



Justo S. Alarcón

Técnicas narrativas en "Jardín umbrío" de Valle-Inclán

Índice

Introducción
Capítulo I
Los motivos literarios
Capítulo II
Los personajes
Capítulo III
El retrato fraccionado
Capítulo IV
Los pre-esperpentos
Capítulo V
La visión espacial
Capítulo VI
La estructura tripartita
Bibliografía selecta

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 valleinclaniana 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 valleinclaniana 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 valleinclaniana 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.

Capítulo 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, pp. 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 I, pp. 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 I, pp. 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.

Quieren 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 ruisenores 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 éstas, 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 obrita. Son los sustantivos «mano», «flor» y «reja», y el adjetivo «bella». Éstos 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:

EL CAPITÁN.- ¡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 motivo-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 motivo-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 «embrujaos». 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 «embrujao», 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 lamentos, «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. Aquéllas 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 obra «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 fray 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 fray Ángel «temblaba». Se observa pues que la actitud del gato es agorera de una tragedia que desencadenará en una muerte: la del Capellán. Más 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 fray 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 fray Ángel en

busca de la Saludadora, ya se puede prever que el conjuro de ésta surtirá efecto llevándose una vida, la del capellán fray 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 fray 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, adiviné 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 padre 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-Máximo: «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 balcón, 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. Éstas son el «vencejo», el «murciélago» y la «lechuga». 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 éstos, 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-animal de carga supersticiosa, que ejercían también funciones estructuradoras del arte narrativo, de un modo semejante nos encontramos ahora con otros motivos-animal 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». Éstas 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, p. 500) 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 capítulillo 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. Más abajo, mientras las dos mujeres lloraban, sobre la puerta «arrullaban dos tórtolas, que Fray 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 fray 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 fray 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 perdersele. 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 fray 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 fray 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 más 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 rruiseñor y despierta trescientos años después sin que el tiempo haya transcurrido. Por tanto, el motivo del rruiseñor 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: fray 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 fray 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. Doña 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 diálogo 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 «aprisionada 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 fray 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» doña Soledad Amarante, la vieja bruja, tiene los ojos de color verde «maléfico». El centro sobre el que giran los tres personajes de este cuento, doña 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 doña 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 psicología 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, *Águila 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 momentos 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 «Iscariote» Milón, pide auxilio en la casa de doña 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 irremediamente 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 hacía más 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 hacía 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».

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario