en la creencia del pueblo. Pero los más de estos personajes son mujeres ya de edad avanzada.

Una de las cosas más interesantes al respecto, que encontramos en "Beatriz," es la creencia en las saludadoras no sólo de "la devota" Condesa, sino también de su "capellán" Fr. Ángel. Al oír uno de los "gritos trágicos" de la muchacha Beatriz, su madre la Condesa sugiere a Fr. Ángel que vaya a buscar a la Saludadora de Céltigos, que, en opinión del sacerdote, "hace verdaderos milagros."

Las características físicas y espirituales de esta curandera son: primero, que pasa ya de los cien años y está "desgastada" como las medallas antiguas; segundo, que tiene los ojos verdes, de "verde maléfico," como las aguas estancadas donde se juntan las brujas. En tercer lugar, tienen la propiedad de ver a distancia, pues quedándose dormida una tarde, nos dice que "tuve una revelación. Me llamaba la buena Condesa movimiento su pañuelo blanco, que era después una paloma volando, volando para el cielo." En cuarto lugar, también tiene la cualidad de ver introspectivamente y de diagnosticar el mal que aqueja a la víctima. De Beatriz dice, después de tener los "ojos clavados" en ella, "a esta rosa galana le han hecho mal de ojo." Después de consultar el espejo, declara que la muchacha "está embrujada."

La quinta propiedad que tiene esta saludadora es la del poder de curación que, como se indicó antes, le faltó al curandero de Cela en "La misa de San Electus," y de la que

también se supone carece la vieja bruja Doña Soledad Amarante en "Del misterio." La Saludadora de Céltigos emplea dos métodos para la curación o deshechizo: el primero fue el tomar un espejo en sus manos, empañarlo con el aliento y hacer después con el dedo el círculo del Rey Salomón hasta que se borró. El segundo, puesto que el culpable era un sacerdote, fue colocar siete hojas, arrancadas de su breviario, sobre el espejo y proferir en seguida siete conjuros invocando a Satanás. Al fin se rompió el espejo, quedando Fr. Ángel muerto al instante.

El caso de la Saludadora o bruja de "Del misterio," es básicamente semejante, aunque el motivo de su intervención es diferente al de "Beatriz." Se trata de saber el paradero de un asesino fugitivo. La bruja es también una anciana consumida, de "mejillas descarnadas" y "manos sarmentosas." Sus ojos, al igual que los de la saludadora de "Beatriz," tenían un color verde, de "verde maléfico, como el de las turquesas."

Entre los talentos de Doña Soledad Amarante se halla el de poder ver a distancia, como vio al asesino del carcelero que corría "por un camino lleno de riesgos" deteniéndose junto a "un río como un mar." Sabía también cosas de misterio, como oír "en el silencio de las altas horas el vuelo de las almas que se van, evocando en el fondo de los espejos los rostros lívidos que miraban con ojos agónicos." Y de hecho hace aparecer en la escena, y en un espejo de la sala, al alma-fantasma del carcelero asesinado, aunque sólo el niño lo pueda ver, quizá por su "inocencia," como ocurre en el cuento "Mi hermana Antonia," en donde la "inocencia" del niño le permite expulsar al gato-diablo del cuerpo de la Madre, con la cooperación de la criada-bruja Basilisa la Galinda.

En "Comedia de ensueño" nos encontramos con otro tipo de curandera-bruja que, en contraste con las anteriores, más de tipo gallego, ésta, por el contrario, es más bien de tipo andaluz. Esta bruja se llama Madre Silvia. (Boudreau, 16-24). Es muy vieja y "su figura destaca por oscuro sobre el fondo rojizo" de la cueva. Cuando el Capitán de los ladrones trata de averiguar el paradero de la Princesa Quimera, cuya mano había sido amputada por su yatagán, le dice: "— Madre Silvia, tú que entiendes de los misterios de la quiromancia, dime quién era ella." Entonces limpia la mano cercenada de toda sangre y "lee las rayas" de la palma profetizando el casamiento que hubiera tenido lugar entre los dos si el Capitán no se la hubiera cercenado. Y también, para indagar en el futuro, sabe y practica juegos de azar. De estos talentos carecen, o por lo menos no los practican, las otras curanderas-brujas gallegas. Pero, a diferencia de éstas, la andaluza Madre Silvia no posee dotes curativas.

La importancia de este tipo de personajes, las curanderas-brujas, en *Jardín umbrío*, se desprende de varios factores. En primer lugar, porque, en realidad, es parte de la vida socio-religiosa de Galicia, por lo menos de la Galicia pueblerina y de la Galicia antigua sin distinción de clases. Por otra parte, la curandera representa la autoridad suma en cuestiones de lo incógnito, de la religión, del misterio y de la superstición. Y puesto que tiene el secreto de curar la posesión de los malos espíritus, enfermedad terrible, de ahí radica también parte de su autoridad y respeto que la gente le tiene. En tercer lugar, y desde el punto de vista de la técnica narrativa, muchas de las ideas estéticas de

Valle-Inclán emanan precisamente de sus ideas del misterio o del hermetismo místico, base de su libro *La lámpara maravillosa*.

El otro polo está representado por el personaje-tipo que denominamos la posesa. Este personaje es exclusivamente femenino. Así como la curandera es siempre, por lo menos en Jardín umbrío, una señora muy vieja, la posesa, por lo contrario, es una muchacha joven. La bruja es de la clase baja, pero la posesa no tiene distinción social. Beatriz es una muchacha de la aristocracia, hija de una condesa, en "Beatriz." Antonia, en "Mi hermana Antonia," aunque no se nos dice explícitamente, parece ser una joven pudiente. Pero La Gaitana, en "Milón de la Arnoya," es una joven destituida, de la clase baja. Y en "Un ejemplo," la mujer poseída es joven y vieja sucesivamente, a causa de una transformación, y parece ser de la clase baja, pues anda por los "camino" y vive en un "pueblo."

En los cuatro cuentos arriba enumerados hallamos a cinco posesas, dos de ellas en "Mi hermana Antonia," Antonia y su Madre. Nos proponemos enunciar aquí las causas de la posesión, sus efectos o síntomas, y la curación de la misma. Antonia y La Gaitana fueron embrujadas por medio de una "manzana reineta." En estos dos cuentos, como en "Beatriz", se dice también explícitamente que la posesión fue debida al influjo de cosas extra o sobre-naturales: en "Beatriz" fue "el mal de ojo," el "embrujo," y "la boca de Satanás." En "Mi hermana Antonia," además del embrujo de la manzana reineta se le atribuye al "pacto con el diablo" que Máximo de Bretal tuvo con él, y también a la "mano negra" o Mouraman, encarnación del Mal, para el caso de la Madre. Y en "Milón de la Arnoya" la posesión es debida al cautiverio de la "sabiduría de Satanás." En "Un ejemplo," aunque no se nos dice explícitamente, se sobreentiende que es obra del diablo o fuerza fáustica la que se encarna en la "endemoniada."

Los efectos o síntomas, como segundo elemento de la posesión, son muchos y variados, pero notaremos los principales. En "Beatriz" observamos que la joven daba "grandes y penetrantes alaridos," tiene "un loco y rabioso ulular," sus ojos están "extraviados" y el cabello "destrenzado," "golpea" su cabeza contra el entarimado y "se retuerce como una salamandra en el fuego."

En "Mi hermana Antonia" la muchacha tenía las manos "de hielo," y sus ojos emitían una "llama luminosa y trágica." Unas veces toda ella "tenía el aire del otro mundo," su voz era "de sombra," su cara estaba "yerta" con un dolor "extraño y obstinado." Otras veces estaba poseída de histeria como cuando "retorciéndome una mano, ríe, ríe, ríe." Del mismo modo, aunque más inquietante, vemos a la Madre que "entraba como una sombra y se desvanecía," tenía una "mano negra" que era "triste" y "sombria." Sus ojos "tenían la mirada fascinante de las imágenes que tienen los ojos de cristal." Pero también sus "dientes hacían el ruido de una castañeta," y "se estremecía toda." "Gritaba" y tenía "el pelo revuelto, las manos tendidas, y los dedos abiertos como garfios."

La Gaitana de "Milón de la Arnoya" era "flaca, renegrada, con el pelo fosco y los ojos ardientes, venía clamorosa y anhelando." También "levantaba los brazos, temblorosa y

ronca," temblaba lívida y sombría." Su cuerpo "se retorció con la boca espumante" y se mostraba con "su carne convulsa.

En "Un ejemplo" "sintieronse unos alaridos que ponían espanto," y era el "grito de la endemoniada." También "se retorció en el polvo y escupía hasta el camino." Después, "se levantó y ululando, con los dedos enredados en los cabellos," se echó a correr.

Se puede observar, en general que, aunque hay casos como el de Antonia, en donde los síntomas de posesión no parecen violentos, sin embargo, en la mayor parte de los mismos, la violencia, expresada por los contorsionamientos fisiológicos, parece ser el denominador común en las posesas.

Una vez más, y aunque generalizando por el momento, podemos observar que el autor trata de sintetizar visualmente los rasgos externos de lo que Valle-Inclán llama el "gesto único," que en las posesas podría categorizarse como la violencia y contorsiones biológicas, particulares para cada una.

El tercer elemento que vamos a considerar ahora es el método de curación de estas posesas. El éxito o falta de éxito de dicha curación se lleva a cabo por medio de la curandera, bruja o saludadora. En "Beatriz" hay dos agentes y dos curaciones, aunque una es más efectiva que la otra. El Penitenciario, agente de un aspecto de la curación, depende para ello de la confesión sacramental y no cree que Beatriz esté "poseída" como le decía la Condesa. Simplemente dice él que la muchacha "se ha confesado." Pero el mal no desaparece con la simple "confesión." La Condesa y la Saludadora creen que el efecto, "la posesión," "el embrujo," desaparecerá sólo cuando la causa haya desaparecido: con la destrucción de Fr. Ángel. Para ello la Saludadora, con el espejo en la mano, pronuncia el conjuro: "¡Satanás! ¡Satanás! Te conjuro... para que vengas sin tardanza... (para) llevarte el alma que en este espejo ahora vieres."

En "Mi hermana Antonia" también hay dos métodos: la confrontación directa con el diablo y los últimos sacramentos. Estos, sin embargo, se administran después de que el primer método ha surtido efecto. En el primer caso, aunque no tan explícitamente como en el caso anterior, Basilisa es la que conjura y la que vence al diablo cortándole las orejas al gato-Máximo en quien se había encarnado el espíritu maligno. En el segundo caso, es el cura el que administra los sacramentos, aunque el mal de la posesión ya había desaparecido. La curación tiene éxito, pero la víctima muere.

La curación, en "Milón de la Arnoya," no se lleva a cabo. Micaela la Galana, la criada, trató de exorcizar a la Gaitana con el "rosario," pero antes de que tuviera la oportunidad de hacerlo, Milón se adelanta y, con unos gritos o "voces como alaridos," fuerza a la posesas a que le siga. Las fuerzas sobrenaturales de la posesión, la "sabiduría de Satanás," tuvo mayor fuerza, mejor dicho, se adelantó a las fuerzas del exorcismo ortodoxo.

El ermitaño Amaro de "Un ejemplo" se libera del sortilegio de la endemoniada metiendo "una mano en la brasa" y haciendo la "señal de la cruz" con la otra. En esta curación no coopera ni una curandera ni las fuerzas o métodos de la conjuración, sino la virtud que

emana del sacrificio o "dolor," como condición para vencer en la lucha, al decir del Maestro: "El dolor es mi ley." Por lo que toca a la "endemoniada" no fue curada, pues se dice que "desapareció," y ya antes oímos la queja de Amaro dirigida al Maestro:

— Maestro, ¿por qué no haberle devuelto aquí mismo la salud?

Como ya hemos observado antes, ahora, tratando de los métodos de curación, nos encontramos otra vez con las fuerzas religiosas enfrentándose a las supersticiosas. En el segundo caso, en el de la superstición, el autor encuentra una fuente de las fuerzas ocultas, herméticas y misteriosas, más importantes que las ortodoxas. El deshacer el embrujo por medio de la conjuración ofrece mayor impacto dramático y va más de acuerdo con la creencia del pueblo y la mentalidad e ideas estéticas del autor.

Continuando con la sección piramidal del personaje-tipo de segunda categoría, discutiremos otro personaje-tipo: el portavoz o representante del pueblo. Tratándose de una sociedad al estilo feudal, el pueblo tiene sus ancianos representantes o portavoces oficiales ante el señor feudal. Es el caso del viejo Serenín del Bretal en "Mi bisabuelo" y también en "Milón de la Arnoya."

El cuento "Mi bisabuelo" comienza con un diálogo dramático entre el señor feudal Don Manuel Bermúdez y su representante Serenín. Este era "el cabezalero de un foral que tenía en Juno" el gran señor. Sale guiado por su hija al encuentro del caballero que venía de cazar perdices. Lo inusitado del lugar para un ciego (en el "camino del monte"), el ir con la "cabeza descubierta," el hablar con "la voz velada de lágrimas," y el saludo ambiguo y delatador de ansiedad: "—¡Un ángel le trae por estos caminos, mi amo!" indican, no sólo un sentimiento de malestar de todo el pueblo ante Don Manuel, sino que manifiestan también circunstancias pertenecientes a su función de portavoz. Don Manuel le interroga "breve y muy adusto":

— ¿Ha muerto tu madre?

— ¡No lo permita Dios!

— ¿Pues qué te ocurre?

— Por un falso testimonio están en la cárcel dos de mis hijos. ¡Quiere acabar con todos nosotros el escribano Malvido! Anda por las puertas con una obliga escrita, y va tomando las firmas para que ninguno vuelva a meter los ganados en las Brañas del Rey. (*Obras I*, 1290).

Serenín del Bretal estaba a cargo de un foral que Don Manuel tenía en el pueblo de Juno. Por tanto, era un representante oficial del pueblo y de las propiedades y tenía que dar cuenta al señor feudal. Esta era la razón por la cual salió al encuentro del caballero.

La importancia de Serenín también se echa de ver cuando las "mujeres" se quejaban de los "robos" perpetrados por el escribano Malvido y de los "encarcelamientos" que había

hecho, no sólo de los dos hijos de Serenín, sino también de otros del pueblo. Al oír estas quejas, Don Manuel dio "una voz muy enojado" y se dirigió al representante del pueblo: "¡Habla tú, Serenín!" El cabezalero impuso silencio, con su autoridad, las mujeres, diciéndoles: "Más os vale no hablar y arrancaros las lenguas." A su misma madre, Águeda la del Monte cuando apareciendo por el camino quiere hablar con el caballero, le impuso silencio diciendo: "¡Ya depusimos nuestro pleito al amo!"

Esta representación oficial del cabezalero de Juno no sólo se manifiesta por lo que hace y dice, ni por la manera cómo lo trata Don Manuel, ni porque es el hijo de Águeda, la "nodriza" del caballero, sino por el asentimiento tácito de los hombres y de las mujeres del pueblo. Cuando Serenín se dispone a presentar la queja de los pueblerinos "todos se apartaron, y el ciego labrador quedó en medio del camino con la cabeza descubierta, la calva dorada bajo el sol poniente." En esta ocasión todas las mujeres, las que llevaban carrascas en sus cabezas como las que llegaban de los mercados "formaban coro en torno del ciego labrador," mientras que una cuadrilla de cavadores escuchaban en la linde de la heredad descansando sobre sus azadas."

En "Milón de la Arnoya" nos encontramos otra vez con el mismo nombre de Serenín del Bretal, aunque ahora ya no se trata de un ciego. Su función de portavoz aparece ya desde un principio cuando, después de que la poseída Gaitana irrumpe en la escena, él, limpiándose el sudor con la mano..., le dice: "¡Cativos de nos! ¡Si has menester amparo clama a la justicia!... ¡Cativos de nos!" Por haberse adelantado a todos los criados y por referirse en plural ("nos") podemos deducir desde ahora que él es el representante oficial de la servidumbre.

Más adelante, debido a una confusión o malentendido entre Doña Dolores y la Gaitana, el viejo Serenín se adelanta otra vez pidiéndole aclaraciones a la endemoniada, en nombre de la Dama: "La señora quiere saber cómo se llama el mozo que te tiene en su dominio y de dónde es nativo." O sea que, por una parte, Serenín es representante del pueblo ("¡Cativos de nos!") y, por otra, es funcionario de Doña Dolores ("la señora quiere saber...").

Hacia el final del cuento, expulsado Milón de la casa y quedando la Gaitana convulsa en tierra, se preparan todos para socorrer y exorcizar a la poseída, Serenín se adelanta el primero para traer "agua del pozo." Otra vez vemos al viejo portavoz tomar la iniciativa, aunque ahora ya no de palabra, sino de obra.

Y como personaje-tipo final en el vasto cuerpo de la pirámide analizaremos ahora el clero. Este personaje aparece con frecuencia en *Jardín umbrío* lo cual se puede esperar principalmente por dos razones: porque, de una parte, la sociedad de este tiempo está todavía estructurada de acuerdo con los moldes de un feudalismo gallego, si bien decadente como se puede ver en "Mi bisabuelo," y, por otra parte, porque el centro espiritual del pueblo gira en torno de la parroquia. De aquí que entre los sacerdotes haya capellanes de palacios señoriales como también, y en mayor número, curas párrocos de aldea.

De acuerdo con el estado jerárquico podemos observar que hay solamente dos sacerdotes de alto rango: un Penitenciario, en "Beatriz," y un Arcipreste, en "Nochebuena." Los demás, es decir, ocho, no tienen rango especial, a no ser la diferencia de estado: unos sacerdotes son diocesanos o regulares, y otros son exclaustros, debido a la guerra carlista de la cual ya se ha hecho mención.

Como observación general y previa se puede establecer que los de alto rango, así como los exclaustros, han tenido mejor preparación educativa que los simples curas de aldea, pues se les da el apelativo de "buen teólogo," o de versados en "latines." Con todo, esto no quiere decir que la moralidad y el ejemplo de estos más ilustrados teólogos sea mejor y corra parejas con su preparación intelectual.

Teóricamente la función del sacerdote sería la de instruir y aconsejar en las verdades de la fe, administrar los sacramentos, y de llevar una vida ejemplar. En realidad encontramos muy poco de esto en *Jardín umbrío*. Quizá sea debido a una triple razón: que el autor trata de presentar a sus personajes, entre ellos a los clérigos, en su realidad humana más primigenia e instintiva y, a veces, cruda. Por otra parte, creemos que el autor los usa como blanco de su crítica de la hipocresía, el materialismo y el dominio que la iglesia ejerce sobre el pueblo. Y, por fin, más de acuerdo con nuestro propósito, tal vez sea debido a sus inclinaciones hacia el misticismo hermético y sus ideas estéticas afines, y por tanto prefiere la otra vertiente de la religión, más idónea al arte, que es la superstición y que, por lo demás, abunda en la vida pueblerina gallega.

Hablando de la función espiritual que el sacerdote debe ejercer sobre las almas, solamente tres de ellos se libran de la crítica del autor: el Prior de Brandesco de "El miedo," y esto acaso por la gran admiración que Valle-Inclán tenía por los hombres férreos y de "voluntad granítica," como ocurre en "Un cabecilla" y sobre todo en "Mi bisabuelo." El prior era "un hombre arrogante y erguido," y cuando joven también había sido "Granadero del Rey." Y, al fin del cuento, lleno de admiración y respeto por él, dice: "El Prior me miró con sus ojos de guerrero que fulguraban bajo la capucha como bajo la visera de un casco." Además, venía a la capilla para administrar la confesión, por lo cual se deduce que, aparte de ser fuerte de carácter, era también religioso.

El segundo sacerdote que se escapa de la crítica, y que parece ser piadoso, es Don Benicio, el capellán de "Rosarito." Él aconseja a la familia aristocrática, pero carece de ímpetu y su voluntad está al servicio y vaivén de la Condesa, y es víctima de los ataques pedánticos del donjuanesco Don Miguel de Montenegro. Y el tercer sacerdote, para el cual no hay ningún comentario, es el que imperceptiblemente aparece administrando los últimos sacramentos a la Madre en "Mi hermana Antonia."

Los demás, desde el punto de vista de la crítica del autor, son satirizados ya sea por su materialismo o apego al dinero, ya sea por la sensualidad real o aparente. Casos típicos de curas materialistas son: el exclaustro de "Juan Quinto" que tenía "fama de ser adinerado..., caballero en una yegua tordilla, siempre con las alforjas llenas de queso" y que recibe por todo el cuento el apelativo de "frailuco." También al cura de "La misa de San Electus" le gusta el dinero y andaba por las ferias, pues cuando los tres mozos que

padecían de la rabia se acercaron a él para que les dijera una misa, este les preguntó: "¿Habéis juntado buena limosna?" y, al recibir la respuesta, continúa: "Mañana se dirá, pero ha de ser con el alba, porque tengo pensado ir a la feria..." En "El rey de la máscara" nos encontramos con el cura de San Rosendo en que su poca espiritualidad se manifiesta por su glotonería. A la vuelta del rosario, y al entrar en la rectoral, lo primero que hace es levantar las tapaderas de las ollas para oler las rubias filloas, el plato... del antruejo." Se dice que "cateólas el cura con golosina de viejo regalón...." Hablando del vino de su propia cosecha le decía a la murga que era "puro como lo daba Dios, sin porquerías de aguardientes, ni de azúcares, ni de capeche."

Casos típicos de la sensualidad de algunos sacerdotes son los que encontramos en "Beatriz," en "Nochebuena," e, indirectamente, en "El rey de la máscara." En el primer caso, Fr. Ángel viola a la dama "Beatriz" de una manera infrahumana. El mismo autor lo equipara a "Lucifer," y el Penitenciario lo califica de sacerdote impuro, "hijo de Satanás." Él pagará con la muerte ese acto del cual se vengará la Condesa por medio de la "conjuración" que la Saludadora hará contra él. El Arcipreste y el cura de San Rosendo, en "Nochebuena" y en "El rey de la máscara," respectivamente, serán el blanco de los grupos corales que en estos cuentos mencionan sus relaciones sexuales con "sobrinas." En "Nochebuena" el grupo que canta villancicos termina con la estrofa mordaz que dice: "Esta casa e de pedra/ O diaño ergeuna axina/ Pra que durmesen xuntos/ O Alcipreste e a sua sobriña." (*Obras I*, 1322). Y en "El rey de la máscara" se dice que "apenas divisaron a la moza (sobrina) los murguistas empezaron a aullar dando saltos y haciendo piruetas...."

Si ahora tenemos en cuenta la autoridad, a causa de su posición privilegiada en la estructura social, podemos citar como curas que ejercen esta autoridad al Penitenciario de "Beatriz," al Prior de Brandeso en "El miedo," a Fr. Bernardo en "Mi hermana Antonia," y el Arcipreste en "Nochebuena." Pero hay que notar que esta autoridad no se usa como pudiera esperarse en lo referente a la instrucción o consejo doctrinario y ministerial, sino que es simplemente una súper-imposición humana que emana de un rango social privilegiado. De aquí proviene la crítica.

Si éstas son cualidades que a veces parecen ser demasiado humanas, hay otras que vienen a corroborar lo dicho. Como se ha indicado ya al hablar del personaje-cabecilla, nos hallamos con que varios de estos sacerdotes fueron guerrilleros y que, aún después, ponen a la iglesia al servicio de la "causa." Y esto de dos maneras: materialmente, "machacando la plata de las iglesias," y espiritualmente, "aplicando las misas por el alma de Zumalacárregui," general carlista.

Resumiendo, se puede afirmar que el interés que ofrecen estos sacerdotes en *Jardín umbrío*, y por lo tanto para Valle-Inclán, es el ser representados como personajes que se mueven, en general, por instintos primordiales, y, por lo tanto, no diferentes del resto de los personajes del pueblo. Y, desde el punto de vista de su función socio-religiosa y literaria, el interés que se desprende de ellos es el de supeditar la religión oficial y teórica a la fuerza más primordial y motivacional de la otra religión más pueblerina, la superstición, como ocurre en "Beatriz," "Mi hermana Antonia," "Milón de la Arnoya,"

"La misa de San Electus," y "Del misterio," en donde el pueblo atribuye poderes superiores y mayor autoridad a la curandera y bruja que al sacerdote. También algunos de estos personajes son una encarnación de las ideas políticas carlistas del autor, sobre todo como se puede ver en ciertas obras de su segundo periodo literario.

Pasando ahora a la tercera categoría, que corresponde al tercer cuerpo de la pirámide de personajes, nos hallamos con el personaje-grupo y que denominamos grupos-corales. Por su función en la técnica narrativa los subdividimos en grupos-cantantes y grupos-dramáticos. La primera subdivisión es aquella en que los grupos aparecen al fondo como elemento musical, que, aunque desempeñan una función estructuradora de la narración, es un grupo simplemente insinuator desde el ángulo temático. Este papel lo desempeña "una vieja y una niña" en "La adoración de los reyes," unos "zagales" en "Nochebuena," y unos "murguistas" en "El rey de la máscara." Los tres casos tienen que ver con una estación de festividad eclesiástica o religiosa. En los dos primeros, la estación y el tema son navideños, y en el tercer caso se trata de las carnestolendas. Estas tres apariciones corresponden a las tres visiones de la realidad literaria de nuestro autor: la mítica, la irónica, y la degradadora o esperpéntica.

La primera visión, la mítica, se deja entrever por medio de la descripción de lugares y tiempos lejanos: Palestina en la era cristiana:

Los esclavos negros hicieron arrodillar los camellos y cabalgan los tres magos. Ajenos a todo temor, se tornaban a sus tierras, cuando fueron advertidos por el cántico lejano de una vieja y una niña,... Y era este el cantar remoto de dos voces:

Camiñade Santos Reyes
Por camiños desviados
Que por los camiños reas
Herodes mandou soldados. (*Obras I*, 1240)

La segunda visión, la irónica, está representada por el grupo coral de los "zagales" que aparecen en "Nochebuena" cantando villancicos:

Tras de haber cantado, bebieron largamente de aquel vino... y refocilados y calientes fuéronse haciendo sonar las conchas y los panderos. Aún oíamos el chocleo de sus madreñas en las escaleras del patín, cuando una voz entonó:

Esta casa e de pedra
o diaño ergeuna axina
Pra que durmesen xuntos
o Alcipreste e sua sobriña. (*Obras I*, 1322).

La tercera visión, la degradadora o esperpéntica, es la que corresponde al grupo-coral de "murguistas" en "El rey de la máscara." Como se tratará de ello más detenidamente en los capítulos cuatro y cinco, la relegamos para entonces, para no repetirnos.

La segunda subdivisión de los grupos corales a que aludíamos antes es la de aquellos que, por su propia naturaleza, se pueden denominar grupos-dramáticos. Estos se podrían subdividir aun más, de acuerdo con la naturaleza del género literario, ya sea el drama, ya la narración. En el primer caso podemos citar a los grupos corales de las Azafatas y a los de las Niñas, en "Tragedia de ensueño," y al grupo de los pseudo Doce Apóstoles, en "Comedia de ensueño." Todos estos grupos hablan alternativamente en un orden estricto como individuos o conjuntamente como grupo compacto en una sola voz. En "Tragedia de ensueño," por ejemplo, observamos al grupo de las tres hermanas Azafatas que hablan alternativamente y sucesivamente en orden estricto:

La Pequeña — ¿Y qué diremos cuando nos interroga?

La Abuela? — A mí me dio una tela hilada y tejida por sus manos para que la lavase, y al mojarla se la llevó la corriente....

La Mediana — A mí me dio un lenzuelo de la cuna, y al tenderlo al sol se lo llevó el viento....

La Mayor — A mí me dio una madeja de lino y al recogerla del zarzal..., un pájaro negro se la llevó en el pico. (*Obras I*, 1245).

En el segundo caso, en el género de la narración, se trata de grupos explícitos también pero que se acoplan de acuerdo con las edades y los sexos. Así las hermanas jóvenes de "El miedo," los niños, las mujeres y las damas en "La misa de San Electus," los muchachos enmascarados en "El rey de la máscara," las viejas en "Mi hermana Antonia," los hombres y las mujeres en "Mi bisabuelo," y los jóvenes, las jóvenes, los hombres y las mujeres en "Milón de la Arnoya." Como ejemplo de estos grupos, se puede citar a "Mi bisabuelo", en donde los grupos dramáticos aparecen agrupados de acuerdo con los sexos, y no es el individuo, como tal, el que habla, sino una voz no identificable del grupo:

Al pronto todos callaron, pero, de repente, una mujer gritó dejando caer su haz de carrascas y mesándose:

— ¡Porque no hay hombres, señor! ¡Porque no hay hombres!

Desde lejos dejó oír su voz uno de los cavadores:

— ¡Hay hombres, pero tienen las manos atadas! (*Obras I*, 1291).

Este último grupo de que acabamos de hablar, o tercer cuerpo en la pirámide, nos lleva a otras consideraciones y a otra división: a de los grupos colectivos, y por tanto la anotaremos como el cuarto peldaño de la pirámide. Como se ha podido observar ya, se trata, de acuerdo con esta distribución piramidal de los personajes de un proceso o progresión que va de lo más individual a lo más colectivo. El esquema de los grupos que

hemos propuesto anteriormente al hablar de los personajes no es inflexible, pues se puede dar el caso de que algún grupo, como el coral-dramático, pertenezca, por su composición, por su función o por su aparición, a algún otro tipo de grupo de los ya señalados. Y es precisamente a este grupo al que nos referíamos pues, además de considerársele como coral-dramático, teniendo en cuenta ciertas características peculiares se le puede definir como grupo colectivo-semidiferenciado. Así, cuando las hermanas de "El miedo" aparecen en escena, se ven con sus indumentarias claramente reconocibles, pero su intervención vocálica es apenas un simple murmullo, y sus figuras se mueven en un ambiente oscuro:

Yo me adormecía en la tribuna. Las niñas fueron a sentarse en las gradas del altar. Sus vestido eran albos como el lino de los paños litúrgicos.... En el silencio la voz leía piadosa y lenta. Las niñas escuchaban y adiviné sus cabelleras sobre la albura del ropaje y cayendo a los lados del rostro iguales, tristes y nazarenas. (*Obras I*, 1231).

Los enmascarados de "El rey de la máscara," aunque distinguibles por sus atuendos y por su ruido, son indistinguibles en sus personas individualizadas y en sus voces inarticuladas:.

A esta sazón rompió a tocar... (una) desapacible murga.... Repique de conchas y panderos, lúgubres mugidos de bocinas, sonos estridentes de guitarrones destemplados.... Apenas divisaron a la moza los murguistas, empezaron a aullar dando saltos y haciendo piruetas penetrando en la casa con voceríos.... Eran hasta seis hombres tiznados como diablos, disfrazados con prendas de mujer, de soldado, y de mendigo.... (*Obras I*, 1265).

Al contrario, en "La misa de San Electus" las voces de las mujeres y de los niños son distintas y articuladas, pero la impresión que nos dan es la de voces y cabezas de personas que no se ven:

Cuando llegaban (los tres mozos) a la puerta de las casas hidalgas, las viejas señoras mandaban socorrerlos, y los niños asomados a los grandes balcones de piedra lo interrogábamos:

... — ¿Hace mucho que fuisteis mordidos? (*Obras I*, 1262).

Algo semejante se podría decir de los grupos de hombres y mujeres en "Mi bisabuelo," a los cuales se les reconoce no por su apariencia física y entera, sino por el timbre alto o bajo de su vocerío, como el de los hombres y de las mujeres, respectivamente.

Y con esto llegamos al quinto y último peldaño o cuerpo que constituye la base de la pirámide de los personajes. Es el grupo que calificamos de colectivo-indiferenciado o amorfo, o sea, el personaje-masa. Los personajes que lo integran ni se oyen distintamente

ni se ven claramente. Son susurros y sombras frágiles. Es el caso de los hombres y mujeres que entierran a los tres mozos en "La misa de San Electus":

... hubo siempre alguna mujeruca que asomaba curiosa. Murieron en la misma noche los tres mozos, y en unas andas, cubiertas con sábanas de lino, los llevaron a enterrar. (*Obras I*, 1264).

También es el caso de las viejas que asisten a la misa que se celebra para obtener la curación de los tres mozos, en el mismo cuento:

Algunas viejas en la sombra del muro rezaban. Tenían tocadas sus cabezas con los mantelos, y de tiempo en tiempo resonaba una voz. (*Obras I*, 1263).

Estas viejas son las mismas que presencian la muerte de la Madre en "Mi hermana Antonia":

Detrás seguía un grupo oscuro y lento rezando en voz baja. Iba por el centro de las estancias, de una puerta a otra puerta, sin extenderse. En el corredor se arrodillaron algunos bultos, y comenzaron a desgranarse las cabezas. (*Obras I*, 1279).

Todos estos grupos se asemejan en que no dicen nada inteligible, aunque se supone que rezan, y se ven como sombras proyectadas contra los muros de la iglesia y de la casa. Son los grupos omnipresentes en las obras de Valle-Inclán, sobre todo en las del ciclo gallego que representan la miseria, la insignificancia social, los pordioseros inválidos, los ciegos, los huérfanos, la encarnación de la religión-superstición, y las voces de ultratumba. Son la materialización o encarnación de tiempos prehistóricos-célticos o míticos, tan del gusto de nuestro autor, pero, al mismo tiempo, Valle-Inclán, como se ha dicho ya, usa estos grupos, entre otras cosas, como materia literaria para su técnica del esperpento, de la degradación o deshumanización, como se puede ver en el capítulo quinto dedicado al pre-esperpento.

Y para concluir podemos hacer algunas observaciones de tipo general. En este capítulo hemos tratado de catalogar, por así decir, en forma piramidal el gran número y la variedad de personajes que Valle-Inclán nos presenta en esta colección de cuentos, *Jardín umbrío*. Aunque no se pueda señalar este capítulo como una técnica específica del arte narrativo de nuestro autor, suministra, no obstante, un cuadro de referencia necesario para los dos capítulos siguientes que tratarán de puntos más concretos de técnicas narrativas que se refieren a los personajes más específicamente: el retrato fraccionado o la técnica de las anticipaciones, y el esperpento. A pesar de todo, en el presente capítulo hemos podido notar la intención del autor en extraer o condensar en alguna forma su teoría del "gesto único." referente a los personajes en cada porción del cuerpo piramidal, sea este gesto una mirada, un movimiento, una angustia cristalizada, o un rasgo fisiológico en los

personajes-individuo, o sea, la ausencia de este rasgo visible a favor de un rasgo o gesto amorfo, tratándose del personaje-masa.

Una segunda observación, de tipo más abstracto, sería el hecho de que otras ideas estéticas del autor se encarnan en algunos personajes, de un modo o de otro. Así la concepción estética de la ceguera relacionada con la visión atemporal o de lucha al tiempo y la introspección quietista, reveladora de la propia conciencia, también destructora del tiempo y fuerza unificadora con el todo panteístico, como se verá en el capítulo séptimo.

En tercer lugar, y a través de algunos tipos o personajes-tipo, se pueden entrever las ideas políticas del autor, que en un principio tendían hacia la decadente aristocracia gallega y después hacia el carlismo conservador, como se desprende de la simpatía hacia los personajes que encarnan estas ideas, Don Manuel Bermúdez y el Cabecilla, respectivamente.

De una manera semejante descubrimos la inclinación que el autor tiene hacia ciertas instituciones sociales como el personaje-institución popular del ladrón y de las brujas, aunque por razones diferentes.

Una observación final es que, como habíamos indicado desde un principio en la introducción, en la gran variedad de personajes que circulan por *Jardín umbrío* podemos prever, como en embrión, el mundo humano que integrará más tarde la abundante obra del autor, desde Don Miguel, el Bradomín de las *Sonatas*, y Don Manuel Bermúdez, el Don Manuel de las *Comedias bárbaras*, hasta llegar a la masa informe de un *Ruedo ibérico*, preludiado en la base de la pirámide por los personajes de que hemos hablado.

CAPITULO III

EL RETRATO FRACCIONADO

En este capítulo nos proponemos discutir el retrato fraccionado o la técnica de las anticipaciones. En casi todos los cuentos de *Jardín umbrío* (*Obras completas*, I Plenitud) tenemos muestras excelentes de este arte. Usa el autor esta técnica cuando, a medida que va desarrollando el cuento, y, de acuerdo a lo que está tratando, nos va dando la parte o porción del retrato necesaria para ese incidente o caso, dejando otras partes del mismo para situaciones posteriores, según la exigencia determinada del caso. Al final del cuento, recapitulando las porciones diversas, podemos formar el cuadro completo.

Aunque parentéticamente, a continuación queremos traer a colación algún punto relacionado con el retrato pictórico. Se ha dicho (Zamora Vicente, *Sonatas*, 96-107) que Valle-Inclán es admirador de la gran pintura y, entre los españoles, tenía especial predilección por Velázquez, El Greco y Goya, pintores que corresponden cercanamente a las preocupaciones estéticas de nuestro autor, como él mismo lo ha confesado (*Obras II*, 592-594).

Aunque corramos el riesgo de generalizar, desde un punto de vista correlativo, se podría afirmar que a Valle-Inclán le interesa el detalle espacio-tiempo de Velázquez, la espiritualidad o misticismo alucinante de El Greco, y las pesadillas y las contorsiones grotescas y los enmascaramientos de Goya. La correspondencia del arte pictórico de estos maestros con las ideas estéticas de nuestro autor se dejan entrever, no sólo por su propia confesión, como se indicó ya, sino también por las ideas diseminadas en *La lámpara maravillosa*: la detención del tiempo y la armonía total con la naturaleza, el misticismo hermético, la cristalización de sus personajes en un "gesto", el enmascaramiento o desenmascaramiento y lo grotesco de los mismos.

Como se indicará a través de estos capítulos, el estudio que de los personajes hace el autor, no es necesariamente el de sus caracterizaciones. Si exceptuamos a don Manuel, de "Mi bisabuelo", las demás criaturas de *Jardín umbrío* están perfectamente sujetas al control voluntarioso del autor. La importancia principal de la presentación pictórica no radica en el estudio complicado del proceso psicológico de los personajes, sino más bien en su visión de autor impuesta sobre ellos: cuál es el detalle particular del personajes en un momento dado, o, para usar su propia terminología, cuál es el "gesto(s) único(s)" que caracteriza a ese o esos personajes en situaciones particulares y que corresponde al interés y a sus ideas estéticas mencionadas.

Teniendo en cuenta lo que en forma parentética acabamos de decir, podemos establecer que Valle-Inclán nos presenta a los personajes en porciones sucesivas a través del retrato fraccionado. Y, usando a este propósito la tricotomía de sus estilos o modalidades expresivas, nos encontraremos con tres formas pictóricas por medio de las cuales nos

presenta, sucesiva o simultáneamente, a un personaje mítico, otro irónico-decadentista y a otro esperpéntico-degradado.

Como se acaba de decir, Valle-Inclán usa la técnica del fraccionamiento anticipador para varios fines. Si consideramos al personaje mítico-religioso, observaremos que en "La adoración de los Reyes", el fraccionamiento pictórico de los Magos corresponde a las diversas partes del tríptico plástico, que muestra en cada momento a los tres personajes en posiciones diversas, pero siempre con colores brillantes. El énfasis de la pintura parcial recae en los ricos colores del vestuario y en los ademanes:

Las estrellas fulguraban en el cielo y la pedrería de las coronas reales fulguraba en sus frentes. Una brisa suave hacía flamear sus recamados mantos. El de Gaspar era de púrpura de Corinto. El de Melchor era de púrpura de Tiro. El de Baltasar era de púrpura de Menfis... Los tres Reyes Magos cabalgaban en fila: Baltasar el egipcio iba delante, y su barba luenga, que descendía sobre el pecho, era a veces esparcida sobre los hombros.

Y aquellos tres Reyes volvieron a inclinar las frentes coronadas, y arrastrando sus mantos de púrpura... penetraron en el establo. Sus sandalias bordadas de oro producían un armonioso rumor.

Para que no se despertase [el Niño], con las manos apartaban sus luengas barbas, que eran graves y solemnes como oraciones.

Entonces sus frentes tostadas por el sol y los vientos del desierto se cubrieron de luz, y la huella que había dejado el cerco bordado de pedrería era una corona más bella que sus coronas labradas en Oriente.

Después se levantaron para irse, porque ya rayaba el alba.... Los esclavos negros hicieron arrodillar a los camellos y cabalgaban los tres Magos (*Obras I*, 1238-40).

El fin principal de la técnica de las anticipaciones en este caso es la de mostrarnos una pintura de intenso colorido en tres situaciones que corresponden a los tres planos del tríptico. Por consiguiente, será esencialmente plástica, con un mínimo de ademanes o gestos.

La pintura se va haciendo por grados sucesivos: las coronas, los mantos, las barbas, las sandalias y las frentes. Cada uno de estos fraccionamientos se acomoda a un "gesto" o acción correspondiente al tema de la Adoración, desde el más general de la partida e ida por el desierto, hasta el detalle de la entrega de los presentes. Es de notar también que la fría plasticidad de la pintura, con su carga de colorido, el tema histórico-bíblico y el movimiento lento, soportado por el estilo tranquilo, ayudan a crear un ambiente de tiempo lejano y religioso-mítico, como corresponden al tema, a la geografía y al tiempo histórico.

Aunque sin tanto colorido, podemos observar algo parecido en la figura de Cristo en "Un ejemplo". Los colores son más tenues y el fraccionamiento anticipador corresponde a los

movimientos ambulatorios del Maestro, ayudando también a la estructuración del diálogo con Amaro, el ermitaño:

Cierta tarde... vio (Amaro) pasar a lo lejos por el camino real a un hombre todo cubierto de polvo.... Su corazón le advirtió quién era aquel caminante que iba por el camino envuelto en los oros de la puesta solar.

El Señor Jesucristo le mostró los divinos pies que, desgarrados por las espinas del camino, sangraban en las sandalias, y siguió adelante... y en el polvo, bajo las divinas sandalias, florecieron las rosas y los lirios, y todo el aire se llenó de aroma.

El Señor Jesucristo se detuvo, y la luz de sus ojos cayó como la gracia de un milagro sobre aquella [posesa] que se retorció en el polvo y escupía hacia el camino.

Y como al inclinarse [Amaro] viese los divinos pies que ensangrentaban el polvo donde pisaba, murmuró....

El Señor Jesucristo sonrió.

El Señor Jesucristo alzó la diestra traspasada por la cruz.

El Señor Jesucristo le miró muy severamente.... Y otra vez contestó muy severamente el Señor Jesucristo. Un momento quedó triste y pensativo el Maestro.

El Señor Jesucristo le sonrió (*Obras I*, 1317-19).

Hemos entresacado las partes de los ademanes físicos y gestos del retrato fraccionado del Maestro. La característica principal de la técnica de las anticipaciones en este caso radica en su papel de función total. Sus ademanes y gestos, al "sonreír", "mirar", "alzar la diestra", "quedar triste", tienen la función vinculadora con el diálogo, infundiéndole un hálito de vida espiritual y religiosa. Por otra parte, el fraccionamiento pictórico está íntimamente relacionado con el "camino" y con el "sufrir", que son el símbolo y la temática, respectivamente, del cuento.

Quizás por estas razones el retrato del Maestro sea bastante incompleto y limitado, pues lo que más abunda son los detalles de su persona que se refieren a los pies: "caminante", "pies", "sandalias", etc. A crear esta impresión pictórica le ayuda la aureola que lo envuelve en "los oros de la puesta solar" y el "polvo" del camino, infundiendo así un velo que, por un lado, difumina la visión clara del Maestro y, por otro, lo rodea de un misterio religioso que corresponde al tema del sufrimiento y a la divinidad del personaje. Es decir, que todo coadyuva a crear una pintura mítico-religiosa y lejana en el tiempo, como se había hecho notar también en "La adoración de los Reyes".

Reduciendo el colorido de la pintura a un mínimo, en "La misa de San Electus" el fraccionamiento de las misma desempeña una función varia: la de describir el deterioro progresivo de los tres mozos que padecen de la rabia, el movimiento en el tiempo y en el

espacio cuando piden limosna, la de ayudar a la estructuración doblemente tripartita de la narración y al proceso cíclico de anonimidad-individuación-anonimidad. Entresacamos los siguientes pasajes del cuento:

Los tres mozos, que antes eran encendidos como manzanas, ahora íbanse quedando más amarillos que la cera. Perdido todo contento, pasaban los días sentados al sol, cruzando las flacas manos en torno de las rodillas, con la barbata hincada en ellas.

.....

Y quedándose los tres mozos mirándolas [a las mujerucas] con ojos tristes y abatidos, esos ojos de enfermos a quienes les están cavando la hoya.

.....

Siempre en silencio, caminando en hilera, entraron en la aldea y, guarecidos en un pajar, pasaron la noche.

.....

Se incorporaron penosamente, con los ojos llenos de angustia y la boca hilando babas.... Y sollozaron medio sepultados en la paja, fijos sus ojos tristes y clavados en el compañero que estaba de pie.

.....

El mozo atravesó la iglesia procurando amortiguar el ruido de sus madreñas, y en las gradas del altar se arrodilló haciendo la señal de la cruz.

.....

Cuando llegó al pajar caminaba arrastrándose, y durante todo aquel día el quejido de tres voces, que parecían una sola, llenó la aldea (*Obras I*, 1261-64).

Como se había indicado antes, la función del fraccionamiento pictórico en este cuento es varia. En primer lugar, se observa en el párrafo inicial la deterioración fisiológica de los tres mozos, que poco a poco los llevará a la tumba. En segundo lugar, y así como en "La adoración de los Reyes" y en "Un ejemplo", se insiste en aquellas partes que tienen que ver con el "caminar", como las "rodillas", "caminar en hilera", el "ruido de las madreñas" y "caminaban arrastrándose". Y también, como entonces, el "camino" parece ofrecer, además de un motivo literario, una función estructuradora de la temática: la de pedir limosna para su curación.

La tercera función del fraccionamiento, aunque se ve mejor teniendo en cuenta la estructura total de la narración, como se mencionará más tarde en el capítulo quinto cuando hablemos

del t3pico del la estructura tripartita y del amorfismo de los personajes, en el capitulo primero.

La presente indicaci3n de esta anonimidad se echa de ver en la expresi3n repetida varias veces de "los tres mozos", y en que los tres juntos son el sujeto de la mayor parte de los verbos. El hincapi3 se hace al final, cuando "el quejido de tres voces, que parecían una sola, llen3 la aldea". Y, m3s tarde, murieron "en la misma noche" y los enterraron "a los tres juntos". A esta anonimidad ayuda, como encuadre, todo el pueblo dividido en grupos semidiferenciados e indiferenciados, como el caso de las mujerucas que parecían "sombras", y del sujeto impersonal que "los llevaron a enterrar".

Excepto por la referencia al color "amarillo", el resto del retrato fraccionado es completamente incoloro. Si a esta falta de colorido se le aña de la vaguedad y lejana colectividad de los "tres" como si fueran "uno", el gemido inarticulado que invade toda la aldea y la naturaleza misteriosa de la enfermedad asociada a ciertas supersticiones, nos encontramos ante un retrato total, incoloro o difuminado, de tiempo lejano y mítico, parecido al de los casos precedentes de "La adoraci3n de los Reyes" y de "Un ejemplo".

Aunque hay un n3mero variado de característic3s que definen cada una de las modalidades expresivas del autor, las asignables para la modalidad o perío do mítico podrían ser, para el caso presente, el tiempo lejano, el "gesto" y el estilo que subraya la t3cnica del retrato fraccionado.

En los tres ejemplos citados observamos un tiempo lejano, casi inalcanzable. Por tanto, se establece un distanciamiento y una brecha psicol3gica. Este tiempo lejano cronol3gico, estilizado y establecido, que no cambia, sufre una transformaci3n sutil convirtiéndose en presente por medio de alg3n truco de nuestro autor: la superposici3n de geografías y tiempos o anacronismos.

Por este medio se llega a otras concepciones, m3s transcendentales, del autor: al tiempo cíclico y a la visi3n espacial total. Así, a la geografía palestínica de casi todo el cuento de "La adoraci3n de los Reyes" se sobrepone, al final del mismo, la tierra gallega, y a la serie larga de imperfectos de tiempo lejano en "La misa de San Electus" se le intercala el "preguntábamos", imperfecto de actualidad, al inmiscuirse el Yo-niño en la acci3n-narraci3n.

El "gesto ú nico", preocupaci3n est3tica y constante de Valle-Inclán y, por tanto, no excluyéndola de la modalidad mítica, se observa tambi3n en los personajes de estos tres cuentos. Aqu3, y en general, el "gesto" caracterizador de cada personaje est3 en correlaci3n al tema central.

En "La adoraci3n de los Reyes" sobresalen los ademanes respetuosos y religiosos de los Magos: "volvieron a inclinar las frentes" que habían sido "tostadas por el sol" y ahora "se cubrieron de luz", "apartaban sus luengas barbas" y "se levantaron para irse". En "Un ejemplo" se trata del sufrimiento ("el dolor es mi ley") que se padece al caminar, como medio de purificaci3n espiritual.

El "gesto" esencial que se repite es el relativo a los pies: El Maestro mostró "los divinos pies que sangraban en las sandalias". Y en "La misa de San Electus", cuyo tema es la muerte que se avecina, el "gesto" final es de tipo auditivo, "el gemido de tres voces" que llena toda la aldea. Sin embargo, el retrato se ocupa de aquellos "gestos" que encaminan a la muerte: se estaban quedando "más amarillos que la cera". Los "ojos tristes y abatidos... llenos de angustia, clavados" en sus compañeros, y "la boca hilando babas".

Todo esto nos lleva a la conclusión de que, como se había indicado antes, el propósito de esta técnica del retrato fraccionado no es propiamente la de hacer un estudio detallado de la psicología de los personajes, sino la de captar sus "gestos únicos" definidores de una situación, en este caso de temática, de estética trascendental y hermética.

Pasando ahora a estudiar esta mis técnica, aplicada al segundo estilo, es decir, al irónico-decadentista, observamos el proceso de anticipación fraccionado, aunque no tan evidente, pues se trata de retratos, al estilo clasicista, algunos de ellos de cuerpo entero.

Se ha hecho notar que esta técnica del retrato, aplicada al período de las *Sonatas*, era artificial, anticuada y decadentista y, por tanto, irrelevante ya entrado el siglo veinte. Esta técnica y estilo, que llegan a su culminación en las cuatro *Sonatas*, pero sobre todo en la de *Primavera*, ya la había practicado Valle-Inclán antes, aunque fuera en miniatura, en *Jardín umbrío*, como también ya había ensayado la de los esperpentos más tardíos, como se apuntará en el siguiente capítulo. Pero, para el caso presente, bástenos saber, de un lado, que ya el autor la había ensayado y, de otro, en qué consiste esta técnica.

Como se había indicado antes, de las tres modalidades, es ésta la que nos presenta, aunque a base de fraccionamientos, el retrato más completo y casi de cuerpo entero. Sin embargo, se puede notar otra vez que, sucesivamente, va haciéndose hincapié en las partes del cuerpo que más se relacionan con el tema o situación principal de la narración. En este caso se usa más la iluminación y el claroscuro que la combinación de colores o falta de ellos, como en los casos precedentes. Los retratos fraccionados que más sobresalen en este segundo estilo son los de las jóvenes Beatriz y Rosarito, heroínas de los cuentos que llevan el mismo nombre:

Beatriz parecía una muerta: Con los párpados entornados, las mejillas muy pálidas y los brazos tendidos a lo largo del cuerpo, yacía sobre el antiguo lecho de madera.

La niña, con los ojos extraviados y el cabello destrenzándose sobre los hombros, se retorció. Su rubia y magdalénica cabeza golpeaba contra el entarimado, y de la frente yerta y angustiada manaba un hilo de sangre.

Beatriz evocaba el recuerdo de aquellas blancas y legendarias princesas, santas de trece años ya tentadas por Satanás.

Al entrar la Condesa, se incorporó con extravío, la faz lívida, los labios trémulos, como rosas que van deshojándose. Su cabellera apenas cubría la candidez de sus senos.

.....

Y Beatriz mostrábale a su madre el seno de blancura lívida, donde se ve la huella negra que dejan los labios de Lucifer cuando besan.

.....

Beatriz suspiró sin abrir los ojos. Sus manos quedaron extendidas sobre la colcha: Eran pálidas, blancas, ideales, transparentes a la luz. Las venas azules dibujaban una flor de ensueño (*Obras I*, 1251-56).

La suma de las citas, entresacadas de aquí y de allá, no nos ofrecen un retrato de cuerpo entero, aunque sí uno de los más detallados y completos que se encuentran en *Jardín umbrío*. El énfasis recae en la parte superior del cuerpo, sobre todo en los detalles de la cabeza: cabellos, ojos, mejillas, párpados, faz, frente y labios. En ocasiones, el seno, los brazos y las manos.

Los fragmentos del retrato corresponden a la situación particular del caso descrito. Así notamos en el primer párrafo una visión más o menos de conjunto, cuando está tendida en cama rodeada de una aparente tranquilidad. El contorsionamiento comienza cuando recibe la vista de su Madre, La Condesa, que se describe en el segundo párrafo, y el detalle o fragmento del retrato recae en el lugar o parte del cuerpo en donde se realizó el pecado: el seno.

La tercera parte de las citas corresponde a otro momento de tranquilidad, seguido del enfrentamiento entre Madre e Hija. Entonces la encontramos yacente y, hasta cierto punto, de cuerpo entero como en el primer caso, aunque se ponga énfasis de un modo particular en las manos.

Como se había ya indicado, el colorido de este retrato no depende tanto del juego de los colores, sino de la proyección de la supuesta luz, o sea, del claroscuro, a diferencia de "La adoración de los Reyes", como ya hemos visto, y de los esperpentos de que hablaremos en el siguiente capítulo. El color básico es aquél que, además del sufrimiento y de la angustia, procede de la luz: lo blanco y lo pálido. Los colores reales son el "rubio" de la cabellera y el "encarnado" de la sangre. Otro color real, y al mismo tiempo metafórico-simbólico, es el "negro", como efecto del beso, y también del pecado. Los dos colores de "rosa" y de "azul" son estrictamente metafóricos.

La fragmentación pictórica de Rosarito es abundante y muy parecida a la de Beatriz:

Vista a la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabellera en divino escorzo; la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla; y el busto delicado y

gentil destacándose en penumbra incierta sobre la dorada talla, y el damasco azul celeste del canapé, Rosarito recordaba esas ingenuas madonas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros.

Temblaba [la labor] demasiado entre aquellas manos pálidas, transparentes como las de una santa; manos místicas y ardientes, que parecían adelgazadas en la oración, por el suave roce de las cuentas del rosario.

En su boca de niña temblaba la sonrisa pálida de los corazones tristes, y en el fondo misterioso de sus pupilas brillaba una lágrima rota.

[Rosarito tenía] aquella cabeza melancólicamente inclinada que, con su crencha de oro, partida por estrecha raya, tenía cierta castidad prerrafaélica.

.....

Y con el rostro cubierto de rubor, entreabierta la boca de madona, y el fondo de los ojos misterioso y cambiante....

.....

Las pestañas de Rosarito rozaron la mejilla con tímido aleteo y permanecieron inclinadas como las de una novicia. En aquella actitud de cariátide parecía figura ideal detenida en el lindar de la otra vida.

Rosarito está allí inanimada, yerta, blanca. Dos lágrimas humedecen sus mejillas. Los ojos tienen la mirada aterrada de los muertos. Por su corpiño blanco corre un hilo de sangre.... El alfilerón de oro, que momentos antes aún sujetaba la trenza de la niña, está bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón. La rubia cabellera extiéndose por la almohada, trágica, magdalénica (*Obras I*, 1294-1308).

Aunque en el primer fragmento nos encontramos con un retrato bastante completo de Rosarito, sin embargo se nos va presentando en porciones limitadas a medida que progresa la narración. Estas porciones, una vez más, corresponden a situaciones dadas, de acuerdo al tema y al estado psicológico del personaje.

Hay varias notas que asemejan esta pintura fraccionada a la de Beatriz. Si dividimos las citas en tres grupos hallaremos, en este caso como en aquél, que el primero y el tercero nos ofrecen unos retratos parciales llenos de tranquilidad, y que el segundo grupo adquiere cierto nerviosismo, aunque no tan intenso como en "Beatriz", por tratarse de un enamoramiento y no de una desesperación agónica.

Una segunda semejanza entre ambas citas es la comparación libresca y plástica de la pintura renacentista "prerrafaélica" o dieciochesca. A las dos se las compara a "madonas" y esta comparación se hace más de una vez. Los colores en ambos casos son semejantes,

predominando el blanco y el rubio o dorado. Como entonces, aquí aparece el rojo de la sangre y el azul del ensueño.

Del mismo modo como habíamos indicado al principio para ambos casos, la técnica del colorido no proviene directamente de la combinación de los colores, sino de la iluminación y del claroscuro. En Rosarito se hace más evidente, pues se expresa explícitamente al decir "vista a la tenue claridad de la lámpara", "la sombra de las pestañas" temblaba, el busto se destacaba en "penumbra incierta" y "brillaba una lágrima" en sus pupilas.

De las observaciones que preceden y de las citas transcritas se puede hacer notar, en primer lugar, que en esta técnica de anticipaciones de modalidad irónico-decadentista, el estilo adquiere gran refinamiento esteticista, pudiéndose relacionar al modernista. Incluso el fondo en donde se mueven estas heroínas corresponde a la pintura-retrato en cuestión: el renacentista italiano, como se desprende del palacio, fuente y jardines e "Beatriz" y "Rosarito", mencionados ya en la técnica de los motivos, y que se volverán a mencionar al hablar de la visión, total y espacial, en el capítulo cuarto.

Una segunda característica de esta modalidad irónica es el sensorialismo esteticista, apoyado por la conjugación de adjetivos contrarios, como el religioso y sensual ("manos místicas y ardientes"). Y si nos referimos a todo el texto y contexto de los dos cuentos, sobre todo al de "Rosarito", nos encontraremos con la gran figura de Don Miguel de Montenegro, el digno precursor del Marqués de Bradomín, personaje-síntesis de la estética irónico-decadentista del autor. Otros ejemplos de esta segunda etapa podrían encontrarse en los retratos fraccionados de Don Manuel Bermúdez, héroe de "Mi bisabuelo", y de las dos Condesas de "Beatriz" y de "Rosarito", como también el de Doña Dolores Saco de "Del misterio".

Quizás la función más importante de todas, y que corresponde al tercer estilo, sea el uso de la técnica de la anticipación en el proceso degradador o esperpentizador de los personajes. Aunque se hablará más tarde de los esperpentos como técnica, y aunque no sea exclusivo de la misma, señalaremos aquí que una de las características del esperpento es la del fraccionamiento como medio para descontorsionar y desfigurar al personaje. En esta colección, y tratándose del retrato fraccionado para efectos degradadores, el color, de ordinario, es fuerte, a base de rojo y negro, como en "El rey de la máscara", "Mi hermana Antonia" y "Comedia de ensueño". Otras veces, al fraccionar las masas de gente, el color se hace grisáceo y difuminado. Parecen bultos oscuros que se asoman por aquí y por allá, como objetos de decoro. Así, en "La misa de San Electus" y en "Mi hermana Antonia".

Del primer tipo se puede dar un ejemplo sacado del principal personaje de "El rey de la máscara", el cura de San Rosendo:

El cura de San Rosendo de Gondar, un viejo magro y astuto, de perfil monástico y ojos enfoscados y parduscos como los de una alimaña montés, regresaba a su rectoral.

A pesar de sus años, conservábase erguido. Llevaba ambas manos metidas en los bolsillos de un montecristo azul, sombrero de alas e inmenso paraguas rojo bajo el brazo.

.....

Sentándose en un banquillo al calor de la lumbre, sacó de la faltriquera un trenzado de negrísimo tabaco, que picó con la uña, restregando el polvo entre las palmas.

Le contempló [al enmascarado Rey] atentamente y, bajando el farolillo, que temblaba en su mano agitada por el bailoteo senil, murmuró en voz demudada y ronca.

.....

El cura, sentado en el banco, picaba otro cigarrillo, y murmuraba con sombría calma (*Obras I*, 1264-68).

Los dos primeros trozos se refieren al aspecto externo del cura. Los dos siguientes nos muestran su actividad y nos revelan algo de su aprehensión ante la presencia de un muerto, y, el último, además de ser un elemento estructurador de naturaleza tripartita o cíclica, por volver a la misma actitud del principio ("picaba otro cigarrillo") implica lo rutinario de la vida y la impasibilidad psicológica del personaje.

Como se observó antes, la degradación que se observa en el primer párrafo se debe a dos factores: la esperpentización por cosificación y por animalización. Es decir, el ser "viejo.. de perfil monástico y ojos enfoscados" equivale a lo estatuesco, y el ser "viejo... astuto... de ojos... como alimaña montés" es rebajarlo a un orden inferior a su especie.

Fijándonos ahora en el segundo párrafo, hay dos elementos de lo grotesco, de los cuales el primero es la facha del vestido superlativizado por el sufijo *-azo* y el adjetivo "inmenso", y el segundo elemento de degradación es el de los colores chillantes y de difícil combinación de "azul" y "rojo", todo lo cual nos da la apariencia de "espantajos". A estos dos colores de fuerte contraste se añade, más adelante y superlativizado, el de "negro".

Semejante a este retrato, también fraccionado y de colores destacados, es el de Juan de Alberte, hermano de Basilisa, en "Mi hermana Antonia":

Una de estas veces... vi a un hombre en mangas de camisa.... Era muy pequeño, con la frente calva y un chaleco encarnado.... En tiempo el sastre se levantaba y escupía en los dedos para espabilar las velas. Aquel sastre enano y garboso, del chaleco encarnado, tenía no sé qué destreza bufonesca al arrancar el pabilo e inflar los carrillos soplándose los dedos (*Obras I*, 1278-80).

Algunas viejas en la sombra del muro, rezaban. Tenían sus cabezas tocadas con los mantelos, y de tiempo en tiempo resonaba una tos..., y en la puerta del pajar hubo siempre alguna mujeruca que asomaba curiosa (*Obras I*, 1261-64).

.....

Llenóse la casa de olor de cera y murmullo de gente que rezaba en confuso son. Detrás del clérigo seguía un grupo oscuro y lento rezando en voz baja. Iba por el centro de las estancias de una puerta a otra puerta, sin extenderse. En el corredor se arrodillaron algunos bultos, y comenzaron a desgranarse las cabezas. Se hizo una fila que llegó hasta las puertas de la alcoba de mi madre.

Eran las manos sarmentosas de las viejas que rezaban en el corredor, alineadas a lo largo de la pared, con el perfil de la sombra pegado al cuerpo (*Obras I*, 1279-80).

Aunque se volverá a hablar de este pasaje cuando estudiemos la técnica de los esperpentos, anotaremos aquí el arte valleincliniano del retrato fraccionado como sujeto de composición de grupo. Los pasajes de ambos cuentos, como todos los anteriormente citados, aparecen esparcidos a lo largo de la narración. No cabe duda de que las "mujerucas" y las "viejas" que vemos en "La misa de San Electus", no sólo son las mismas dentro de este cuento, sino que vuelven a aparecer en "Mi hermana Antonia", pues en los dos casos se trata de velar a algún muerto. Podríamos suponer también que son los personajes-tipos que representan a las plañideras.

Pero lo que nos atañe sobre todo en este momento, además de la repetida aparición en forma fraccionada, es el del uso de los colores, o, mejor aún, la carencia de los mismos en el retrato. Los únicos indicios directos son "un grupo oscuro" de mujeres que parecían "bultos". Por otra parte, el color o falta de color ("sombra") viene de rechazo. Es decir, en el caso de "La misa de San Electus" las viejas rezan bajo "la sombra del muro", y en "Mi hermana Antonia" se define al grupo de las mujeres por "el perfil de la sombra pegado al cuerpo".

Lo esperpéntico de este retrato radica también en la indiferenciación. No es posible discernir las partes del cuerpo de esta multitud que camina "sin extenderse" o que, más tarde, "hacen fila". El esfuerzo por concretarse o diferenciarse hace del retrato una especie de pesadilla: "... comenzaron a desgranarse las cabezas" y "eran las manos sarmentosas de las viejas". Incluso los apelativos de "viejas" y de "mujerucas" parecen rebajar a estos personajes-masa a un nivel infrahumano o de cosa despreciable.

Todavía en el nivel de la colectivización, encontramos otros ejemplos en donde la técnica del retrato fraccionado nos ofrece una pintura grotesca e infrahumana en el grupo de los murguistas, de "El rey de la máscara". Es un grupo de "enmascarados" que "iban tiznados como diablos", y que parecía una murga "escapada del infierno". En la escena representan un papel de fante: saltos, piruetas, gestos y ademanes grotescos, acompañados de ruidos estentóreos y aullidos.

Resumiendo, en lo que se refiere a la tercera modalidad, la esperpéntica, se puede decir que lo sobresaliente de la técnica del retrato fraccionado es la distorsión o degradación, sea de personaje individuo o colectivo, a base de colorido fuerte, sobre todo rojo y negro, o difuminado, en donde el personaje aparece exagerado o indiferenciado, respectivamente. Por otra parte, la deshumanización se lleva a cabo en este momento, bien por el término comparativo animalístico ("ojos... como alimaña montés"), en el caso del cura de San Rosendo, bien por medio de una cosificación ("grupo oscuro... bultos.. sombras"), como en el caos de las viejas de "Mi hermana Antonia"), o bien por el papel bufonesco ("tenía no sé qué destreza bufonesca"), de Juan de Alberte, en el mismo cuento.

En general, puede decirse que la técnica del retrato fraccionado, muy importante en el arte literario del autor de *Jardín umbrío*, ofrece varias posibilidades estéticas, siendo una de las principales la de buscarle "el gesto" o gestos a los diversos personajes, plasmándolos visualmente por medio de colores fuertes o débiles, de acuerdo a los casos diferentes. Otras veces el autor obtiene el mismo o semejante resultado aplicando el proceso de la difuminación, usando los varios tintes del claroscuro, sobre todo tratándose de grupos o masas indiferenciadas de personajes. Otra posibilidad o ramificación de esta técnica es colocar a los personajes, según la técnica usada, en una de las tres etapas estilísticas, señaladas ya por los críticos: la mítica, la irónica o decadentista y la degradadora o esperpéntica. Bajo esta triple visión, la técnica del retrato fraccionado corresponde a la triple visión del tiempo valleincliniano acercándose, progresiva y respectivamente, de un pasado lejano a un presente vibrante. Y, consiguientemente, el personaje adquiere "gestos" cada vez más destacados, nerviosos y movimentados.

CAPÍTULO IV

LOS PRE-ESPERPENTOS

En el presente capítulo se expondrá la técnica de los pre-esperpentos, a la que hemos aludido anteriormente varias veces. Se trata simplemente de estudiar los primeros ensayos de lo que culminará en los grandes esperpentos de las obras maduras y póstumas de Valle-Inclán. Se ha escrito mucho sobre los ya famosos esperpentos del autor pero, que sepamos, no se ha hecho ningún estudio serio sobre los primeros intentos y experimentos de esta técnica valleinclaniana. Sin embargo, como habíamos indicado en la introducción general, esta técnica se encuentra ya en forma embrionaria en *Jardín umbrío*.

Hablando de los esperpentos, el mismo autor nos define lo esencial de esta técnica, al decir que son "los héroes clásicos pasados por el Callejón del Gato" de Madrid (*Obras I*, 930). O sea, desfigurados y descontorsionados. No obstante, nos atrevemos a decir que es algo más, si no mucho más, que esto.

El blanco y objetivo principal y directo del esperpento es el personaje. Por consiguiente, esta técnica está relacionada indirectamente con la de las anticipaciones o retrato fraccionado, ya analizado en el capítulo anterior. En el citado caso nos ocupábamos exclusivamente del personaje en su apariencia externa, visto a través del retrato, como elemento esencial de la narración. Aquí excluimos esta consideración para ocuparnos de una técnica o forma expresiva peculiar de presentar a los personajes: la degradadora o esperpéntica.

Como indicábamos, la técnica del esperpento tiene más ramificaciones y posibilidades que las que vienen por la distorsión de los espejos cóncavos y convexos. El esperpento puede obtenerse por medio de una forma comparativa y por medio de combinaciones de luces y sombras. La comparación puede establecerse de personaje a animal, de personaje a cosa, y de personaje a personaje, aunque éste ya estará degradado o desfigurado de antemano. Y estos tres casos tratándose sólo del personaje-individuo. Porque si consideramos al personaje como individuación, de un lado, y al personaje como colectivización, del otro, observaremos una gran escala de matices intermediarios entre el individuo-héroe y el grupo-amorfo. Estos dos extremos y la comparación con lo animal, con la cosa, o con los individuos de la misma especie, es lo esencial de la técnica a que venimos aludiendo. Ambos aspectos pueden ir juntos o separados.

Veamos la distorsión por comparación. Si el término de comparación es un animal, se podría decir que el proceso desfigurativo es una animalización del personaje, si el término comparativo es una cosa, tendremos una cosificación, y si el término de la comparación es otra persona, entonces tendríamos, irónicamente, una

despersonificación. Pero hay que advertir aquí que estos tres puntos de referencia o comparación pueden existir juntos en el proceso de esperpentizar a un solo personaje. Cuando el Yo-niño, el narrador en "Mi hermana Antonia," está detrás de la puerta hablando con la vieja criada Basilisa, no puede menos de reír por parecerse ésta a una "gárgola":

Yo la miré fijamente porque le hallaba un extraño parecido con las gárgolas de la catedral.... Sacudí los hombros para desprenderme de su mano, que tenía las arrugas negras como tiznes.... Yo me puse a reír. Era verdad que parecía una gárgola. No podía saber si perro, si gato, si lobo. Pero tenía un extraño parecido con aquellas figuras de piedra, asomadas o tendidos sobre el atrio, en la cornisa de la catedral (*Obras I*, 1273).

Con el retrato de Basilisa se alcanzan dos objetivos: el de ingerir en el cuento un personaje con características realistas que se contrapongan a las figuras idealizadas, como son las de este cuento en mayor o menor grado, y la de hacerla parte, por medio de la comparación esperpéntica, del aspecto físico de la catedral, lugar en donde se desarrolla gran parte de la acción. También se alcanza una doble desfiguración: animalizadora y cosificadora, simultáneamente, pues la "gárgola," de relieve escultórico-arquitectónico, representa a un animal, el "gato."

Gran parte de la acción en "Mi hermana Antonia" se lleva a cabo en la catedral. Máximo de Bretal, el seminarista, pasa su vida en esta basílica. Aquí es en donde le demuestra a Antonia su gran amor por ella. Este amor es, en cierto modo, sacrilego, por tratarse de un ordenado *in sacris*. Además él ha tenido una entrevista con el diablo e hizo un pacto con él. Más tarde, Máximo se nos aparece en forma de gato y es la misma encarnación diabólica. Basilisa es la encargada de cortarle las orejas.

Por tanto, si Basilisa se asemeja a una "gárgola" de la catedral, pudiendo ser ésta de "perro," de "gato" o de "lobo," no sólo se ha hecho un doble esperpento por cosificación y animalización al mismo tiempo, sino que las implicaciones nos llevan más lejos. Por una parte, se relaciona a Basilisa con lo malagorero, al asociarla con el "gato," que es elemento esencial y diabólico en el cuento. Consiguientemente, su presencia total en la narración se infiltra, no sólo por derecho propio, sino también por concomitancia o por extensión.

Por otra parte se nos dice que la gárgola era "de la catedral." Dos puntos se desprenden de aquí. El primero es que la figura grotesca colgada de la cornisa de la basílica es un objeto de decoro. Pero este decoro tiene una función estética, aunque sólo sea en la literatura valleinclaniana, en donde contrapone el "carácter (gesto)" de las formas absurdas del arte bizantino-gnóstico medievalista ("gárgolas, canecillos, endriagos, vestiglos") al "arquetipo" helénico de la forma perfecta. La emoción estética de los primeros radica "en el absurdo de las formas, en la creación de los monstruos," en fin, "en el eterno acto quieto, absoluto, uno" (*Obras II*, 584-590). En otros términos, la función de Basilisa, viéndola así, representa y, al mismo tiempo, trasciende el aspecto más inmediato del esperpento.

El segundo punto, en lo que se refiere a la equiparación de Basilisa con la gárgola "de la catedral" de Santiago, nos lleva otra vez a una expresión más allá de lo esperpéntico: a la relación estética de la arquitectura de estos momentos con la idea estética valleinclaniana del tiempo. Nos dice el autor que:

De todas las rancias ciudades españolas, la que parece inmovilizarse en un sueño de granito, inmutable y eterno, es Santiago de Compostela.

En esta ciudad petrificada huye la idea del tiempo. No parece antigua, sino eterna... Compostela, inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación, y la cadena de los siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora (*Obras II*, 600-01).

Por tanto, Basilisa, la grotescamente esperpentizada, se hace imperecedera, atemporal por su múltiple contaminación y correlación con elementos afines y trascendentes. Su "gesto," la "gárgola de gato," queda esculpido y petrificado, desafiando al tiempo cronológico para convertirse en gesto grotesco, pero imperecedero. No hay que olvidar también que la vieja criada es la que espanta al gato, la que le corta las orejas y la que exorciza a través de toda la narración.

En "Rosarito" nos encontramos con el gran personaje Don Miguel de Montenegro, precursor del personaje del mismo nombre en las *Comedias bárbaras* y del Bradomín de las *Sonatas*. En este cuento se le presenta casi apoteósicamente, correspondiendo a su alta alcurnia y, posiblemente, con miras a su ulterior desarrollo en obras posteriores. Sin embargo, poco a poco, a través de la narración, se va convirtiendo en un personaje fanteche, terminando por degenerar en un ser infrahumano: una "araña" y un "pájaro gigantesco." Para mostrar el gran contraste entre el principio y el fin, y ver el tremendo proceso de esperpentización, entresacaremos algunos de los pasajes que encabezan el cuento y el párrafo final.

Don Miguel de Montenegro podría frisar en los sesenta años. Tenía ese hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega. Era el mayorazgo de una familia antigua y linajuda.... Don Miguel era uno de esos locos de buena vena, con maneras de gran señor, ingenio de copletero y alientos de pirata. Bullía de continuo en él una desesperación sin causa ni objeto, tan pronto arrebatada como burlona, ruidosa como sombría. Atribuíansele cosas verdaderamente extraordinarias.

En el fondo de la estancia el lecho de palo santo donde había dormido Fray Diego de Cádiz, dibuja sus líneas rígidas y severas a través de luengos cortinajes de antiguo damasco carmesí que parece tener algo de litúrgico. A veces una mancha negra pasa corriendo sobre el muro. Tomaría la forma de un pájaro gigantesco. Se le ve posarse en el techo, deformarse en los ángulos, arrastrarse por el suelo y esconderse bajo las sillas. De improviso, presa de un vértigo funambulesco, otra vez salta al muro, y galopa por él como una araña (*Obras I*, 1297, 1308).

Aunque en este caso se trata también de un motivo literario de composición estructuradora (la "araña"), la degradación por comparación animalística es enorme.

El proceso y efecto de la esperpentización de Don Miguel, aunque tenga grandes diferencias con el de Basilisa, muestra algunas semejanzas. Existe una deformación por comparación animalística: se equipara a una "araña" y a un "pájaro gigantesco," ambos fluctuando como "sombras." Pero si pasamos al orden transcendental de las ideas estéticas valleinclanianas, como hicimos al hablar de Basilisa, toma una dirección completamente opuesta a la de la vieja criada. En el contexto del cuento "Rosarito," a Don Miguel se le presenta casi apoteósicamente. Todos están atentos a la entrada del mayorazgo. Una vez en escena, como se desprende de la primera parte del pasaje antes citado, comenzamos a sentir poco a poco su "fuerza de sortilegio" y su función satánica: en sus palabras, en sus gestos, y en todos sus actos, hasta que todo culmina en el clímax de la seducción, la violación y el asesinato de la inocente doncella, sobrina suya.

Su propia persona gallarda e imponente va degenerando hasta el fin, convirtiéndose ("tomaríasela"), como ya se indicó, en "araña" o "pájaro gigantesco." Estas formas, de por sí difíciles de objetivar y de discernir, a causa de su movilidad y difuminación en sombras, vienen a trascender a un nivel simbólico y metafórico. Estos dos animales, y por tanto Don Miguel, se asocian a la destrucción de la vida y de las formas, por ser de carácter informe ellos mismos: sombra que se arrastra y deforma en los ángulos del cuarto. Y por tanto, como Don Miguel a través del cuento, se relacionan con el elemento satánico, que, en la estética de Valle-Inclán, es sinónimo de destrucción del tiempo circular e implantación de las horas, tiempo cronológico.

Comparando someramente a los dos personajes, aunque el fin del proceso esperpentizador es el mismo, el de degradar por cosificación-animalización, no obstante, el resultado estético transcendental es completamente diferente: a Basilisa se la equipara a la noción estética del tiempo permanentemente presente y circular, y a Don Miguel se le asocia al tiempo cronológico y lineal, creado por Satanás. El "gesto único" de la vieja criada queda fijo, estable (la "gárgola"), y el del mayorazgo se convierte en una volatilización movable como la "sombra" que se "arrastra" y "deforma," o como las horas que pasan.

La degradación por cosificación la observamos también en el personaje principal del cuento "Un cabecilla," aunque muy diferente de los anteriores. El retrato detallado de la cabeza del molinero, aunque fiel y objetivo, es un ejemplo de desfiguración esperpentizadora por el simple hecho de sacársele la emoción al personaje y hacérsele impasible en sus acciones. El proceso es una mezcla de cosificación y de vegetalización:

De aquel molinero viejo y silencioso que me sirvió de guía para visitar las piedras célticas del Monte Rouriz guardo un recuerdo duro, frío y cortante como la nieve que coronaba la cumbre. Quizá más que sus facciones que parecían talladas en durísimo granito, su historia trágica hizo que con tal energía hubiésemme quedado en el pensamiento aquella cara tabacosa que apenas se distinguía del paño de la montera. Si cierro los ojos, creo verle: Era nudoso, seco y fuerte, como el tronco

centenario de una vid. Los mechones grises y desmedrados de su barba recordaban esas manchas de musgo que ostentan en las oquedades de los pómulos las estatuas de los claustros desmantelados. Sus labios de corcho se plegaban con austera indiferencia. Tenía un perfil inmóvil y pensativo, una cabeza inexpresiva de relieve egipcio. ¡No, no lo olvidaré nunca! (*Obras I*, 1258-59).

El arte de nuestro autor en esta cita reside en el entrecruzamiento, por medio de comparaciones metafóricas, de los elementos lapidarios, vegetales y psicológicos creando de este modo un efecto y una impresión total de difícil desvinculación. Las facciones del cabecilla, que "parecían talladas en durísimo granito" y "aquella cara tabacosa," las compara, por el color, a otro elemento de orden vegetal. Esta doble plasticidad se nota de nuevo en la comparación de la barba a "esas manchas de musgo que ostentan en los pómulos las estatuas de los claustros desmantelados." Sus labios parecen hechos "de corcho" y la cabeza se asemeja a "un relieve egipcio." Por fin, "era nudoso, seco y fuerte como el tronco centenario de una vid." En todas estas expresiones vemos el afán del autor por objetivar, dura y escultóricamente, a nuestro protagonista, en su doble vertiente mineral y vegetal. Aún más, su mismo "pensamiento" y "recuerdo" parece solidificarse al calificarlo de "duro, frío y cortante como la nieve que coronaba la cumbre," proyectados contra el fondo pedregoso del Monte Rouriz y la figura pétreo del cabecilla.

Pero hay un reverso en este esfuerzo por objetivar escultórica y masivamente al molinero. Por medio de la cuidadosa selección y colocación de algunos adjetivos de contenido psicológico, el autor es capaz de ofrecernos al mismo tiempo la impresión contraria, a saber, de ir animando progresivamente, en parte al menos, la personalidad del cabecilla. No eran sólo las facciones graníticas que se le habían grabado en el pensamiento del narrador, sino, y aún más, "su historia trágica." Sus labios se plegaban con "austera indiferencia" y su cabeza era "inexpresiva," en cuya adjetivación se ve, aunque negativamente, una actitud posible de subjetividad. Y el último caso, tenía "un perfil inmóvil y pensativo," contiene dos adjetivos, el primero físico-estatuesco y el segundo de carga subjetivo-psicológica.

La tercera comparación degradadora, quizá la más grotesca de las técnicas o procesos de la esperpentización, tratándose del individuo-personaje, es la comparación no solamente con los animales, las cosas y las plantas, sino con los seres de la misma especie. En *Jardín umbrío* encontramos rasgos de lo que va a ser más tarde el famoso esperpento valleincliniano: el personaje Juan Alberte, en "Mi hermana Antonia." Puede ser muy bien el precursor del Boticario, padre de la Daifa, en el drama esperpéntico de *Las galas del difunto*, aunque en miniatura:

Una de estas veces, al levantar la sien de encima de la mesa, vi a un hombre en mangas de camisa que estaba cosiendo, sentado al otro lado. Era muy pequeño, con la frente calva y un chaleco encarnado. Se metía (el cura) por las puertas guiado por Juan de Alberte. El sastre, con la cabeza vuelta, corretea tieso y enano, arrastra la capa y mece en sus dedos, muy gentil, la gorra por la visera, como hacen los menesterales en las procesiones.

De tiempo en tiempo el sastre se levantaba y escupía en los dedos para espabilar las velas. Aquel sastre enano y garboso, del chaleco encarnado, tenía no sé qué de destreza bufonesca al arrancar el pabilo e inflar los carrillos soplándose los dedos (*Obras I*, 1278-81).

Lo que primero salta a la vista es la pintura fragmentaria, usando para ello la técnica de las anticipaciones, como ya vimos en el capítulo primero. Esta técnica, como ya se ha indicado, aunque no exclusivamente, es muy usada y será aún más usada en las últimas obras del autor, las esperpénticas. Por tanto, nos encontramos con otra característica de esta pintura, semejante a la de su hermana Basilisa, o sea, un retrato esperpéntico. Pero, a diferencia de Basilisa, de naturaleza escultórica, la de Juan de Alberte es bufonesca. Parecía un "enano," era "pequeño," tenía la "frente calva" y un chaleco "encarnado," y, al apagar las velas del altar, inflaba "los carrillos" bufonescamente.

En este caso el proceso de esperpentización no sólo se manifiesta en lo anticipativo y fragmentario del retrato, sino también, y paralelamente, en la fragmentación estilística y gramatical de la frase, afiliando este esperpento, por primera vez y más de cerca, a los grandes esperpentos de la última época, en donde el estilo gramatical y literario refleja y ayuda respectivamente a la esperpentización del personaje. En otros términos, parece como si el estilo, por medio de contorsiones gramaticales, se esperpentizara también.

Nótese esta característica estilística en el segundo párrafo, única en *Jardín umbrío*: "... el sastre, con la cabeza vuelta, corretea tieso y enano, arrastra la capa y mece en dos dedos, muy gentil, la gorra por la visera, como..." De donde se desprenden dos fenómenos evidentes: los adverbios en forma sustantivada ("tieso," "enano" y "gentil"), de un lado, acortando la longitud del vocablo, haciéndolo, si se quiere, más "enano" y movable, y, de otro lado, la acumulación de comas que rompen, no sólo la fluidez de la frase, sino que inyectan la fragmentación del retrato esperpentizador. Este trozo o estampa es digno de una acotación a una de sus obras maestras de los esperpentos, como *Los cuernos de Don Friolera*, *Las galas del difunto*. Es decir, presenciamos una desfiguración personal, como si Juan Alberte hubiera pasado por delante de los espejos del Callejón del Gato.

Para concluir la lista, aunque parcial, de los personajes-individuos esperpentizados analizamos a continuación el caso quizá más complicado de todos: el enamorado seminarista, Máximo de Bretal, de "Mi hermana Antonia." Se podría decir que el individuo-personaje se ha esperpentizado totalmente. Y esto se lleva a cabo por medios pluralísticos: cosificación, animalización, despersonalización, difuminación, e, incluso, por lo que se pudiera llamar satanización. A continuación transcribimos algunos pasajes referentes a lo que acabamos de decir:

Era alto y cenceño (Máximo Bretal), con cara de muerto y ojos de tigre, unos ojos terribles bajo el entrecejo fino y duro. Para que fuera mayor su semejanza con los muertos, al andar le crujían los huesos de la rodilla.... Aquella tarde recuerdo que pasaba, como todas las tardes, embozado en su capa azul. Nos alcanzó en la puerta de la catedral, y sacando por debajo del embozo su mano de esqueleto, tomó agua bendita y se la ofreció a mi hermana.

.....

En la sala grande, cerrada y sonora, sentía su andar con crujir de canillas y choquezuelas.... Maullaba el gato... y me parecía que conformaba su maullido sobre el nombre del estudiante:

--Máximo Bretal.

.....

Mi hermana... me llevaba a rezar.... Yo temblaba de que otra vez se apareciese el estudiante y alargase a nuestro paso su mano de fantasma goteando agua bendita.... Al cruzar las naves de la catedral, le veíamos surgir en la sombra de los arcos. Entrábamos en la capilla, y él... se quedaba allí arrodillado como el bulto de un sepulcro.... Una tarde cuando salíamos, vi su brazo de sombra alargarse delante de mí.

.....

Y cuando partíamos, se apareció en el atrio, con la capa revuelta por el viento, el estudiante de Bretal. Llevaba a la cara una venda negra y bajo ella creí ver el recorte sangriento de las orejas rebanadas a cercén (*Obras I*, 1268-82).

Antes de entrar en detalles hay que hacer alguna observación de tipo general sobre la figura compleja de este personaje esperpentizado. Esencialmente Máximo Bretal está asociado a la muerte, y el "amor" hacia Antonia no es otra cosa sino la destrucción vital, algo parecido al caso de Don Miguel de Montenegro en "Rosarito." De hecho, la muerte se apodera de la Madre de Antonia. Pero, aunque la muerte sea la base y la fuerza destructora, encarnada en el diabólico Máximo, lo que nos interesa aquí son las variaciones de la técnica esperpéntica de que hace uso el autor. Como indicábamos antes, encontramos en esta técnica todas las modalidades de la esperpentización: por medio de la triple comparación (cosificación, animalización, y despersonalización), de la coloración fuerte y del juego de luces y sombras o difuminación.

La cosificación se observa en un solo caso, parecido al de Basilisa, en el mismo cuento: se le compara a un "bulto de un sepulcro" o estatua orante. Es la única vez que observamos a Máximo petrificado e inmovilizado. La deformación por animalización se repite muchas veces, pero se puede reducir a dos, puesto que una de ellas, la comparación con el gato, se desdobra en diversas variantes: la primera es cuando se nos dice que tenía los "ojos de tigre," y la segunda cuando el "maullido" del gato se "conformaba" al nombre de Máximo Bretal. Este último caso es de gran interés, porque el "conformaba" no sólo implica semejanza, sino también un proceso de identificación, aunque sólo sea tomando la parte por el todo, que en sí es ya una deformación, como se explicará al hablar de las "viejas" de "Un ejemplo" y de "Mi hermana Antonia." Es decir, el "conformaba" implica transformación simbólica y real, pues de ahora en adelante el diabólico Máximo obrará por medio del gato. Y la deformación, tomando la parte

("maullido"-voz) por el todo ("Máximo Bretal"), se ejecuta por un simple juego silábico o vocálico-estilístico, identificando ("conformaba") el miau del gato con las vocales del nombre del seminarista Máximo Bretal (i- a-o, e-a (l) u).

La comparación por despersonalización se realiza al asemejarlo a formas esqueléticas: cuando caminaba le "crujían los huesos de la rodilla" y "andaba con crujir de canillas," y al ofrecer agua bendita sacaba del embozo su "mano de esqueleto." Y, como se indicó arriba, su postura parecía la de un "bulto (persona orante) de un sepulcro," o sea, una persona desvitalizada y petrificada.

Hasta aquí se ha indicado la esperpentización por medio de la triple comparación. Veamos el mismo proceso, pero ahora por medio del juego de colores, de luces y de sombras. El seminarista aparece en la escena embozado en su capa "azul," muy semejante al paraguas "azul" del cura de San Rosendo, ya anotado al principio del capítulo. Pero, sabiendo que el color básico del clero es "negro," el contraste chillón de colores se hace más patente. Además, al fin del cuento, se nos dice que el seminarista iba envuelto en su "capa (azul)" y que llevaba una venda "negra" en la cara. Y, como si esto no fuera suficiente, se le añade el color rojo ("sangriento") de sus orejas cercenadas. O sea, tenemos la difícil combinación de colores "azul," "negro" y "sangriento (rojo)".

El proceso degradador por medio de la difuminación es quizá el más apropiado de todos, si se tiene en cuenta que el personaje Máximo está asociado directamente con la muerte, con el embrujo, y con lo satánico. Así vemos que "alargaba... su mano de fantasma," en donde lo fantasmagórico se identifica con la sombra, porque "se alargaba." A continuación se nos dice que "le veíamos surgir en la sombra de los arcos," apareciéndose ahora de cuerpo entero, pero no en sí mismo, sino por relación a la "sombra de los arcos," esfumándose de un modo semejante al de las "viejas" de "Mi hermana Antonia" y de "Un ejemplo," como veremos después.

Resumiendo, podemos concluir diciendo que el autor emplea todos los procedimientos esperpentizadores que se encuentran en su temprana obra para degradar a este personaje demoníaco. Si tratamos de buscarle el "gesto" o gestos que concreten a este escurridizo personaje, nos hallaríamos con que se cristaliza en un "bulto" estatuésco y orante, se visualiza en un "esqueleto," tiene "ojos de tigre," "se conforma [maúlla]" auditivamente a un "gato," se asemeja a un espantajo con "capa azul" y "venda negra" en la cabeza, y se volatiliza como una "sombra" o "fantasma."

La trascendencia, de acuerdo a las ideas estéticas del autor, nos llevaría a la concepción del tiempo cronológico frente al cíclico, en donde Máximo, asociado con lo demoníaco, vendría a ser la encarnación de Satanás, creador y "desgranador de las horas," o sembrador del tiempo cronológico. Podemos volver a afirmar entonces que la esperpentización de Máximo Bretal es la más compleja de *Jardín umbrío*, no solamente por la variedad en el uso de la técnica, sino también por sus implicaciones de orden estético transcendental, sobre todo relacionadas a la concepción del tiempo valleinclaniano.

Ahora pasamos a considerar al personaje colectivo, aunque sumariamente para no repetir lo que se ha dicho en el primero y en este segundo capítulo, sobre los personajes en sí y sobre el retrato fraccionado. Pero antes de analizarlo haremos alguna observación sobre el esperpento del personaje colectivo. El procedimiento, en este caso, se lleva a cabo no sólo por lo que habíamos denominado como proceso comparativo y empleo de luces y sombras o difuminatorio, sino también por medio del juego teatralista o del papel desempeñado por "enmascarados."

Unas veces nos encontramos con un grupo determinado y bastante bien caracterizado, aunque irreconocible, como los enmascarados murguistas de "El rey de la máscara." Otras veces como grupos de fondo y como decoraciones de un escenario más bien que como grupos corales, como en las "mujerucas" y los "niños" en "La misa de San Electus," o los "mozos" y las "mozas" de "Milón de la Arnoya." Pero lo más frecuente, en cuanto a la anonimidad, es el grupo indiferenciado e irreconocible de las "mujeres" y de las "viejas" de "Mi hermana Antonia" y de "La misa de San Electus," en donde vemos "bultos" y "sombras" que se mueven como gusanos y se ven proyectados contra los muros de las iglesias y arrastrándose por los pasillos de la casa. Ya no se trata de personajes ni siquiera de personas, por decirlo así. Las "manos" están pegadas a las capas y el todo se deduce de las partes. Incluso el color es fruto de la técnica de la difuminación: un color grisáceo y sombrío. Estos mismos grupos pueden degenerar a veces en gestos o gesticulaciones teatrales, como al fin del cuento "Mi hermana Antonia," aunque sin adquirir la característica reconocible de los murguistas de "El rey de la máscara," ni de los "mozos" y "mozas" de la bacanal en "Milón de la Arnoya."

Como ejemplos de lo que acabamos de mencionar, escogemos la esperpentización de los murguistas de "El rey de la máscara" y el grupo de mujeres de "La misa de San Electus" y de "Mi hermana Antonia." En el primer caso, se trata de una narración, cuya característica principal radica en una esperpentización en progresión creciente y abarca a todo el cuento y a todos los elementos que lo integran. Pero, para el caso presente, consideraremos sólo lo referente a los murguistas como personaje-grupo. El cuento nos va preparando desde un principio comenzando con la desfiguración del cura de San Rosendo de Gondar, "un viejo magro y astuto," que tenía los "ojos enfoscados y parduscos como de alimaña montés," como se hizo notar al principio de este capítulo. A esta desfiguración se añade la deterioración de la rectoral, que "era negra, decrepita y arrugada, como esas viejas mendigas que piden limosna."

Cuando la criada Sabel y el sacerdote se preparan para cenar, fuera de la casa irrumpe la murga de enmascarados:

Rompió a tocar en la vereda tan estentórea y desapacible murga, que parecía escapada del infierno: Repique de conchas y panderos, lúgubres mugidos de bocina, sones estridentes de guitarrones destemplados, de triángulos, de calderos... empezaban a aullar... penetrando en la casa con el vocerío y llaneza de quien lleva la cara tapada (*Obras I*, 1265).

Este es el primer contacto que los murguistas tienen con el cura y su sobrina. Y lo esperpéntico de este pasaje consiste en la deshumanización del individuo perdido en el grupo, y de éste en la confusión y desorden de voces y sonidos desfigurados. Es propio de la murga vociferar, pero vociferar como los perros ("aullar") es una degradación esperpentizadora por comparación animalística.

Pero este proceso no sólo atañe a la voz humana, sino que se extiende a los sonidos de los instrumentos, de los cuales uno, los "calderos," ni siquiera es instrumento músico. Entre estos sonos hay "mugidos de bocina," emparentándose no sólo al "aullar" de los hombres-perros, sino al "mugir," que es propio de las vacas. Y en lo que a los instrumentos se refiere, estos sonidos eran "lúgubres," "estridentes," y "destemplados" haciendo una serenata que "más parecía escapada del infierno" que humana.

Pero lo más destacado e importante para nuestro caso es que todos "iban tiznados como diablos... que les hacían de mal agüero." Por una parte, observamos la yuxtaposición de lo diabólico de la murga con el cura y la casa eclesiástica, y, por otra, la ingerencia del tópico supersticioso y folklórico de las carnestolendas en el ciclo de cuaresma, el carnaval. Y termina la cita diciendo que todos estos disfraces tenían un repugnante agüero, que es el anillo de enlace con el tercer aspecto esperpéntico de la murga: los "gestos" de los murguistas y la aparición del "rey de la máscara."

No solamente vemos la deshumanización en lo visual del enmascaramiento y en los ruidos estentóreos, sino que también la observamos en el farfullar "complimientos, acompañados de visajes, genuflexiones y cabeceos grotescos," rehusando el vino que les ofrecía el cura "con tosca cortesía." La degradación se observa en múltiple nivel. El "farfulleo" o tartamudeo implica la impotencia humana o relajamiento de la facultad de emitir ideas por medio de palabras coherentes y lógicas. En cuanto a los "visajes" o "gestos" expresados por los ojos se nota un dislocamiento, pues, de un lado, los hombres iban "tiznados de diablos" y, de otro, como el rey, llevaban "caretas de cartón." Doble deshumanización: de lo humano a lo diabólico y de lo humano a lo marioneta. Y por lo que atañe a las "genuflexiones" es una impostura religiosa, o sea, una degradación religioso-moral.

Y en el último peldaño, referente a lo carnavalesco, está "el rey de la máscara." Los murguistas:

... en unas angarillas traían un espantajo, vestido de rey o emperador, con corona de papel y cetro de caña. Por rostro pusiéranle groserísima careta de cartón, y el resto del disfraz lo completaba una sábana blanca.... Allí en medio de la cocina está el rey, grotesco en su inmóvil gravedad... [con] la bufonesca faz de cartón (*Obras I*, 1265).

No se nos dice qué representa este rey ni qué simbolismo encierra, pero podemos suponer que es una parodia religiosa, a causa de dos fuertes indicaciones. Es un día de carnaval (el "antruejo"), víspera de miércoles de ceniza con que se abre el ciclo de la Cuaresma,

cuyo fin culmina en la Pasión y denigración de Cristo-Rey. Por otra parte, y dentro del contexto, sabemos que el "rey" es el difunto cura de Bradomín "un bendito de Dios... bueno como el pan.... Respetuoso... caritativo," como dice Sabel. Si aceptamos estas dos posibilidades, estamos ante una degradación religioso-divina subgrotesca, por un lado, y, por otro, ante una deshumanización religioso-humana extremadamente macabra.

Concretándonos a los términos lingüísticos usados para presentarnos la deshumanización por medio del disfraz, los símbolos de realeza, la corona, el cetro y el manto o capa, están esperpentizados por el uso del material o género más humillante que se pudiera imaginar: "papel," "caña," y "sábana." Y, como si esto fuera poco, el mismo narrador explícitamente nos lo presenta como un "espantajo" que sirve no sólo para amedrentar, en este caso al cura y a su sobrina, sino también para espantar a las aves, que es un proceso esperpentizador por medio de la animalización. Además, el "rey" tenía una "bufonesca faz," por donde se colige un desdoblamiento funcional de rey-bufón. Se pueden observar tres niveles de esperpentización en esta relación. El bufón, tradicionalmente en la historia, servía para divertir en la corte del rey y no a la inversa, que el "rey" se convirtiera en "bufón." La función del bufón en el drama era la del gracioso, y uno de los papeles era el de representar lo grotesco. Pero la degradación suma consiste en superimponer lo grotesco ("bufonesca faz") sobre otra realidad grotesca (la del "difunto"), o, si se quiere, una realidad grotesco-risible sobre otra realidad grotesco-patética.

Si nos detenemos a considerar aquel "gesto" o gestos que define a este grupo se podría decir que el gran gesto total es el del "enmascaramiento," con toda la suma de los "gestos únicos" para cada situación particular. Si consideramos la visualización, nos encontraremos con la máscara de "mujer," de "soldado," de "mendigo," y de "rey." Si nos atenemos al fenómeno auditivo, será el "aullido" y el "farfuleo." Si nos fijamos en el movimiento tendremos los "visajes," los "cabeceos" y las "genuflexiones," en fin, los diversos "gestos," siendo todos ellos utensilios de la técnica de la esperpentización.

Aunque parezca contradictorio, el uso de las "máscaras" en la esperpentización teatralista tiene una doble o triple función: el enmascarar para ocultar la persona o para mostrarle el gesto, o para ambas a la vez. Valle-Inclán, sobre todo en sus grandes esperpentos, como en *Martes de carnaval*, en particular *Los cuernos de Don Friolera*, en sus *Retablos* y en sus *Tablados de marionetas*, usa frecuentemente de máscaras o personajes fanticos precisamente para sacarles el verdadero gesto a sus personajes y, de este modo, estilizarlos esperpénticamente.

Continuando con el personaje-grupo, y pasando a otro cuento, hacia el fin de "La misa de San Electus" encontramos un pasaje de esperpentización colectiva. Después de unos rezos corales, llenos de unción religiosa, salidos de la boca de los tres mozos enfermos y que se podían oír en toda la aldea, sigue luego, en forma de contraste, un silencio religioso o rezo silencioso que se observa en toda la iglesia:

... el abad, todavía por revestir, estaba arrodillado en el presbiterio. Algunas viejas en la sombra del muro rezaban. Tenían tocadas sus cabezas con los mantelos, y de tiempo en

tiempo resonaba una tos. El mozo atravesó la iglesia procurando amortiguar el ruido de sus madreñas, y en las gradas del altar se arrodilló haciendo la señal de la cruz. El niño que tocaba la campana vino a encender las velas. Poco después el abad salía revestido y comenzó la misa.... El mozo... rezaba devoto. Caído en tierra recibió la bendición (*Obras I*, 1263).

Este pasaje transcrito es el referente al título, la "misa," que debiera ser la culminación del cuento. Sin embargo, parece ser un anticlímax. Se había experimentado a través de esta narración una serie de diálogos, en donde la "voz," motivo de acción indispensable, era como una ambientación del cuento. En su mayor parte, estos diálogos eran corales y ahora nos encontramos ante un gran silencio humano, y lo único que se oye es "una tos" (el "gesto") y el ruido amortiguado de "las madreñas," con el supuesto toque de la "campana." La función religiosa, prometedora de algún rito esplendoroso, correspondiente a esos diálogos corales, se destaca por su brevedad, sencillez y silencio, pues "poco después el abad salía revestido y comenzaba la misa. El mozo, acurrucado en las gradas del presbiterio, rezaba devoto: Caído en tierra recibió la bendición" final.

Este cuadro ofrece otro interés de gran importancia para nuestro punto de discusión. La impresión de colectivación, tan notoria en toda esta obrita, desaparece aquí para darnos la impresión contraria, es decir, el detalle aislado, el "gesto único." No obstante, estos detalles hacen por contraposición que el fondo, no sólo colectivo, sino también amorfo e indefinido, resalte y adquiera más importancia esperpéntica. La composición de los dos elementos del detalle y de lo amorfo a que nos referimos, y que abunda mucho en Valle-Inclán, se pueden ver juntos en la siguiente cita que transcribimos otra vez: "Algunas viejas en la sombra del muro rezaban. Tenían tocadas sus cabezas con los mantelos, y de tiempo en tiempo resonaba una tos."

Lo vago del pasaje comienza con el adjetivo indefinido "algunas." Pero esta indiferenciación no termina ahí. Las viejas son irreconocibles físicamente por estar "tocadas." A esto se suma el hecho de que rezaban "en la sombra del muro," situación algo indefinida también a causa de que se le ha omitido el verbo-adjetivo "proyectada" a la frase, haciendo así más amorfa la descripción y las personas. La expresión completa debiera ser: "algunas viejas que estaban en la sombra proyectada por el muro, rezaban." Por otra parte, el lector recibe la impresión de que estas viejas "tocadas" por los mantelos, y que "rezaban" en voz baja, se confundían o parecían "sombras," que es una manera de esperpentizar, muy cara al autor, como ya hemos visto varias veces. Este amorfismo se hace más patente y resalta más por medio de la nota o detalle chillón de que "de tiempo en tiempo resonaba una tos." Si comparamos a este grupo de "algunas viejas" con las "mujerucas" del principio del cuento, nos encontramos ante dos formas de colectividad: la amorfa y la coral, respectivamente, y ante dos resultados de la técnica del esperpento.

El grupo indiferenciado de las "viejas" de "Mi hermana Antonia" es muy parecido al que acabamos de ver en "La misa de San Electus." Al grupo se le califica de "bulto," las cabezas se "desgranán" como maíz, las manos están pegadas a los "mantelos" y a los "rosarios," y el cuerpo pegado a la "sombra." Se diría que, de rechazo, se trata de un proceso esperpéntico de cosificación. Este proceso está relacionado con otro elemento a

discutir ahora: el de tomar la parte por el todo, o sea, la sinécdoque. Se toman las "cabezas" y las "manos" por el cuerpo. Del mismo modo, se colige el cuerpo del vestido, es decir, las manos de los "mantelos" y el cuerpo pegado a la "sombra." En fin, es una técnica compleja por medio de la cual se deshumaniza y degrada a la persona o a los personajes: otro modo de esperpentización.

En la primera mitad del capitulillo diez y ocho de "Mi hermana Antonia" aparecen las personas anónimas o grupos inidentificables a que nos referimos. Se trata de una mezcla de técnicas del retrato impresionista y esperpéntico:

Detrás [del clérigo y de Juan de Alberte] seguía un grupo oscuro y lento, rezando en voz baja. Iba por el centro de las estancias, de una puerta a otra puerta, sin extenderse. En el corredor se arrodillaron algunos bultos, y comenzaron a desgranarse las cabezas. Se hizo una fila que llegó hasta las puertas abiertas de la alcoba de mi madre. Dentro, con mantillas y una vela en la mano, estaban arrodilladas Antonia y la Galinda. Me fueron empujando hacia adelante algunas manos que salían de los mantelos oscuros, y volvían prestamente a juntarse sobre las cruces de los rosarios. Eran las manos sarmentosas de las viejas que rezaban en el corredor, alineadas a lo largo de la pared con el perfil de la sombra pegado al cuerpo (*Obras I*, 1279-80).

La utilización de la técnica de la esperpentización se manifiesta aquí de varias maneras, de modo semejante al pasaje antes transcrito de "La misa de San Electus." La primera forma es hacer inidentificable a todo un grupo "oscuro," "lento" y "rezando" en voz baja, captándolo sensorialmente bajo tres elementos: el color, el movimiento y el sonido, todos ellos borrosos a causa del uso de la difuminación. Los "grupos" se convierten en "bultos," que, aunque comienzan a separarse todavía son indiferenciables. Más tarde comienzan a "desgranarse" en "cabezas," y después en "manos," que resultan ser "sarmientos," convirtiéndose, al fin, en perfiles de "sombra." En otros términos, hay una esperpentización, primero por vegetalización y, después, por medio de la difuminación.

Resumiendo, podemos hacer notar que la técnica de los esperpentos que Valle-Inclán emplea en su temprana colección de cuentos, *Jardín umbrío*, se caracteriza por el uso de seis procesos principales: por cosificación, por vegetalización, por animalización, por despersonalización, por difuminación, y por teatralismo. Estos procesos o medios no son inseparables, puesto que en algunos casos, como en el de "Máximo de Bretal" y de los "murguistas," pueden coincidir en número variable.

Pero esta técnica o utensilio literario puede trasladarse y así trascender a un nivel de teoría estética. En este caso, podemos asociar dicha técnica a las ideas estéticas del autor sobre el "gesto único," común a todos los esperpentos, y el concepto del tiempo cronológico frente al tiempo cíclico, como se observó al hablar del esperpento de Basilisa, de Don Miguel y de Máximo Bretal, sobre todo.

CAPÍTULO V

LA VISIÓN ESPACIAL

Vamos a señalar y a estudiar aquí una técnica que, por tratarse de una conjugación de movimiento, de escenografía y de espacio, la denominamos "visión espacial". Son muchas las ramificaciones y las tangentes que de aquí se derivan o que hacen parte de esta técnica, pues se relaciona con el movimiento y con la técnica de los interiores y de los exteriores, considerados estos como escenarios en donde actúan los personajes. Si a la Naturaleza le aplicamos la lente de la cámara o el ojo del narrador para obtener un enfoque total y estático, el resultado sería lo equivalente a la "visión estelar" o de conjunto espacial vertical. Si la cámara se vuelve a los interiores, tendríamos el estudio pictórico de las dimensiones geométricas, sobre todo de la profundidad espacial. Si se confiere movimiento al ojo o a la cámara, obtendríamos el escenario múltiple, en sucesión o simultáneo. Y si el ojo del narrador-personaje se hace centro de referencia en relación al espacio, resultaría una correlación de tipo espacial-psicológica. Se pueden resumir estas ramificaciones bajo tres divisiones o apartados: 1) El estudio de los interiores, 2) el de los exteriores 3) y el de ambos en relación mutua.

Aunque dividimos el trabajo en tres secciones, se trata nada menos que de poder ver de un golpe la totalidad espacial, es decir, el tener el atributo de la omnipresencia o de la omnividencia. En *La lámpara maravillosa* el autor nos ilustra la esencia de esta visión espacial total por medio de una comparación con la visión del "águila de ojos soberanos":

El águila, cuando vuela muy alto, parece tener las alas quietas, y todas las cosas que pasaron y son recordadas quedan inmóviles en nosotros, creando la unidad de conciencia. (*Obras completas*. II, 599)

El mismo Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* nos describe esta técnica a través de una experiencia que él tuvo durante un viaje con un criado suyo por tierras de Salnés:

Nos quedaban tres leguas de andadura, y para atajar llevábamos los caballos por un desfiladero de ovejas. Mirando hacia abajo se descubrían tierras labradas con una geometría ingenua, y prados cristalinos entre mimbrales. El campo tenía una gracia inocente bajo la lluvia. Los senderos de color barcino ondulaban cortando el verde de los herberos y la geometría de las siembras. Cuando el sol rasgaba la boira, el campo se entonaba de oro con la emoción de una antigua pintura.... Pero nada me llenó de gozo como el ondular de los caminos a través de los herbales y las tierras labradas. Yo los reconocía de pronto con una sacudida. Reconocía las encrucijadas abiertas en medio del campo, los vados de los arroyos, las sombras de los cercados. Aquel aprendizaje de las veredas diluido por mis pasos en tantos años, se me revelaban en una cifra, consumado en el regazo de los valles, cristalino por el sol, intenso por la altura, sagrado como un número pitagórico. Fui feliz bajo el éxtasis

de la suma. (*Obras completas*. II, 561-562)

Este sería el *desideratum*, el hacerse cumbre, cenit, centro, para poder ver el espacio total de un golpe, como lo hace también el águila. Pero ni el espacio total, ni la instantaneidad pueden realizarse, sobre todo en el arte literario, por no ser visual y por proceder por etapas. Valle-Inclán también nos lo dice:

Son las artes de los ojos de un conocimiento fácil y placentero, y las literarias arcanas por demás... dan la sensación de no haberse definido aún, y de luchar por ser. Aparecen como largos caminos por donde las almas van en exploración. (*Obras completas*. II, 579)

Por consiguiente, hay que establecer un compromiso: tratar de llegar a ese fin, usando para ello del movimiento y, con él, la secuencia en planos sucesivos.

El proceso para obtener este resultado se alcanza, real y figurativamente, si consideramos al "ojo" del narrador y a la lente de la cámara como los instrumentos visuales y sintetizadores del espacio. El ojo del narrador-testigo que capta el espacio, sea en sí sea en correlación al estado psicológico de los personajes en acción, y la lente de la cámara que capta el espacio visual y objetivo.

Aunque tratamos de distinguir entre el instrumento-ojo y el instrumento-lente para desasociar el aspecto objetivo del espacio, esta separación, sin embargo, no existe cuando este espacio trasciende al nivel de las ideas estéticas del autor. Y esto por el simple hecho de que la visión total espacial que tratamos de exponer está relacionada al panteísmo estético-místico de su poética *La lámpara maravillosa*, en donde el "ojo" del narrador-testigo, no sólo quiere abarcar la visión total espacial, sino que anhela hacerse centro y convertirse en un todo con el espacio total. Por eso se observa en algunas de las narraciones del autor la necesidad de una correlación integral entre lo físico-espacial de los afueras y la conciencia psíquica y subjetiva de los personajes, incluyendo al autor como narrador-testigo. Por tanto, usamos como ilustración la lente de la cámara, para el primer caso, y el "ojo" del narrador, para el segundo.

Como se había indicado anteriormente, consideraremos en nuestro análisis tres aspectos de la visión espacial: la visión de los interiores, la visión de los exteriores, y ambas en relación mutua. Los cuentos que sobresalen por el estudio de los interiores son "El miedo", "Beatriz", "El rey de la máscara", "Mi hermana Antonia", "Del misterio", "Rosarito" y, en parte, "Comedia de ensueño". Las características comunes, desde el punto de vista que nos ocupa, son la descripción meticulosa de todos los enseres del lugar habitado, que se hacen extremadamente visuales, en especial a causa del colorido y de la iluminación-sombra; los escenarios en sucesión o simultáneos, cambiando la cámara de lugar en lugar o quedándose quieta, pero enfocando diversos lugares en donde ocurren al mismo tiempo escenas diversas. El caso típico sería la doble escena simultánea de "Del misterio", en donde el autor, por medio del Yo-niño, nos muestra en una esquina de la sala el sudario del muerto, mientras al fondo la vieja doña Soledad Amarante está evocando al asesino que corre escapándose de la cárcel:

Hubo un largo silencio. Yo temblaba en el regazo de mi madre, con los ojos asustados puestos en Doña Soledad. La sala estaba casi a oscuras.... Doña Soledad se levantó del sofá y andando sin ruido la vimos alejarse hacia el fondo de la sala, donde su sombra casi se desvaneció. Advertíase apenas la figura negra y la blancura de las manos inmóviles, en alto. A poco, comenzó a gemir débilmente, como si soñase. Yo, lleno de terror, lloraba quedo.

Una puerta batió lejos. Todos sentimos que alguien entraba en la sala. Mis cabellos se erizaron. Un aliento frío me rozó la frente, y los brazos invisibles de un fantasma quisieron arrebatarme del regazo de mi madre. Me incorporé asustado, sin poder gritar, y en el fondo nebuloso de un espejo vi los ojos de la muerte y surgir poco a poco la mate lividez del rostro, y la figura con sudario y un puñal en la garganta sangrienta. Mi madre, asustada viéndome temblar, me estrechaba contra su pecho. Yo le mostré el espejo, pero ella no vio nada. Doña Soledad dejó caer los brazos, hasta entonces inmóviles en alto, y desde el otro extremo de la sala, saliendo de las tinieblas como de un sueño, vino hacia nosotros. (*Obras completas*. I, 1284-85)

Estos dos párrafos forman parte de un todo escénico que solamente la pupila del niño-autor, o público a distancia, podrían captar visualmente. Hay cuatro puntos de referencia espacial: el niño-madre, doña Soledad, la puerta de entrada y el espejo. No se trata solamente de un estudio pictórico, de espacio geométrico, sino que se incluye también lo cinematográfico del movimiento. Pues de una posición estática y original de un grupo en donde los individuos están situados cercanamente los unos a los otros, se va pasando, por medio del movimiento y acumulativamente, a otra posición fragmentada y espacialmente más distanciada que la original, para volver al lugar original de acercamiento espacial.

En la primera parte del cuento, el ojo del narrador se ocupa casi exclusivamente de la relación madre-hijo. La lente de la cámara, o la luz de la escena, cambia y va a enfocar el fondo de la sala a donde se dirige doña Soledad. Ella se hace ahora el único centro de atracción, y madre e hijo quedan a la expectativa. La vieja ve correr al asesino que se escapa. Pero la escena vuelve a cambiar repentinamente, pues al mismo tiempo que esto ocurre, la muerte entra por una puerta y el niño ve al fantasma del muerto en un espejo situado en otro lugar. La atención de todos se concentra ahora en la visión del niño. En un breve instante madre e hijo parecen no tener relación y contacto directo, porque la madre no puede ver lo que el hijo ve en el espejo, centro de referencia espacial. Además, el centro de atracción, que antes había sido la vieja, pasa ahora al niño, como también la visión directa de espacio lejano que doña Soledad tiene de un ausente-vivo —el padre— se pasa a la visión mediata, por parte del niño, de un ausente-muerto —el carcelero.

Otro procedimiento técnico en el estudio del espacio, de que usa Valle-Inclán en este cuento, es el del espejo, y que, como técnica óptica, tiene relación con la cinematografía. Su empleo ofrece varias posibilidades. Una de ellas es la espacial. Habíamos dicho que, al fin del cuento, el centro de atención pasa de la vieja al niño, y esto por medio del uso del espejo en donde se aparece el rostro del muerto que sólo el niño puede ver. Pero, desde el punto de vista de su función espacial, el espejo está situado en otro lugar, distante del que ocupa doña

Soledad. Con esto, y con el nuevo centro de referencia, la sala parece hacerse más grande y convertirse en un escenario en donde ocurren diversos incidentes en momentos diferentes, como al principio del cuento, o al mismo tiempo, como al fin del mismo. La función espacial del espejo no solamente se nota por su colocación distante del punto en que se halla la vieja sibila, sino también porque se destaca contra el fondo de la puerta que "batió lejos", y que todos sintieron "que alguien entraba en la sala": el fantasma o alma del muerto que se irá hacia el otro extremo para visualizarse en el espejo.

Además de la bifurcación personal y espacial, de vieja-niño y de vieja-espejo, en la sala se puede observar también esta bifurcación si, por extensión, consideramos los ojos (de "color maléfico de las turquesas") de doña Soledad como espejos. Así como el muchacho ve en el espejo "la mate lividez del rostro" del carcelero asesinado, la vieja, en el cristal de sus ojos, ve en la distancia espacial objetos espaciales (hombre, río), mientras que el niño, en el cristal del espejo, ve hacerse espacio o concretarse un espíritu.

Uniéndolo al estudio del espacio y al de la psicología de los personajes, sobre todo del niño, podemos añadir otro elemento, aunque sea someramente. No hay que olvidar que toda esta impresión que recibimos de doña Soledad es la que han visto los ojos del niño, llenos de terror, pues "yo me limpiaba las lágrimas para seguir viendo en la sombra la figura de doña Soledad", y cuando vuelve del fondo de la sala, la ve salir "de las tinieblas como de un sueño". Los términos se han trocado. Se nos decía que "*su* sombra" se desvanecía al alejarse y ahora trata de ver en la sombra "*su* figura". Hay una especie de fusión de una sombra espacial y una sombra ambiental. También se nos decía que doña Soledad "gemía, como si soñase", y, ahora, se añade que salió de "las tinieblas como de un sueño".

Podemos notar la trasposición personal y funcional. En el primer caso ella era la que gemía, como si estuviera soñando, y, en el segundo caso, el niño es el que la ve salir del fondo de la sala, como si fuera un sueño que él acabara de tener. O sea, desde el punto de vista psicológico, lo que la anciana hace no es lo más importante, sino el efecto e impacto que causa en la psicología infantil del niño, predispuesto para las cosas del misterio. Y, desde el punto de vista espacial, lo que importa más es la función de las "sombras" y de las "figuras" para concretar y difuminar el espacio. O sea, valiéndose de la psicología, ofrece el autor otra forma u otra técnica para ver el espacio.

En el estudio del espacio, en "Del misterio", se observan por tanto los siguientes planos, de acuerdo al ensanchamiento geométrico llevado a cabo por el movimiento: en un primer momento los personajes se encuentran en un punto. Con la separación e ida de la vieja doña Soledad "al fondo de la sala" se añade otro punto de referencia espacial. El tercer plano se establece cuando, "a lo lejos", batió una puerta por donde entró el fantasma o alma del muerto. El espacio se ensancha aún más, creando así el cuarto plano o dimensión espacial cuando "en el fondo del espejo", situado en otro lugar, se cristaliza la figura del fantasma. O sea, que se crean sucesivamente cuatro dimensiones espaciales: el "fondo" de la sala, la puerta, el espejo y el centro espacial en donde se encuentra el narrador. Pero este espacio pluridimensional vuelve a su estado primigenio unidimensional cuando la vieja "vino" hacia el centro de la sala, la puerta se cerró, y la imagen de la muerte se desvaneció del espejo. En otros términos, observamos la técnica circular del autor, expuesta en *La lámpara*

maravillosa aplicada aquí al estudio del espacio. De un modo ilustrativo se trataría de inflar progresivamente un balón para desinflarlo otra vez, después de haber visto su totalidad espacial. Esta técnica valleinclaniana nos recuerda la técnica de Velázquez en su cuadro "Las Meninas".

Es necesario añadir, para clarificar la técnica de la "visión estelar" o total, expuesta al comienzo del trabajo, que la visión total del espacio no se logra solamente por medio de una visión "estelar", como la de un águila desde una cumbre, que sería el *desideratum*, sino que se puede obtener también en un lugar reducido, como en el caso presente de los interiores, con tal de que el resultado final sea la visión total. Es decir, la "visión estelar" es un modo particular de ser de la visión total del espacio.

Pasando ahora al segundo aspecto de esta técnica podríamos considerar como ejemplos de exteriores a "Tragedia de ensueño", "Un cabecilla", "La misa de San Electus", "A media noche", "Mi bisabuelo", "Milón de la Arnoya" y "Un ejemplo". Así como en el estudio espacial de los interiores se nota una relación entre decoro minucioso, colorido e iluminación, de un lado, y tema y ambientación psicológica de los personajes, de otro, también en varios casos se encuentra aquí una relación de decoro exterior, como escenario, al drama de los personajes y a la temática del cuento. "Mi bisabuelo" nos parece un caso en que todos estos aspectos se conjugan admirablemente. La Naturaleza, como escenario del personaje-pueblo, ofrece la correlación temática del mundo preindustrial y agrícola en que los campesinos presentan su querella al mayorazgo don Manuel Bermúdez contra la burguesía que los amenaza en la persona del escribano Malvido. La cámara fotográfica nos presenta enfoques sucesivos de los diversos grupos de gente colocados en lugares montañosos espaciados. En lugar de los muebles, como en los casos anteriores, la lente nos muestra los picos, las palas, las piedras, las carrascas y las colinas:

Todos se apartaron, y el ciego labrador quedó en medio del camino con la cabeza descubierta, la calva dorada bajo el sol poniente.... Don Manuel Bermúdez, amparado en una sombra del camino, silencioso y adusto, oía las querellas de Serenín de Bretal.

.....

Las mujeres que portaban las haces de carrascas, juntas con otras que volvían de los mercados, formaban corro en torno del labrador, y a lo lejos una cuadrilla de cavadores escuchaba en la linde de la heredad descansando sobre las azadas.

.....

Una vieja que venía hacia el camino atravesando los maizales, respondió con otras voces.... Agueda la del Monte se había sentado en una piedra del camino.

.....

Por lo alto de la cuesta, trotando sobre un asno, asomaba un jinete, todos

reconocieron al escribano Malvido. El escribano, mirando tanta gente en el camino, iba a torcer por un atajo, pero mi bisabuelo parece ser que lo llamó con grandes voces.... Se acercó trotando. Mi bisabuelo, muy despacio, echóse la escopeta a la cara.... Y de un tiro le dobló en tierra con la cabeza ensangrentada. Águeda la del Monte se arrodilló con los brazos abiertos al pie de mi bisabuelo, que pasó su mano blanca sobre la cabeza de la centenaria. (*Obras completas*. I, 1291-93)

Desde el punto de vista del ambiente espacial, por lo que se refiere al dramatismo escénico, aquí se observa algo parecido a "Mi hermana Antonia" y "Del misterio". Pero la diferencia es que ahora la escena se lleva a cabo al aire libre y los enseres ya no son muebles, sino herramientas y productos de la tierra. Por otra parte, la cámara cinematográfica gira movimentada, pues el escenario es de mayores proporciones, los puntos de referencia son más numerosos y el espacio más amplio. Como se ha dicho, la situación dramática es muy parecida a la de "Del misterio", excepto que ahora hay personajes corales, la escena toma lugar en plena naturaleza y la cámara fotográfica desempeña una función más apropiada que la del simple ojo narrador, porque se trata de captar el movimiento de los personajes en planos espaciales superpuestos.

Se pueden destacar dos encuadres: los de colocación espacial, o espacio estático, y los de movimiento en el espacio. En cuanto al primero se puede observar que, en planos sucesivos, los dos personajes principales se encuentran "solos", el ciego en "el sol" y el mayorazgo en "la sombra". Los demás se colocan en grupos: las mujeres "en corro", los cavadores "en la linde del campo", la centenaria Águeda "en los maizales" y el escribano Malvido a lo lejos, "en el camino". Es decir, las líneas geométricas espaciales apuntan a todos lados, ensanchando de este modo el escenario espacial. En cuanto al segundo caso, es decir, al movimiento espacial o cambio de escenario de los cinco planos, se indican por medio de vocablos o expresiones como "se apartaron", "formaban corro", "venía" y "se acercó trotando", que corresponden a las tres posiciones de los planos espaciales estáticos antes indicados.

La tercera etapa en la discusión de esta técnica de la visión espacial es la de la correlación entre los interiores y exteriores, aunque estos son cuantitativamente más reducidos. Al hablar de "correlación entre interiores y exteriores" queremos decir que existe una correspondencia estrecha entre el espacio externo y el espacio habitado, el escenario de los afueras y el escenario de los adentros, el ambiente o atmósfera de la naturaleza y el ambiente psicológico de los personajes que habitan los adentros. En términos visuales o físicos esta correlación, entre los interiores y los exteriores, se alcanza por medio de una "puerta" o una "ventana", como en "Rosarito" y en "Beatriz", respectivamente. En términos psíquicos, en las tres narraciones "Beatriz", "Mi hermana Antonia" y "Rosarito", el decoro exterior (el jardín, el agua, la lluvia, la noche, la luna) evoca y ejerce una influencia decisiva y establece una correlación de tipo psicológico y supersticioso con la temática y la ambientación psicológica de los personajes. Así los jardines en "Beatriz" y "Rosarito" y la lluvia en "Mi hermana Antonia".

En "Beatriz", las estatuas mutiladas y el agua estancada de las fuentes pronostican la mutilación físico-moral de la heroína y el embrujo de que será objeto:

Cercaba el palacio un jardín señorial, lleno de noble recogimiento. Entre mirtos seculares, blanqueaban estatuas de dioses. (Pobres estatuas mutiladas! Los cedros y los laureles cimbreaban con augusta melancolía sobre las fuentes abandonadas. Algún tritón, cubierto de hojas, borboteaba a intervalos su risa quimérica, y el agua temblaba en la sombra, con latido de vida misteriosa y encantada.

.....

La Condesa casi nunca salía del palacio. Contemplaba el jardín desde el balcón plateresco de su alcoba.... Vivía como una priora noble retirada en las estancias tristes y silenciosas de su palacio. (*Obras completas*. I, 1247-48)

El primer párrafo, como en otros cuentos de Valle-Inclán, sirve de introducción al relato y, aunque se trate de un encuadre o escenario de los afueras, se emplea para evocar y sugerir la atmósfera en que se va a desarrollar la acción de los personajes que están dentro. El sujeto principal es el "jardín", y los sujetos parciales son los "mirtos", "estatuas", "cedros y laureles", "fuentes", "algún tritón" y el "agua", todos componentes del jardín como fondo que rodea al palacio, que es el lugar donde se desarrolla el drama humano. Existe una estrecha correlación entre el jardín, el palacio y los personajes, correlación que se puede hacer visual admirablemente por medio de la cámara cinematográfica.

Los verbos de este pasaje implican un movimiento lento, ofreciendo una gradación que va de lo objetivo —naturaleza-espacio— a lo subjetivo —simbología-psicología— ayudándonos a crear un ambiente de sugerencias. Este mismo efecto evocador se agranda teniendo en cuenta los adjetivos "señorial", "noble", "seculares", "augusta", "abandonadas", "quimérica", "misteriosa y encantada". Vemos otra gradación de intensidad hacia lo psicológico. Se trata de un espacio escénico de nobleza, aunque decrepito, pero a propósito para el conjuro y el misterio. Nos coloca también en un pasado lejano ("estatuas de dioses", "balcón plateresco"), pero unido al presente, porque la acción va a tener lugar ahí, además de que lo único que le falta al párrafo, y parece que lo está exigiendo, es la fórmula de encabezamiento: "Recuerdo que..., cercaba el palacio un jardín...", como acostumbraba a hacerlo en otros cuentos en primera persona.

Unido y relacionado al motivo de la fuente, el pasaje antes citado está lleno de sugerencias y encierra sintéticamente la semilla del cuento. Se nos da el ambiente físico del palacio, el del jardín y su vegetación, pero también se nos sugiere la atmósfera de una "visión misteriosa y encantada", que corresponderá a la tragedia espiritual y psicológica de la heroína, lo mismo que al proceso de desencantamiento de la misma por medio de la Saludadora.

Aunque la cámara solamente puede darnos una visión física de un palacio-jardín en ruinas, sin embargo este mismo estado de decrepitud física sugiere el misterio y encantamiento supersticiosos. O sea, se establece una correlación de exteriores espaciales e interiores simbólico-psicológicos.

Trataremos de resumir ahora algunas de las ideas esparcidas en este trabajo sobre la visión

espacial total. Usando como soporte para nuestro análisis de dicha visión *La lámpara maravillosa*, hemos dividido este ensayo en tres partes: los enfoques espaciales de los interiores, el de los exteriores y el de ambos en correlación. Corresponden al primer enfoque los enseres del escenario interior, la disposición geométrica de las habitaciones y su ensanchamiento espacial. Al hablar de los exteriores, hemos considerado los enseres dispuestos por la Naturaleza y la visión total y "estelar" de la misma. Y, como tercer enfoque, se consideró la correspondencia entre las sugerencias y evocaciones del espacio-escenario exterior con el estado anímico de los personajes y las decoraciones de los interiores.

Si consideráramos solamente la visión del espacio se podría decir que hay dos formas: una visión vertical, de arriba a abajo o visión "estelar", al modo del águila, y otra visión horizontal o visión total "geométrica", al modo humano. Ambas visiones tienden a un resultado final común: el encuadre total y cíclico del espacio, cuyo centro de referencia es el sujeto vidente. Esta concepción del espacio está integralmente relacionada a la del tiempo circular, pues, en palabras de Valle-Inclán, "las nociones de lugar y tiempo se corresponden como valores del quietismo estético".

CAPITULO VI

LA ESTRUCTURA TRIPARTITA

Antes de entrar de lleno en el estudio de los diversos aspectos y detalles del presente capítulo, creemos necesario hacer algunas aclaraciones sobre el título y las tangentes que de él se derivan. Puesto que hablamos del arte narrativo del autor, la insinuación inmediata del título se refiere a la división del cuento en tres unidades o partes básicas, a saber, hay una introducción, un cuerpo y una conclusión, que en Valle-Inclán adquieren un tinte especial debido a que la conclusión, además de ser el término final de un proceso narrativo más o menos largo, se une a la introducción a causa de un proceso cíclico. Este proceso se lleva a cabo por medio de la ingerencia de su concepción cíclica o circular del tiempo. Si la narración se divide generalmente en tres partes, siguiendo, en apariencia, un proceso lineal o cronológico, se convierte en circular al unir la conclusión con la introducción. El método más común, para la aplicación de la teoría del tiempo cíclico a la práctica narrativa, es el de ingerir el tiempo psicológico en el relato. Esto, a su vez, se hace factible al inmiscuirse el narrador, como Yo-testigo en la acción.

El arte narrativo del autor se deriva, en gran parte, de su concepción estética. Sus ideas estéticas, como se ha repetido ya numerosas veces, están expuestas sobre todo en su libro *La lámpara maravillosa*. Aunque no es nuestro propósito hacer un estudio exhaustivo de este difícil libro, sin embargo se hace útil traer aquí a colación alguna idea suya. El libro está dividido en cinco partes, de las cuales la tercera se titula "Exégesis trina." Esta parte central se subdivide en nueve secciones, y la quinta, que es la central de todo el libro, reza del siguiente modo: "En la ciencia hermética de los magos, el centro, en cuanto unidad, y la esfera, en cuanto infinito, son símbolos del Padre y del Espíritu" (*Obras II*, 591). Esta cita y esta sección son el centro exacto de *La lámpara maravillosa*, que está concebida tripartitamente ("exégesis trina") y circularmente, porque, partiendo del centro, y equidistante de él, se observa un movimiento circular. Encontramos expresiones como éstas: "como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical" (*Obras II*, 573) o "toda expresión suprema de belleza es un divino centro que engendra infinitos círculos" (*Obras I*, 573).

También hay que señalar que *La lámpara maravillosa* es un libro de mística literaria y que la concepción de la Belleza en Valle-Inclán se deduce de su concepción de la Trinidad en relación con el tiempo. Según el autor, el Padre es el generador, el "centro," y su connotación temporal es el futuro. El Paracleto está figurado por la esfera y tiene referencia al tiempo pasado. El Logos representa al infinito número de radios y radiaciones que unen el centro (el futuro) con la circunferencia (el pasado), y su atribución temporal es el presente. Es como la araña que camina entre el centro y la circunferencia tejiendo incesantemente en un tiempo eternamente presente y cíclico. Podríamos decir también que es el oficio del Yo-narrador en estos cuentos.

Con estas aclaraciones previas se puede comprender mejor nuestra insistencia sobre la estructura tripartita y circular de la narrativa valleinclaniana que, sin duda, es la idea clave y básica de toda su concepción estética por estar ligada al tiempo. En el presente capítulo discutiremos tres puntos esenciales. El primero será la función del Yo-narrador como elemento conciente y coordinador de las variables del tiempo, en sus tres formas de pasado, presente y futuro. A continuación se tratará del factor tiempo en el arte narrativo, su doble función de tiempo gramatical y tiempo histórico. Y, en tercer lugar, nos ocuparemos de la distribución tripartita de la estructura de la narración y del libro *Jardín umbrío*, consecuencia derivada del concepto tridimensional y cíclico del tiempo. Es perentorio advertir que el tiempo psicológico, debido a la voluntariosa inmersión del Yo-narrador en su obra, como Yo-testigo y Yo-personaje, es el resorte clave para que el tiempo cronológico se convierta en circular.

Será imposible hablar del Yo-narrador como elemento coordinador del tiempo y de la narración sin hacer referencia a la evolución y encadenamiento de los tiempos gramaticales. Tampoco sería posible desentrañar en el tiempo pasado histórico la presencia del tiempo presente actual sin referirnos a los tiempos gramaticales. Tendremos que repetirnos necesariamente, aunque el sujeto observado se enfoque desde ángulos diferentes.

Comenzaremos ahora con el primer apartado o sección de la estructuración tripartita de la narración: el narrador. Desde el punto de vista del Yo-narrador-testigo y por su propia naturaleza, de los diez y siete cuentos diez ofrecen la peculiaridad de la visión tripartita, y esto porque el Yo se hace testigo o personaje en el relato. En general, el autor-adulto rememora una situación más o menos compleja. Por medio de la técnica de los tiempos gramaticales y de locuciones temporales el narrador va acercándose al hecho concreto que nos va a describir, desechando, por medio de un proceso eliminatorio, detalles accidentales, para con él, como testigo-personaje, revivirlo dramáticamente. Una vez que la experiencia catártica ha surtido efecto, por medio de otro proceso de alejamiento en el tiempo, pero esta vez ya no hacia un presente histórico, sino actual, nos saca de esa presencia histórica y nos transporta al pasado que se convierte en presente a causa de que en el narrador-adulto perdura esa experiencia vivida. Esta técnica, como se podría esperar, se observa en todos los cuentos escritos en primera persona. Analicemos un ejemplo: "Del misterio."

Nuestra observación está basada en la perspectiva del narrador-testigo. Son tres los puntos claves de esta técnica: la del retorno en la línea del tiempo, la de la experiencia revivida en el pasado y la del retorno al presente. Como se puede suponer, la segunda escala en el movimiento del tiempo es la que representa la substancia narrativa de esta historia, el cuerpo o parte central de la misma. Las otras dos tienen función de introducción y de conclusión, respectivamente. Nos ocuparemos de estas dos últimas.

La cita que transcribimos a continuación está sacada de la primera página del cuento "Del misterio":

Yo recuerdo que, cuando era niño, iba todas las noches a la tertulia de mi abuela una vieja que sabía estas cosas medrosas y terribles del misterio.... Recuerdo que se

pasaba las horas haciendo calceta tras los cristales de su balcón, con el gato en la falda.... No, no olvidaré nunca la impresión que me causaba verla llegar al comienzo de la noche y sentarse en el sofá del estrado al par de mi abuela.... Extendía [un momento] sobre el brasero las manos sarmentosas... sacaba la calceta de una bolsa... y comenzaba la tarea. De tiempo en tiempo solía lamentarse:

— ¡Ay, Jesús!

Una noche llegó. Yo estaba medio dormido (*Obras II*, 1283).

La impresión que se recibe es la de un movimiento retrospectivo del presente actual a un presente histórico, por medio de un juego combinado de presentes, pasados y de un futuro. Se pueden notar cinco pasos en este proceso de alejamiento en el tiempo, que, de hecho, visto desde el punto diametralmente opuesto, es un acercamiento del pasado anterior a la experiencia narrada, hacia el presente de esta experiencia revivida, según se coloque uno en la trayectoria del tiempo.

Tratando de parafrasear el texto, obtendríamos la forma siguiente: "Yo recuerdo ahora que, cuando entonces siendo yo niño, y anteriormente al caso que voy a narrar, iba todas las noches a la casa de mi abuela una vieja...." Se da un salto del presente ("recuerdo") a un pasado anterior a la noche en que ocurrió el incidente que nos va a presentar. Es como si dijéramos que, para que este incidente, que acaeció "hace treinta años" se haga presente, es necesario sobrepasarlo y empujarlo hacia el momento actual.

Y para hacer aún más hincapié en este hecho, repite segunda vez el "recuerdo," pero ahora lateral o colateralmente con el primer "recuerdo." Es decir, en el primer caso Doña Soledad iba a la casa de "mi abuela," y en el segundo él la veía detrás de "su balcón," de la casa de ella. No sólo hay un movimiento en el tiempo, sino que hay otro en el espacio. Este segundo paso del proceso temporal aludido, además del elemento espacial, añade otra precisión en el tiempo. La paráfrasis sería: "Recuerdo ahora también, y con más precisión....," y siguen detalles aún más exactos que en el texto de la segunda frase: el gato en la falda, y el retrato minucioso de la vieja que era "alta, consumida, con el cabello siempre fosco... y las mejillas descarnadas...."

Otro escalón en este proceso de estrechamiento o acortamiento del tiempo lo ofrece el texto al introducir el futuro: "No, no olvidaré nunca la impresión que me causaba verla llegar al comienzo de la noche..." (*Obras II*, 1283). El autor se había transportado al pasado con la reiteración de los dos "recuerdo" y con el doble imperfecto del "iba" y "pensaba." Una vez transpuesto al pasado, mira ahora hacia el futuro, "no olvidaré nunca," o sea, "recordaré siempre," la impresión de la vieja sibila. Por una parte se puede notar que el verbo "recordar," y su colateral "no olvidaré," son los verbos clave de la flexibilidad para el cambio de perspectivas del narrador. Por otra parte, el salto del presente al pasado, para desde allí mirar al futuro, no sólo encierra un impacto de síntesis temporal ontológica, acercando los dos polos del tiempo para crear el presente deseado, sino que crea otro impacto mayor, el de la doble síntesis temporal-psicológica, usando los verbos animistas

"recordar" y "olvidar," y el de hacer hincapié en la esencia del cuento, de fuerte contenido psicológico.

Después del relato traumático de "Del misterio", o sea, la parte central del cuento, comienza el proceso inverso: el del retorno hacia el presente actual con miras al futuro:

— ¡Ay, Jesús! Sólo los ojos del niño le han visto. La sangre cae gota a gota sobre la cabeza del inocente. Vaga en torno suyo la sombra vengativa del muerto. Toda la vida irá tras él.

Mis ojos de niño conservaron mucho tiempo el espanto de lo que entonces vieron, y mis oídos han vuelto a sentir muchas veces las pisadas del fantasma que camina a mi lado implacable y funesto sin dejar que mi alma... se asome fuera de la torre, donde sueña cautiva hace treinta años. Ahora mismo estoy oyendo las silenciosas pisadas del Alcaide Carcelero (Obras II, 1285-86).

Hay dos posiciones o perspectivas que ayudan al regreso del pasado al presente: la de la vieja y la del narrador, que son inversamente correlativas por ocupar dos posiciones distintas en el tiempo: la del pasado que mira al futuro, y la del presente que mira al pasado, respectivamente.

Doña Soledad dice desde el pasado: "... vaga en torno suyo [del niño] la sombra.... Toda la vida irá tras él." Estamos en un presente histórico ("vaga") que se une al futuro ("irá") al añadirle "toda la vida," como una condición de continuidad. Por otra parte, el narrador, desde el presente, añade: "... mis ojos de niño conservaron mucho tiempo el espanto de lo que entonces vieron....," pudiendo hacerse dos observaciones. Comparando los dos textos, y teniendo en cuenta las perspectivas diferentes de ambos, se nota que el futuro "irá," de Doña Soledad, corresponde a los pretéritos "conservaron... vieron," del narrador. Además, la frase de la vieja en presente, "vaga en torno suyo la sombra vengativa del muerto," corresponde a la del narrador, también en presente, "el fantasma que camina a mi lado implacable....," con la gran diferencia de que se trata de dos tiempos distintos, presente histórico en el primer caso, y presente actual, en el segundo.

El arte del narrador no termina aquí. Por medio de un juego de sutiles combinaciones de tiempos pasados nos da la impresión de caminar hacia el presente, desembocando en un presente actual ("camina"). Transcribimos otra vez el texto: "Mis ojos de niño conservaron mucho tiempo el espanto de lo que entonces vieron y mis oídos han vuelto a sentir muchas veces las pisadas del fantasma que camina a mi lado...." Los dos pretéritos y el imperfecto, sin el contexto, tendrían el mismo valor de pasados, sin características diferenciadoras. Pero con la múltiple ayuda o apoyo de las alusiones o locuciones adverbiales, "mucho tiempo," "entonces," "muchas veces," y del simbolismo y de la función de los sujetos "ojos" y "oídos," adquieren estos tiempos, gramaticalmente semejantes, una fuerte flexibilidad de movimiento en el tiempo cronológico. A esto hay que añadir un tercer elemento: el del contenido significativo de los mismos verbos, "ver," "conservar," y "volver a sentir." Parafraseando el texto resulta: "El espanto que entonces vieron mis ojos de niño, lo conservaron mucho tiempo," en que el primer pasado es más lejano que el segundo, y en

que éste ("conservaron") implica una continuidad de que carece aquél ("vieron"). "Y mis oídos han vuelto a sentir muchas veces," en donde, además de la expresión adverbial "muchas veces," que implica continuidad, el significado del auxiliar "volver" recalca esta misma continuidad hacia un futuro-presente. Si a esto añadimos también la función del sujeto "ojos" en que "ven" pasajeramente y "conservan" permanentemente el "espanto" fijado en la pupila, y el otro sujeto "oídos," cuya naturaleza no es de fijar permanentemente, sino de "sentir muchas veces," la totalidad del efecto de movimiento-continuidad hacia el presente queda entonces demostrada.

De aquí en adelante los tres verbos restantes tienen la función del presente: "camina," "se asome" y "estoy oyendo," de los cuales el último está cargado de una presencia casi patológica por el recuerdo de la locución adverbial "ahora mismo" y del tiempo progresivo "estoy oyendo." O sea, "¡Ahora mismo estoy oyendo las silenciosas pisadas del Alcaide Carcelero!" Otros ejemplos semejantes, con sus modalidades peculiares, se encuentran en "El miedo," "Un cabecilla," "Mi hermana Antonia," "A medianoche," "Milón de la Arnoya" y "Nochebuena."

La estructura tripartita de que hemos hablado en "Del misterio" se complica aún más en otros dos cuentos, "Juan Quinto" y "Mi bisabuelo," pues, además del Yo-narrador, se introduce, como principal narradora, a la criada Micaela la Galana. Se trata de un proceso de acercamiento en el tiempo doblemente tripartita, pues comienza la narración Micaela, sigue el Yo que narra o dramatiza el hecho, y después el Yo se aparta para entregarle de nuevo el papel de narradora a la criada.

Tratándose del primer cuento que hace eslabón con la "Introducción" al libro, Valle-Inclán pone a Micaela, no de testigo ni de personaje, sino simplemente de narradora de "Juan Quinto." El papel de narrador-testigo se lo reserva el autor para sí. Esto lo podemos observar si tenemos en cuenta el principio y el fin de la primera historia de esta colección, "Juan Quinto."

El distanciamiento o enmascaramiento del autor, usando a Micaela como principal narradora-autora, no dura mucho tiempo, porque Valle-Inclán toma posesión del relato en el mismo comienzo del cuento. La transición se efectúa de la siguiente manera: Micaela "contaba cómo una noche, a favor del oscuro, entró [Juan Quinto] a robar a la Rectoral.... En este tiempo de que hablaba Micaela...." Como se puede observar, en el primer párrafo se nos presenta a la criada como la única cuentista y nos promete un suceso o acontecimiento que va a narrar ella misma. Pero en la segunda frase, Valle-Inclán le quita el papel de historiadora y se convierte él mismo en narrador. Como si dijera, "yo he visto que en este tiempo de que hablaba Micaela...." Y, a partir de aquí, ya no sentimos la presencia de la vieja criada. Tenemos que esperar hasta el final del relato para que Valle-Inclán nos la presente de nuevo como narradora: "Micaela la Galana, al final del cuento, bajaba la voz... recordando la genealogía de Juan Quinto." Uno se puede preguntar si es que el cuento no debiera terminar precisamente antes de este período, pues lo restante no parece ser esencial para la sustancia del mismo. Sin embargo, es necesario para que la narración no quede manca ni truncada, pues si Micaela la comenzó, ella misma debe de concluirla. Pero la razón

principal radica en la técnica a que venimos aludiendo: la estructura tripartita y circular del cuento.

Algo semejante ocurre con el cuento "Mi bisabuelo," pero hay una pequeña diferencia, y es que, en esta narración, el Yo comienza el relato, entregándole después a Micaela el papel de narradora. Al fin del mismo, el proceso se invierte. Teniendo en cuenta al narrador, los tres primeros párrafos del cuento se distribuyen de la siguiente manera. En el primero aparece como narrador el Yo-adulto. El Yo-adulto se hace Yo-niño, en el segundo párrafo. Y, en el tercero, el autor delega a Micaela la función de narradora. Al final del cuento, en un solo párrafo, en lugar de tres, y a modo de resumen, se sintetiza el mismo proceso trino, pero a la inversa: Micaela concluye la narración del incidente, el Yo-joven clarifica algún detalle enigmático sugerido antes en la parte introductoria y, por fin, el Yo-adulto se hace eco del "carácter extraordinario" del bisabuelo, engarzando así el pasado de una familia desaparecida, con el tiempo presente y actual, cerrando de una manera cíclica la línea temporal.

Después de haber analizado el primer tópico, el narrador como elemento de la estructuración tripartita, pasamos ahora al segundo elemento de dicha estructuración: el tiempo. Este elemento se hace notar en varias formas. La más obvia, por ser externa, es la gramatical. Sigue la del tiempo histórico, no faltando tampoco la noción metafísico-religiosa o mítico-mística del tiempo cíclico. Quizá el estudio de la estructura del tiempo cíclico sea lo más difícil y complicado de todos por mezclarse en él los diversos valores temporales ya aludidos, y, sobre todo, por la inmersión del Yo-narrador en la estructuración de la narración.

Es difícil analizar el tiempo gramatical en sí y por sí mismo sin relacionarlo con otros aspectos del tiempo, como el histórico o el psicológico. No obstante, veamos, aunque someramente, su aspecto de función artística y estructuradora del arte narrativo para poder más tarde valorar su efecto sobre los otros aspectos del tiempo a que nos referíamos.

El tiempo gramatical, bajo sus tres formas básicas de pasado, presente y futuro, y sus modalidades diversas, no es suficiente para describir y analizar la ilimitada posibilidad de situaciones temporales que se pueden encontrar en una obra narrativa. Pero hay otros elementos gramaticales y estilísticos que ayudan a precisar una situación concreta o a evadirla. Nos referimos a las locuciones o adverbios de tiempo, que son como los matices en la pintura o los armónicos en la música. Esta consideración de tiempos gramaticales y de expresiones temporales, entremezclados y ayudándose unos a otros, son la norma de la organización tripartita de la mayor parte de los cuentos de la colección. Su manifestación, a causa de las técnicas empleadas, es variada, pero se puede reducir a tres.

El tiempo gramatical se mueve rápidamente del pasado al presente en la unidad narrativa más corta. Este es el caso de la parte introductoria de la mayor parte de los mismos, considerándola como una entidad en sí misma. Podemos seleccionar como ejemplo "Nochebuena," la última de las narraciones. Al igual que en la mayor parte de estas historias, el primer párrafo sirve para ambientarnos y, como se trata de revivir una

experiencia infantil, el recuerdo y los recursos estilísticos, sobre todo la estructura gramatical de los tiempos, desempeñan un papel de gran importancia:

Era en la montaña gallega. Yo estudiaba entonces gramática latina con el señor Arcipreste de Céltigos, y vivía castigado en la rectoral. Aún me veo en el hueco de la ventana, lloroso y suspirante. Mis lágrimas caían silenciosas sobre la gramática de Nebrija, abierta encima del alféizar. Era el día de Nochebuena, y el Arcipreste habíame condenado a no cenar hasta que supiese aquella terrible conjugación: "Fero, fers, tuli, latum" (*Obras II*, 1320).

Hay dos verbos "Era" que encabezan las dos partes bien distintas del pasaje. Aunque los dos son imperfectos del mismo verbo, el pasado a que se refieren es distinto, uno más lejano que el otro, y la modalidad de ambos también es diferente, pues el primero se usa con la equivalencia de "érase una vez...", algo parecido al encabezamiento de los cuentos de hadas, y el segundo es un imperfecto más concreto, recortado y actual.

En los tres imperfectos de la primera parte también se nota una gradación progresiva de lo abstracto a lo concreto, y de lo más lejano a lo más inmediato, aunque este fenómeno no sea tan aparente como en el caso anterior del verbo "era." Estos imperfectos son: "estudiaba," "vivían" y "caían." La transformación y los matices diferenciadores no residen en los tiempos gramaticales en sí, sino en el contexto.

En la frase del primer imperfecto "yo estudiaba entonces gramática..." hay dos elementos gramaticales que impiden que la acción se aproxime a nosotros: el adverbio de tiempo "entonces" y el sustantivo sin artículo "gramática," como queriendo indicarnos que, en aquel entonces, era su programa general de estudios. El segundo imperfecto, "y vivía castigado en la rectoral," acerca la acción más al lector al darnos dos notas diferenciadoras y más concretas, el vivir "castigado," de connotación concreta y emotiva, y el vivir en la "rectoral," lugar definido. La concretación se efectúa aún más al decirnos que "mis lágrimas caían silenciosas sobre la gramática de Nebrija, abierta sobre el alféizar," en donde "la gramática" ya no es un programa general de estudios, sino "la gramática de Nebrija," con artículo definido y autor. Ni tampoco es ya "la rectoral," sino un lugar más detallado, "el alféizar." El participio pasado "castigado," de connotación emotiva, surte su efecto aún más emotivo en las "lágrimas."

Una vez efectuada esta gradación progresiva nos hallamos con el comienzo del verdadero relato: "... era el día de Nochebuena..." en que el único imperfecto tiene el mismo valor de cercanía en el tiempo que la introducida por el imperfecto que precede, "caían." Desde el punto de vista de la estructura de los tiempos verbales, y de su función en el pasaje transcrito, es interesante notar un fenómeno muy semejante al que se puede observar en otros lugares, como en "A medianoche." Se trata del uso del presente, de un presente dentro de una retahíla de pasados: "Aún me veo en el hueco de una ventana..." Es una frase parentética, pero de mucha eficacia para atraer y aproximar la acción pasada al presente actual ("Yo estudiaba entonces..." y "Aún [ahora de adulto] me veo..." y para establecer también una especie de continuidad emotiva.

Lo que se acaba de decir del cuento de "Nochebuena" se podría también aplicar a las narraciones "Juan Quinto," "El rey de la máscara," "Del misterio," "A medianoche," "Mi bisabuelo" y "Milón de la Arnoya."

Si en lugar de considerar una de las partes del cuento, como la introductoria, consideramos el cuento como una unidad compuesta de tres partes, observamos también que la distribución de los tiempos gramaticales sigue una línea orgánica en la siguiente forma: pasado, presente, y presente-pasado. Y esto se hace de una manera movimentada. Podíamos ofrecer, como ejemplos, los mismos cuentos antes mencionados. Sin embargo, vamos a dar un caso en donde se puede observar esto mismo, pero en donde la acción es lenta y los tiempos gramaticales reflejan y ayudan a esta morosidad. De los tres cuentos que ofrecen esta característica, "La adoración de los Reyes," "La misa de San Electus" y "Un ejemplo," seleccionaremos el primero. En estos casos el tiempo gramatical más usado es el imperfecto como unidad básica, dándole a las narraciones un toque de tiempo elástico y permanente.

En "La adoración de los Reyes" la estructura tripartita de los tiempos se presenta, desde un principio, cuando el movimiento temporal de pasado a presente se hace por etapas casi imperceptibles y corre parejas con el movimiento espacial. Una vez que los Reyes llegan a Belén, el tiempo imperfecto gramatical se convierte de pronto en presente ("éste es"), que coincide con el centro cuantitativo y con el clímax del cuento. A partir de aquí, el desenlace hacia la despedida o conclusión es semejante al viaje espacio-temporal de la ida, pero a la inversa, a modo de tiempo cíclico. Es decir, el imperfecto, en la tercera parte, reaparece para llevar a cabo la distensión y el desenlace quebradizo.

Esta consideración sobre el tiempo gramatical no es sino el esqueleto o armazón para otra consideración más compleja e ideológica sobre el tiempo, ya sea histórico, ya psicológico, ya filosófico-mítico, ya sean todos juntos, como hasta cierto punto se puede notar en lo que se acaba de decir sobre "La adoración de los Reyes" y se observará a continuación al hablar de "La misa de San Electus."

No hay que olvidar que una de las preocupaciones estéticas más importantes que se respiran en *Aromas de leyenda* y en *La lámpara maravillosa* es la del tiempo, sobre todo expuesta en la primera sección, que lleva por título "El anillo de Giges." Valle-Inclán hace la guerra al tiempo cronológico, de naturaleza horizontal, y cree en la idea del tiempo cíclico, que por su naturaleza se equipara a lo eterno, al tiempo estable: "Cuando se rompen las normas del Tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante" (*Obras II*, 566). Esta ansia de paralizar el tiempo la lleva a cabo, al menos en parte, en *Jardín umbrío* por medio de lo que denominaríamos la síntesis resultante de la amalgama tripartita del pasado, presente histórico y presente actual. Podemos recordar también lo que se dijo al principio de este capítulo sobre la "Exégesis trina."

Además de la consideración gramatical, el tiempo, como elemento estructurador de la narración, puede considerársele históricamente. Y este es el aspecto que vamos a discutir ahora. El tiempo pasado o histórico recorre una escala que va desde lo prehistórico-céltico hasta el pasado inmediato de su niñez, pasando por las épocas bíblicas, el feudalismo

gallego y las guerras carlistas. La realización de esta síntesis de tiempo cíclico la hace el autor de varias maneras, pero la clave reside en el hecho de que Valle-Inclán narra muchas veces en primera persona, haciéndose de este modo omnisciente, ya sea como observador, ya como testigo, ya como personaje principal. El secreto de esta síntesis temporal se hará por la ingerencia del concepto psicológico del tiempo, como ya se ha observado varias veces. Es evidente que los anacronismos abundan, pero es que la verdad estética muchas veces sobrepasa a la verdad histórica.

Como ejemplo de este tiempo prehistórico-céltico se puede ofrecer "La misa de San Electus" en donde, después de crear un ambiente atemporal, histórico lejano, rústico, pastoril, de religión primitiva cristiano-pagana, con la simple introducción de un verbo de presencia psicológica ("les preguntábamos"), hace de esta realidad histórico-lejana una vivencia personal, uniendo los extremos temporales en un punto total, inmovilizando el tiempo horizontal cronológico, pero cíclico, de acuerdo con la fórmula estructuradora: anonimidad-individuación-anonimidad, o lejanía-presencia-lejanía. De un modo semejante a lo que se notó antes al hablar de "La adoración de los Reyes," en "La misa de San Electus" el tiempo predominante es el imperfecto:

Las mujeres que llenaban sus cántaros en la fuente comentaban aquella desgracia con la voz asustada. Éranse tres mozos que volvían cantando del molino, y a los tres habíales mordido el lobo rabioso que bajaba todas las noches al casal.

Cuando llegaban a la puerta de las casas hidalgas, las viejas señoras mandaban socorrerlos, y los niños, asomados a los grandes balcones de piedra, les preguntábamos:

— ¿Hace mucho que fuisteis mordidos? (*Obras I*, 1261-62).

Como indicábamos, el imperfecto es el único tiempo gramatical de este pasaje narrativo, como todos los del relato. Pero su función varía dentro del pasaje transcrito. Hay tres partes bien definidas: las dos primeras líneas que describen una situación cercana al incidente, el cuerpo de la descripción, que en parte transcribimos y que se remonta a una lejanía indefinida ("Éranse..."), y, finalmente, en las últimas líneas se vuelve a la inmediatez histórica del caso de que se ocupa el relato. El verdadero interés nos lo ofrece el cuerpo de la cita, reproducida, en parte, pues es donde el autor quiere crear un ambiente atemporal o sin historia.

Por otra parte, el verbo "les preguntábamos" es el único en que el autor, sutilmente hecho niño, se infiltra como testigo del relato. Hallamos una doble razón en esta infiltración personal: de un lado, el autor, para crear este ambiente de irrealidad y distancia espacio-temporal, no puede inmiscuirse sin correr el riesgo de perder esta atmósfera difuminada, y, de otro lado, quiere dar a todos o casi todos estos cuentos el testimonio e impresión de narrador-testigo de cuando "era yo todavía niño," como confiesa en la "Introducción" a esta colección de cuentos, y de atestiguar el prurito de niño de la aristocracia (Fernández Almagro, 3-6).

Si consideramos ahora el tiempo histórico de la aristocracia feudal gallega casi inmemorial, como en "Mi bisabuelo," después de presentarnos una cronología genealógica, en donde se dice que sólo queda "de aquella familia tan antigua un eco en los libros parroquiales," se destruye o paraliza la línea horizontal del tiempo al inmiscuirse psicológicamente el mismo autor como heredero del ya legendario bisabuelo, al decir de las viejas: "¡Otro Don Manuel Bermúdez! ¡Bendito Dios!"

La síntesis del tiempo cronológico, del pasado y presente, se efectúa de un modo semejante en "El miedo," que ocurre y linda entre la época feudal y la carlista. Se nos dice al final del cuento:

Y con rudo empaque salió sin recoger el vuelo de sus blancos hábitos talaes. Las palabras del Prior de Brandeso resonaron mucho tiempo en mis oídos... Resuenan aún. ¡Tal vez por ellas he sabido más tarde sonreír a la muerte como a una mujer! (*Obras* I, 1243).

La expresión:

"Y con rudo empaque salió sin recoger el vuelo de sus blancos hábitos talaes" muestra claramente la indignación del sacerdote ante la cobardía del Yo que, en vísperas de ser iniciado en el Regimiento del Rey, tiembla ante la vista de una culebra anidada en una calavera.

A renglón seguido dice el Yo: "Las palabras del Prior de Brandeso resonaron mucho tiempo en mis oídos. Resuenan aún." Aunque este cuento no tiene un resabio de tanto abolengo como "Mi bisabuelo," estamos sin embargo en el tiempo de la aristocracia feudal gallega y entrando en el de las guerras carlistas. Pero lo que más nos interesa es el juego de los tiempos verbales para mostrarnos, una vez más, el encadenamiento del tiempo y su parálisis por la prolongación de una vivencia síquica. Del pretérito "resonaron" pasa al presente "resuenan" uniendo así, con la ayuda de las expresiones adverbiales "mucho tiempo" y "aún," los dos extremos temporales. Y como si esto no fuera bastante, vuelve otra vez al pasado ("he sabido") para proyectar esta experiencia hacia un futuro ("más tarde"). Lo mismo se puede observar en "Milón de la Arnoya."

Un paso más hacia el presente histórico y nos hallamos plenamente en los tiempos de las guerras carlistas. La misma técnica referente a la síntesis, o circuito temporal, se aplica a los cuentos de inmediatez histórica. En su juventud había conocido al héroe de "Un cabecilla":

Confieso que cuando el buen Urbino Pimentel me contó en Viana esta historia terrible, temblé recordando la manera violenta y feudal con que despedí en la Venta de Brandeso al antiguo faccioso, harto de acatar la voluntad solapada y granítica de aquella efigie tallada en viejo y lustroso roble (*Obras* I, 1286).

Después de varios años, al enterarse el Yo-narrador del asesinato que este guerrillero carlista cometió contra su esposa por haber traicionado la causa carlina, el pasado histórico ("temblé recordando") revive en el presente histórico para hacerse presente actual por medio del uso

de verbos de connotación psicológica, cerrando, por medio de una síntesis, la línea del tiempo. Un proceso semejante ocurre en "El miedo," "A medianoche," "Mi hermana Antonia" y "Nochebuena."

Si ahora pasamos del pasado histórico al presente histórico, con miras al futuro, nos encontramos con el mismo proceso tripartita de sintetizar los tres polos del tiempo. A continuación transcribimos el último párrafo de "Del misterio":

Mis ojos de niño conservaron mucho tiempo el espanto de lo que entonces vieron, y mis oídos han vuelto a sentir muchas veces las pisadas del fantasma que camina a mi lado implacable y funesto, sin dejar que mi alma, toda llena de angustia, toda rendida al peso de torvas pasiones y anhelos purísimos se asome fuera de la torre, donde sueña cautiva hace treinta años. ¡Ahora mismo estoy oyendo las silenciosas pisadas del Alcaide Carcelero! (*Obras I*, 1286).

Después de describir una terrible experiencia psicológica de cuando él era niño, el Yo-personaje mira al futuro y sintetiza en un presente actual prolongado lo que ahora es pasado con lo que entonces sería futuro: "Mis ojos de niño conservaron mucho tiempo el espanto de lo que entonces vieron, y mis oídos han vuelto a sentir muchas veces las pisadas del fantasma que camina a mi lado...."

El empeño del autor por cerrar "herméticamente" la cronología temporal de un presente actual y permanente, se echa de ver aquí una vez más. Se observan dos partes complementarias en este pasaje. Son dos miradas, desde perspectivas distintas, de un mismo hecho histórico. La primera se ejecuta transponiéndose al pasado para proyectar un futuro, y la segunda colocándose en un presente y ver retrospectivamente el pasado, cuyos efectos están en plena vivencia. De este modo cierra el "arco" del tiempo. Semejante cosa acontece en "El miedo," "Mi hermana Antonia," "Mi bisabuelo" y "Nochebuena."

Después de haber estudiado los dos primeros aspectos de la estructura tripartita, a saber, la función del narrador y el elemento del tiempo, vamos a detenernos ahora en el tercer aspecto o tópico de este capítulo: en la estructura tripartita de la narrativa que está ligada al concepto del tiempo circular. Procedemos de lo particular a lo general, es decir, de insinuaciones de detalle, de partes del cuento, y de un cuento entero, para terminar con la consideración de toda la obra, *Jardín umbrío*, considerada globalmente.

Aunque se note de pasada, como hecho constatado cuyos valores estéticos tratamos de analizar aquí, el fenómeno tripartita se deja ver en el uso explícito y simbólico del número tres, a veces en combinación con el siete. Así, en "La adoración de los Reyes," además de las tres partes que forman el tríptico, también tres eran los Reyes, tres los siervos, tres los miembros de la Sagrada Familia y tres muchas de las combinaciones de los adjetivos. En "Tragedia de ensueño," tres son las escenas dialogadas, tres forman el coro de las Azafatas, y tres componen el grupo coral de las Niñas. Un fenómeno semejante ocurre en "La misa de San Electus," en donde eran tres los Mozos con sus tres voces que parecían una, y tres eran los grupos de los que dialogaban: "los mozos," "las mujerucas" y los "niños," además de dividirse el cuento en tres partes básicas.

La estructura tripartita, íntimamente relacionada al concepto circular, se puede alcanzar por dos caminos: uniendo los dos extremos de la línea narrativa y temporal para cerrarlos en un círculo: "Quien sabe del pasado sabe del porvenir. Si tiendes el arco cerrarás el círculo" (*Obras II*, 573), y, partiendo del centro, llegar a los extremos o a la circunferencia ("como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical" (*Obras*, II, 573). Las dos formas abundan en *Jardín umbrío* y se dan al mismo tiempo en varios de los cuentos. En forma global se puede decir que son dos aspectos complementarios, pues la parte central del relato, que se ocupa del drama y de la acción, y que se desarrolla en un presente histórico, no tendría sentido si no estuviera rodeada y vinculada por la introducción y conclusión, puntos circundantes, cuyos tiempos son el pasado histórico y el presente actual, respectivamente. Ni estos puntos extremos pudieran relacionarse entre sí a no ser en relación con el centro. Veremos algunos ejemplos de ambas aproximaciones.

El encuadre de todos o casi todos los cuentos de *Jardín umbrío* es la estructura tripartita. Aunque el objetivo principal en este momento es el de desentrañar la dicha técnica solamente en lo referente a la forma narrativa de los relatos, vamos a indicar antes algunos de los puntales que sirven de base al autor para construir esta estructura a tres partes, o cíclica. Los más comunes son: el número tres, que acabamos de mencionar, los motivos, los temas, el narrador, la anonimidad y concreción, y, sobre todo, la narración y el tiempo, bajo su triple acepción de conceptual, gramatical y diuturnal.

Los cuentos que sobresalen por el uso del motivo como puntal de la estructuración tripartita son: "Beatriz," en donde el maleficio del agua estancada, que aparece al principio, se ve transformado, al final, en el maleficio del color verde de la Saludadora y de la Condesa, que desencadenarán el desembrujo final del embrujo hecho al principio. En "Mi hermana Antonia" la relación motivacional y original entre el maullido del gato y el nombre de Máximo de Bretal, reaparece en la conclusión, identificando las orejas del gato con las de Máximo. En "Rosarito," la "araña," que aparece al comienzo en forma verbal, se transformará en forma real, al equipararla a Don Miguel. Y el pañuelo blanco, que se le cae a la Condesa al iniciar "Beatriz," se convertirá, al concluir, en una paloma blanca.

También los temas sirven como puntales de la estructura tripartita. En "Tragedia de ensueño" la muerte, que se ha llevado a todos los hijos y nietos de la Abuela, reaparece para llevarse finalmente al último. La mutilación y el robo de la mano de la Princesa, objeto inicial del dramita "Comedia de ensueño," reaparece cuando, al final, un perro blanco y espectral se la lleva en los dientes. La Gaitana, en "Milón de la Arnoya," se quiere escapar del embrujo causado por la "sabiduría de Satanás," pero la misma sabiduría satánica la devuelve al escondrijo montañoso de Milón. El Maestro aparece en "Un ejemplo" para enseñarle su ley, "el dolor," a Amaro. Aunque recalcitrante, el ermitaño se libera de la lascivia por medio de esa ley, metiendo una mano en las brasas. Los regocijos navideños duran poco tiempo para el Yo-niño de "Nochebuena," porque la sátira de los villancicos devuelve al muchacho a su estudio lacrimoso del latín.

Otro puntal de la estructuración tripartita es el tiempo, ya no como valor conceptual ni gramatical, sino en su acepción diuturna. El caso típico quizá sea "A medianoche." Como el

título mismo lo indica, a "medianoche" ocurre el incidente trágico, hecho central del cuento. Todo está diseñado a partir del centro: el asesinato del Chipén tiene lugar a medianoche, que es el centro equidistante entre la hora en que aparecen y desaparecen los personajes de la narración. El evento, que ocurre a medianoche, está situado cuantitativamente a mitad de la narración. De un modo semejante, se observa en "Rosarito" la distribución tripartita de la narración a partir del tiempo. A "las diez" de la noche suena el reloj de sobremesa. Dos horas después, a la "medianoche," Don Miguel viola y mata a la joven doncella. Y dos horas antes, comienza la narración. Además, cuando el reloj de sobremesa da "las diez," estamos exactamente en la mitad cuantitativa del cuento.

El tercer apartado de este capítulo cubrirá la técnica tripartita a través de la organización narrativa. Varios de estos cuentos, sobre todo los más cortos, comienzan con un cuadro o *tableau* para, poco a poco, adentrarse en la escena dramática y, paulatinamente, ir relajando la acción por medio de otro *tableau* o cuadro como conclusión. Esto se explica cumplidamente si se tiene en cuenta el arte de las acotaciones y del dramatismo de las obras valleinclinianas. La naturaleza del *tableau* y del cuadro es la de mostrar o describir algo de movimiento lento o casi estático. Lo contrario ocurre con la escena en donde todo sigue un movimiento acelerado, propio al dramatismo de la acción. Se trata de una narración a tres tiempos: descriptiva de tiempo lento, dramática de tiempo acelerado, y, otra vez, descriptiva de tiempo lento.

Pero, antes de presentar esta técnica aplicada a la narración total, examinemos un ejemplo parcial donde se pueda observar esta ansia del autor por encerrar en una unidad total y circular la pluralidad de las partes, o, usando sus propias palabras, "... si tiendes el arco, cerrarás el círculo."

En el último monólogo de la Abuela, en "Tragedia de ensueño", se puede ver la intención circular en la prosa del autor:

- (1) ¡Ya me has dejado, nieto mío! ¡Qué sola me has dejado!
- (2) Eras tú como un ramo de blancas rosas en esta capilla triste de mi vida...
- (3) Si me tendías los brazos eran las alas inocentes de los ruisseños que cantan en el Cielo a los Santos Patriarcas.
- (3) Si me besaba tu boca, era una ventana llena de sol que se abría sobre la noche...
- (2) ¡Eras tú como un cirio de blanca cera en esta capilla oscura de mi alma!...
- (1) ¡Vuélveme al nieto mío, muerte negra! ¡Vuélveme al nieto mío! (Obras I, 1247).

Hemos enumerado y ordenado visiblemente las expresiones que componen este monólogo para que se vea cómo se corresponden en forma, en longitud y en orden, sea a partir del centro hacia afuera ("como la piedra en el agua"), sea partiendo de afuera hacia el centro ("si tiendes el arco, cerrarás el círculo").

Algo distinto, pero más apropiado para el caso presente, a causa de sus visos de unidad total, es el ejemplo que vemos en "Mi hermana Antonia":

I. — ¡Santiago de Galicia ha sido uno de los santuarios del mundo, y las almas todavía guardan allí los ojos atentos para el milagro!

.....

XXIII. — En Santiago de Galicia, como ha sido uno de los santuarios del mundo, las almas todavía conservan los ojos abiertos para el milagro (*Obras I*, 1268, 1283).

El cuento más largo de la colección se abre y se cierra con dos capitulillos casi literalmente idénticos.

Ahora consideraremos al cuento como unidad narrativa total. Para ello seleccionaremos dos casos: "Un cabecilla" y "La adoración de los Reyes." Transcribimos a continuación tres pasajes representativos, que corresponden a las tres partes del cuento "Un cabecilla":

De aquel molinero viejo y silencioso que me sirvió de guía para visitar las piedras célticas del Monte Rouriz guardo un recuerdo duro, frío y cortante como la nieve que coronaba la cumbre. Quizá más que sus facciones, que parecían talladas en durísimo granito, su historia trágica hizo que con tal energía hubiésemme quedado en el pensamiento su cara tabacosa que apenas se distinguía del paño de la montera. Si cierro los ojos creo verle.

El cabecilla contempló el desastre (del molino) sin proferir una queja. Después de bien enterarse, acercóse a su mujer murmurando, con aquella voz desentonada y caótica de viejo sordo:

— ¿Vinieron los negros?

— ¡Arrenegados se vean!

— ¿A qué horas vinieron?

— Podrían ser las horas de yantar...

— ¿Cuántos eran? ¿Qué les has dicho?

La molinera sollozó más fuerte.

.....

Confieso que cuando el buen Urbino Pimentel me contó en Viana esta historia terrible, temblé recordando la manera violenta y feudal con que despedí en la Venta de Brandeso al antiguo faccioso, harto de acatar la voluntad solapada y granítica de aquella efigie tallada en viejo y lustroso roble (*Obras I*, 1258-61).

Se pueden observar en estos tres pasajes los tres movimientos antes aludidos, y que corresponden a la introducción, al drama y a la conclusión, que no es otra cosa que un

retorno al encabezamiento para cerrar así el ciclo ternario. Incluso se puede notar en la parte final la repetición pictórica de la parte inicial, como también el "recuerdo" personal, explícito en aquélla e implícito en ésta. Otros cuentos, que tienen una estructura parecida a la de "Un cabecilla," son "Juan Quinto," "El rey de la máscara," "Del misterio," "A medianoche," "Milón de la Arnoya" y "Nochebuena," a los que se pueden añadir los dos cuentos-dramas "Tragedia de ensueño" y "Comedia de ensueño."

El otro cuento, que hemos escogido como ejemplo de la estructura tripartita y circular de la unidad narrativa total, es "La adoración de los Reyes." En una primera forma, poco precisa pero visible, se observa la ordenación tripartita en que dos villancicos gallegos flanquean, como preámbulo y epílogo, la parte central del cuento. Ateniéndonos a esta parte central, se observará que su organización está hecha de tres secciones bien distintas, de las cuales la segunda se subdivide igualmente en otras tres. Se puede afirmar que estamos en presencia de un tríptico de la antigua pintura flamenca. Transcribimos a continuación algunos pasajes que nos parecen suficientes para recrear los puntales de referencia:

(1) Desde la puesta del sol se alzaba el cántico de los pastores en torno de las hogueras, y desde la puesta del sol... caminaban los tres Reyes Magos. Jinetes en camellos blancos, iban los tres en la frescura apacible de la noche atravesando el desierto... y entraron en la ciudad por la Puerta Romana, y guiados por la estrella llegaron al establo donde había nacido el Niño.

(2) Y aquellos esclavos, llenos de temeroso respeto, quedaron mudos, y los camellos... permanecían inmóviles ante la puerta.

(a) Un anciano de calva sien y nevada barba asomó en el umbral. Sobre el armiño de su cabellera luenga y nazarena temblaba el arco de una aureola. Su túnica era azul... el manto era rojo... y el báculo era florido... y dijo con santa alegría:

— ¡Pasad!

(b) Y aquellos tres Reyes... volvieron a inclinar las frentes coronadas... El Niño, que dormía en el pesebre sobre su rubia paja centena, sonrió. A su lado hallábase la Madre...: su ropaje parecía de nubes, sus arracadas parecían de fuego... Después se levantaron [los Reyes] y trajeron sus dones: Oro, Incienso y Mirra.

.....

(c) Y los tres Reyes Magos despojándose de sus coronas las dejaron en el pesebre a los pies del Niño.... Y los tres Reyes Magos repitieron como un cántico:

— ¡Este es!...

(3) Después se levantaron para irse, porque ya rayaba el alba. La campiña de Belén... sonreía en la paz de la mañana... y los molinos lejanos desapareciendo bajo el emparrado de las puertas y las montañas azules y la nieve en las cumbres (*Obras I*, 1238-1240).

Hemos enumerado los pasajes para indicar las demarcaciones de las tres partes. Como habíamos indicado, la primera (1) cita, la introducción (ida a Belén), correspondía a la primera hoja o plano del tríptico, y la tercera (3), la conclusión (la salida), correspondía a la tercera hoja o plano del mismo tríptico. La segunda parte (2), el centro (la adoración), se subdivide, a su vez, en tres: (a) la presentación de San José, del Niño y de la Virgen, (b) la entrega de los dones y la adoración, y (c) la profesión de fe.

Y ahora pasamos a considerar el último peldaño del tercer apartado de este capítulo, en el que discutiremos y expondremos la intención del autor de dar a este libro, *Jardín umbrío*, una estructura u organización circular. Tenemos que advertir de nuevo que este libro es una colección de cuentos escritos en diversos lugares y en fechas diferentes. Por tanto, no se le puede exigir una forma rígida como sería el caso de una novela, e incluso de una trilogía, como *Tirano Banderas*, o las *Comedias bárbaras*. Con todo se nota una intención organizadora, porque el mismo autor parece hacer un esfuerzo en la "Introducción" y en el "Epílogo" ("Oración") para conferirle esa unidad total. En la primera, al volver a contar las historias que la vieja criada Micaela le había contado siendo él todavía niño. En el segundo, de adulto ya, porque se levantan estas historias en su memoria como hojas secas sopladas por "un viento silencioso." Producen así el murmullo de "un jardín abandonado," o sea, "jardín umbrío," ayudando de este modo a dar una unidad entera psicológico-estructuradora. En el "Epílogo" ("Oración") el esfuerzo unificador se lo atribuye el autor a "una amiga ya muerta quien con amoroso cuidado reunió estos cuentos...." Es posible que esto sea cierto, pero como se indicó en nuestra introducción, esta colección en su forma final fue refundida por el mismo autor varias veces, en épocas diversas, bajo títulos distintos. Creemos ver en ello el esfuerzo ("reunió") de Valle-Inclán, en la persona de la supuesta "amiga," por darle una unidad más o menos artificial a este libro.

Si lo que se expresa en la "Introducción" y en el "Epílogo" no ofrece una conclusión definitiva, ni desde el punto de vista de la cohesión interna, ni desde el de una organización circular completa, sin embargo el orden y la distribución en la colocación de estos cuentos, la semejanza externa de algunos, y la temática de otros, nos hace sospechar que hubo una voluntad explícita al procurarles esta organización o estructuración circular.

Aplicando la analogía de la "piedra" en el agua y la del "arco" para formar el círculo a *Jardín umbrío*, veremos externamente tres detalles muy reveladores. Al centro, por donde habría que comenzar, está "Mi hermana Antonia," el cuento más largo y complicado de todos, y en el cual se incluyen la mayor parte de los temas y las técnicas de la colección. Equidistantemente del centro se encuentran "Beatriz" y "Rosarito," los otros dos cuentos que tienen mucha semejanza con "Mi hermana Antonia," por su extensión considerable, por la distribución en capitulillos, y por la variedad de temas y de técnicas. Una tercera observación explícita-visual es el hecho de que, otra vez equidistantemente del centro, están los únicos dos cuentos en forma de drama, "Tragedia de ensueño" y "Comedia de ensueño."

Desde ahora ya podemos sospechar que hubo una voluntad organizadora o estructuradora, que, aunque externa, da cierta unidad a *Jardín umbrío*.

Entrando más en la estructura del libro, podemos observar otros elementos que dan fuerza cohesiva a la organización a que nos referimos. Pero nos adelantaremos a decir que, por su propia naturaleza, o sea, a causa de que el libro está compuesto de partes independientes y completas en sí, el sujeto de la organización circular, que estamos considerando, no puede tener el valor tan definido como otra obra donde las partes o capítulos se hallan en función del todo. Sería el caso de una narración larga o novela, o de un drama, o incluso de una trilogía. A pesar de este obstáculo aparente, se pueden agrupar los cuentos, a partir del centro y equidistantemente del mismo, basándose en ciertos temas y técnicas que se corresponden, como ya hemos indicado.

De este modo se pueden seguir dos caminos parecidos: a partir del centro (9) hacia afuera, considerando tres cuentos a la vez, en forma ternaria. De esta manera obtendríamos la siguiente distribución: 8-9-10, 7-9-11, 6-9-12, 5-9-13, 4-9-14, 3-9-15, 2-9-16, y 1-9-17. O se puede partir también del centro y seguir una forma binaria, sin incluir el cuento central (9). Entonces tendríamos: 8-10, 7-11, 6-12, 5-13, 4-14, 3-15, 2-16, y 1-17. Seguiremos esta última distribución para no alargarnos mucho, y baste indicar para ello que, "Mi hermana Antonia" (9), el cuento central, por sus largas dimensiones, y por su complejidad, encierra casi todos los temas y técnicas de los otros cuentos. Por lo tanto, y apropiadamente, está colocado en el centro, como pivote o eje sobre el que giran los demás.

Los cuentos "El rey de la máscara" (8) y "Del misterio" (10), aunque diferentes en varios aspectos, presentan algunas semejanzas, como en los temas del miedo, de la muerte y del muerto. En ambos se presenta la faz de un muerto. En uno, bajo la máscara y, en el otro, a través del espejo. Al añadir esto a lo macabro de la situación, se produce un choque emocional en los personajes, causa del miedo, tema frecuente en estos cuentos. Las dos narraciones se parecen por su fuerte colorido de negro, rojo y gris, por medio de la iluminación y difuminación, estableciendo al mismo tiempo una situación macabra y esperpéntica. También se asemejan por su escenografía cinematográfica, de espacios geométricos, que ponen de relieve a las figuras sobre un fondo dimensional, cercano a la visión espacial de conjunto.

En "La misa de San Electus" (7) y "A medianoche" (11) el Yo, aunque incidentalmente, se repite para dar una nota de síntesis temporal. El "camino" es el escenario de ambos, pero adquiere proporciones simbólicas en los dos casos, dándoles una fuerte coherencia estructuradora y temática. Esto se hace obligatorio, porque los personajes aparecen como desarraigados, a causa de su indiferenciación y de su desconocimiento. Hay un desconocimiento debido al origen, puesto que no se sabe de dónde provienen, y también debido a la lejanía en el tiempo y en el espacio. La indiferenciación, o falta de individuación, proviene del hecho de que los reconocemos solamente por sus voces-ecos y por sus sombras, respectivamente.

El Yo vuelve a reaparecer, pero esta vez con más fuerza, dando unidad psicológica y estructuradora a la narración, en "Un cabecilla" (6) y en "Mi bisabuelo" (11). Quizá sean

estas narraciones unas de las más semejantes en su posición equidistante. Los mismos temas se repiten: el carlismo, el honor, y la muerte. Y los héroes, aunque de diversas clases sociales, son fuertes y se mueven por los mismos impulsos y por las mismas razones. Ambos matan en defensa de la causa carlista, por la sociedad feudal y conservadora, y por salvaguardar el consiguiente honor individual y social. Estas acciones fuertemente dramáticas se desarrollan en los dos casos en plena naturaleza, en los caminos, que corresponden a los temas y a las emociones, además de ofrecer el simbolismo del arraigo del pueblo gallego a su tierra.

Los otros dos cuentos que siguen, ubicados en cuarto lugar y equidistantemente del centro, son "Beatriz" (5) y "Rosarito" (13). Su mutua cohesión es aún más fuerte que la de los anteriores. Y se señalaron ya sus estrechas semejanzas con "Mi hermana Antonia," el eje del libro, por sus largas dimensiones. Pero es que, entre estos dos cuentos, existen relaciones mucho más cercanas que la sola apariencia física. Desde el punto de vista de los personajes, en ambos las damas son condesas y sus hijas son jóvenes casi de la misma edad, posición social, educación y comportamiento. Quizá sean las dos caras de la misma medalla, pues en donde una termina la otra comienza. Es decir, Beatriz y Rosarito son dos doncellas violadas y ultrajadas, víctimas del amor sensual. Pero mientras en ésta vimos el proceso ascendente hacia la culminación del sexo, en aquélla observamos las consecuencias trágicas del mismo, aunque Beatriz no muere, y Rosarito sí. Ambos casos son eventos mayores de un embrujo religioso-pagano. El carlismo aparece como tema en "Rosarito" y, como subtema, en "Beatriz." En las dos narraciones existe una fuerte correlación entre los interiores y los exteriores, es decir, entre los personajes y la naturaleza, que en estos casos es nocturna, reducida al doble "jardín," de donde proviene el título del libro. El colorido, sea de origen iluminativo, sea de origen pictórico, también es muy semejante en ambos casos. Por ejemplo, la técnica del relato es dieciochesca para las dos y sus figuras podrían intercambiarse sin dificultad.

Siguiendo la fuerte interrelación en pares, a partir del centro, hallamos a estas dos narraciones colocadas en el quinto lugar y ligadas por fuertes lazos de semejanza. Se trata de los cuentos-dramas "Tragedia de ensueño" (4) y de "Comedia de ensueño," (14). Como en el caso anterior, esta similitud no proviene solamente de la apariencia externa, en forma dramática, sino que también proviene de relaciones internas. Ambas narraciones dramáticas están construidas sobre temas de ambiente legendario, no-religioso, atemporal y de fantasía ("de ensueño"). A esto se le añade una aureola de atmósfera poético-simbólica. Otra manera de establecer semejanzas es por medio de temas-personajes en oposición, aunque con características semejantes, como en el presente caso. Hay una correspondencia entre la naturaleza y los personajes, entre la vida y la muerte, pero en niveles opuestos. Esta clase de oposición se constata en los temas que siguen movimientos contrarios: del amor a la desesperación, en "Tragedia de ensueño," y del amor a la esperanza, en el caso de "Comedia de ensueño." La misma oposición se observa en el colorido: blanco-gris en el primero, negro-rojo en el segundo. El tema del ladrón entra en ambas narraciones, con la diferencia de que en "Comedia de ensueño" es un tema real, y en "Tragedia de ensueño" es simbólico, en donde la muerte se roba la vida inocente del nieto. Uno de los motivos folklóricos que exponen este tema es el "águila," en el primer drama, y el "lobo," en el segundo, ambos animales de rapiña.

Continuando el movimiento de los círculos concéntricos, y apartándonos cada vez más del centro, observamos también que la fuerza cohesiva va debilitándose, pues hay más desemejanzas que similitudes entre "El miedo" (3) y "Milón de la Arnoya" (15). Como en otros varios cuentos, la religión-superstición y el amor-sexo son aquí los ingredientes temáticos por excelencia. Con éstos va unido el tema del miedo, bien sea éste individual o bien colectivo, procediendo en ambos casos de lo desconocido, sobre todo de la muerte y de los poderes sobrenaturales. También encontramos, siendo común a otras narraciones, el tema social de los valores matriarcales. Aquí observamos la personalidad fuerte y digna que se hace respetar y que apoya a los desvalidos, en los personajes de damas pudientes de la sociedad. En el otro platillo de la balanza, pero sin pesar tanto, vemos el elemento varonil que muestra valor y decisión, pero supeditado de algún modo al elemento femenino.

El penúltimo círculo concéntrico, que ocupa el séptimo lugar, es el que encierra a "La adoración de los Reyes" (2) y a "Un ejemplo" (16). Los lazos que unen a estas narraciones se basan ante todo en el tema legendario de tipo religioso-bíblico, donde Cristo aparece como personaje central y, por eso mismo, de aspecto casi atemporal. Esto se lleva a cabo de un modo parecido al de la combinación de "La misa de San Electus" (7) y de "A medianoche" (11) en donde el camino figura no sólo a modo de escenario, sino también cargado de simbolismo transcendental, además del amalgamamiento de ambiente palestínico y gallego. El colorido en los dos casos es intenso, sobresaliendo el matiz dorado a causa del paisaje desértico y de la puesta solar. Ayuda a crear esta totalidad legendaria, simbólica y atemporal, amén del colorido, el uso gramatical de los tiempos, esencialmente el del imperfecto. Nótese de pasada que, hablando de equidistancias del centro, la combinación presente de (2)-(16) está igualmente equidistante del centro, pero en la vertiente opuesta de la combinación (7)-(11). Es decir, estos dos cuentos, (7)-(11), ocupan el segundo lugar a partir del centro, mientras que el (2)-(16) ocupan el segundo lugar, pero a partir de la periferia. Los cuatro guardan una estrecha relación.

Por fin llegamos al octavo y último anillo o círculo de concentraciones: "Juan Quinto" (1) y "Nochebuena" (17). Existen algunas relaciones, pero la fuerza cohesiva se ha diluido más a partir del centro. Hay, lo que pudiéramos denominar, conflictos con la iglesia en el tiempo. Aunque no es exclusiva de estos dos, se nota el tema de la heráldica en las iglesias parroquiales del pueblo, los curas párrocos de aldea, y la crítica irónica eclesiástica. Ante todo, por la actitud materialista de los mismos y por su influencia en la gente campesina, en particular en lo referente a la educación del niño, como en "Nochebuena." Pero la importancia correlativa y ubicadora de este binomio, (1)-(17), es su función de estructuración total en *Jardín umbrío*. Es como si dijéramos que "Juan Quinto" desempeña el papel de introducción a los cuentos y que "Nochebuena" funge de conclusión a los mismos. Esto se echa de ver teniendo en cuenta dos puntos: que Micaela es la principal narradora del primero, por derecho concedido en el "Preámbulo" al libro, y el Yo es el narrador del último cuento, cerrándose así los dos polos. Se puede discernir también esta doble función de introducción-conclusión, por medio de las palabras con que comienza el primer cuento y con las que cierran el último. Se trata, en "Juan Quinto," de la presentación genealógica del héroe, prometedora de otras historias del mismo o semejantes personajes o hazañas, y de la

defunción, en "Nochebuena," del señor Arcipreste de Céltigos, cerrando así el ciclo de personajes y de narraciones de *Jardín umbrío*.

Después de lo expuesto en este capítulo podemos recapitularlo brevemente, haciendo otra vez hincapié en el título y en los apartados o secciones considerados. Teóricamente, basándonos en algunas citas sacadas de *La lámpara maravillosa*, hemos podido observar la preocupación del autor por lo estético del concepto del tiempo circular. En la práctica hemos tratado de verlo por medio de los tres apartados principales en que se dividió este capítulo: el narrador, el tiempo y la narrativa.

En la sección dedicada al narrador se ha podido observar que el autor, como testigo y personaje, es un factor y medio admirable para alejar, aproximar y cerrar el doble circuito de los tiempos y de las partes de que se compone la narrativa.

En la segunda sección, bajo el tópico del tiempo, se consideraron dos facetas del mismo: el tiempo gramatical y el tiempo histórico. En cuanto al primero se ha mostrado, ya sea en una parte del cuento o en las tres conjuntamente, como unidad total, que el autor, por medio del juego de los tiempos gramaticales, pasa del presente actual al pasado histórico para acercarlos progresivamente en un presente histórico con miras al futuro, y de este modo sintetizar cíclicamente los polos del tiempo en una unidad temporal permanente. Para poder hacer esto, hace uso del tiempo psicológico.

La segunda parte del tiempo que consideramos fue el tiempo histórico, bajo sus cuatro formas: el mítico-céltico, el feudal aristocrático, el de las guerras carlistas y el presente histórico. Aunque estos diversos tiempos históricos tengan interés en sí y por sí mismos, sin embargo el interés principal, teniendo en cuenta la estructura tripartita y el tiempo cíclico, se desprende de la infiltración, en el tiempo histórico, del tiempo psicológico que desconoce cronologías. Por tanto, el concepto del tiempo circular se puede llevar a la práctica más fácilmente ingiriendo el "recuerdo" ("unidad de conciencia") del tiempo psicológico en el tiempo histórico, sea éste céltico, feudal o carlino, y esto es lo que en realidad hace el autor, como ya queda expuesto.

Y el tercer y último apartado lo hemos dedicado a la estructura tripartita y circular de la narrativa. De las tres secciones ésta es la más objetiva porque, entre otras cosas, se puede observar visualmente. Hemos tratado de dividirlo en secciones progresivas, es decir, de simples insinuaciones o citas parcialmente sacadas de un cuento, hemos pasado a la consideración de algún cuento en su totalidad, para concluir con la visión de conjunto de la colección total, *Jardín umbrío*. En todos los casos hemos creído haber expuesto la idea dominante de Valle-Inclán: el concepto estético y la realidad literaria de la distribución tripartita y cíclica en sus cuentos coleccionados bajo el título de *Jardín umbrío*.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Balseiro, José A. *Cuatro individualistas de España*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1949.

Barja, César. *Libros y autores contemporáneos*. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1946.

Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Ed. Castalia, 1970.

Casares, Julio. *Crítica profana*. Madrid: Ed. Colonial, 1916.

Díaz-Plaja, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Ed. Gredos, 1965.

Durán, Manuel. *Valle-Inclán y el carlismo*. Zaragoza: Ed. Santiago, 1969.

Fernández Almagro, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Ed. Taurus, 1966.

García-Sabell, Domingo. "El gesto único de Don Ramón," *Insula*, 236-237 (1965-1966), 4, 31.

Gómez de la Serna, Ramón. *Don Ramón del Valle-Inclán*. Buenos Aires: Ed. Espasa-Calpe, 1948.

González-López, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán*. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1967.

Gullón, Ricardo. "Técnicas de Valle-Inclán," *Papeles de Son Armadáns*, 43 (1966), 21-86.

Madrid, Francisco. *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, 1943.

Marías A., Julián. *Valle-Inclán en El ruedo ibérico*. Buenos Aires: Ed. Columbia, 1967.

Paz-Andrade, Valentín. *La anunciación de Valle-Inclán*. Buenos Aires Ed. Losada, 1967.

Ponce, Fernando. *Aventura y destino de Valle-Inclán*. Barcelona: Ed. Marte, 1969.

Rubia Barcia, José. "Valle-Inclán y la literatura gallega," *Revista Hispánica Moderna* 2 (1955), 93-126; (1955), 294-315.

Sender, Ramón J. *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Madrid: Ed. Gredos, 1966.

Umbral, Francisco. *Valle-Inclán*. Madrid: Unión Editorial, 1968.

Valle-Inclán, Don Ramón María del. *Obras completas*. 2 vols. 2a. ed. Madrid: Ed. Plenitud, 1952.

Zahareas, Anthony N. Editor. *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1968.

Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica*. Madrid: Ed. Gredos, 1969.

_____. *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid: Ed. Gredos, 1966.