

LA MAGIA DE VALLE-INCLÁN EN *FLOR DE SANTIDAD*

Si por “modernismo” entendemos un movimiento literario que reacciona vigorosamente contra las corrientes realistas del siglo XIX rindiendo un culto apasionado a la forma, al sentido musical del verso o de la frase, al mismo tiempo que conserva el acento emotivo del romanticismo, *Flor de santidad* de Valle -Inclán muestra su clara estirpe modernista.

Estos tres elementos: idealización de la realidad, arquitectura musical de la estrofa y prolongación del sentimiento romántico, aparecen en íntima conjunción en la obra que nos ocupa.

IDEALIZACIÓN DE LA REALIDAD

En *Flor de santidad* no se encuentran escenas que llamen nuestra atención por su vigor como descripciones realistas. El autor no ha buscado nunca la fidelidad a lo real sino justamente lo contrario: la evasión de ella, idealizándola o “desrealizándola”.

Los nombres de los personajes ya nos predisponen a esta evasión: Ádega, la rapaza devota, el ciego Electus, Rosalba, etcétera. Los demás personajes, de una manera hartamente sospechosa, pasan por la obra sin nombre propio. Son el peregrino o el mendicante, la mujeruca, la ventera, el mozo, etcétera.

Esta resistencia a no darles nombres de la vida cotidiana, a no dárselos dejándolos sin perfil definido, vaporosos y esfumantes, creo que responde a una deliberada fidelidad del autor al afán de romper todos los vínculos que puedan atarlo a la realidad.

El que Valle-Inclán, a veces, eche mano del “sabio romance campesino” y el que nos haga vivir escenas que parecen arrancadas de un trozo de la realidad campesina no destruye nuestra afirmación. Pues los elementos más reales, los giros más vivos, absorbidos por el tironazo del autor hacia lo ideal, aparecen transfigurados, ilumina una luz que los hace perder su color natural.

Cuando Valle-Inclán nos relata la escena en que la rapaza Ádega y las endemoniadas son llevadas al mar por los devotos aldeanos para que las siete olas, al mojarlas, las liberten de los malos espíritus, pudiera pensarse que es el tema el que nos transporta a una atmósfera ideal. Pero no son los motivos, pues en ellos no hay una infidelidad a la realidad. El alma campesina está cuajada de temblorosas supersticiones que Valle-Inclán no ha inventado. Sin embargo, sin saber cómo, quizá a través de “metáforas claves” (“su lividez desnuda surge como un gran pecado legendario, calenturiento y triste”, “el pálido pecado de la carne se estremece” y “el mar [...] vuelve a erguirse negro y apocalíptico, crestado de vellones blancos”) nos van abriendo la puerta de lo ideal. Lo que queda tras ella tiene una luz distinta de lo anterior.

La realidad se ha idealizado a fuerza de separar, en el proceso de creación, todos los elementos extrapoéticos que la formaban. Y la prueba de que este proceso llega con fruto al fin que el autor se ha propuesto es que la escena nos deja, cada vez que la leemos, un regusto estético, y a la vez una fría y mortal indiferencia ante cualquier otra consideración moral, religiosa, extraña a lo estético puro.

Toda la historia milenaria de *Flor de santidad* está balanceándose de estos dos extremos: la devoción ciega y el pecado de la lujuria transfigurado a la luz de esa misma devoción. Ádega puede simbolizar esa potencia “idealizadora” que, como nuevo rey Midas, todo lo que toca se le convierte en idea pura y que es en definitiva símbolo del mismo arte de Valle-Inclán.

Ahora bien, este credo estético tiene sus propias limitaciones. Este ascendente proceso de idealización puede ser fructífero estéticamente frente a la naturaleza. La evaporación de los elementos

reales del paisaje hace desaparecer los árboles del "bosque" pero deja al descubierto un bosque nuevo, en el que los árboles sólo quedan como ilusorios elementos.

Pero esta idealización que frente al campo fortalece al paisaje no conduce a nada negativo, aunque perdamos el árbol para salvar el bosque, al operar sobre el hombre seca las corrientes subterráneas del alma humana que son la fuente más viva de la poesía.

El perfil humano de los personajes de Valle-Inclán es demasiado esquemático, un poco acartonado. Se esfuman esos oleajes de los pequeños rincones del alma humana que son los que mueven a los personajes, sus corrientes subterráneas son sacrificadas por este afán de acercarse a un plano ideal, absoluto. A esto se debe que la melodía de "Flor de santidad" tenga pocos tonos y que sea a veces bastante monocorde. Lo cómico, lo gracioso, lo dramático y lo horriblemente trágico están al mismo nivel. Hay que reconocer que si Valle-Inclán se ha propuesto esto lo ha conseguido como un verdadero mago.

Hay mucho de juego en esta obra de Valle-Inclán. Burla, burlando sus personajes crecen a través de sus páginas sin que el lector sufra o goce con ellos. Al leer *Flor de santidad* se cierran nuestros ojos y oídos de hombres de "carne y hueso" que diría Unamuno. Quedan abiertos en cambio unos ojos inhumanos, ciegos para el dolor y la ira y terriblemente alertas para el ritmo, la sonoridad de la frase y la belleza, en suma.

Tan caro hay que pagar el fruto de este proceso de idealización. Valle-Inclán lo lleva hasta el final arrojando las consecuencias. Pero, en el ánimo del lector, queda flotando esta pregunta: ¿qué consistencia puede tener una obra así construida?

Y tratamos de hallar una respuesta mirando las creaciones imperecederas del arte humano: Hamlet, don Quijote, don Juan, etcétera.

LA PALABRA, INSTRUMENTO SONORO

Ahora bien, ¿cómo llega Valle-Inclán a estos resultados?

Trazado el fin, todos los medios son legítimos. El arma de un escritor es el idioma. Valle-Inclán entra en él, a manos llenas, poniéndolo al servicio de su credo estético. La palabra se convierte ante todo en un instrumento musical por encima de su significado lógico. El proceso de ruptura con la realidad, que se traduce en una evasión del ideal, es paralelo al proceso de ruptura con lo lógico que se resuelve en una ascensión a lo irracional. Las palabras adquieren un sentido mágico en manos de Valle-Inclán.

Lo que debe decidir sobre la permanencia del vocablo en el periodo no es su significado lógico, su propiedad, su precisión sino su cualidad musical, su fidelidad al ritmo y a la cadencia de la frase.

Por esto Valle-Inclán hablará de piedras “célticas” y de voz “geórgica” calificándolas impropriamente desde un riguroso punto de vista lógico, pues las piedras no son célticas y la voz no es geórgica a no ser que a este adjetivo se le dé un significado no usual. Acudirá al apócope para que la frase quede desmayada y dirá “comenta” y “conversa” para que los acentos agudos martillando los oídos no destruyan el ritmo de la frase. Intercalará verdaderos versos, magníficos endecasílabos, como aquellos dignos de figurar en cualquier buen soneto: “Con el cabello luciente / y la nuca más blanca que la leche” (p. 89).

Acudirá a expresiones populares ya perdidas del lenguaje literario: “honrada compañía”. Desempolvará palabras como “borona” (mijo, maíz), “trasgo” (duende), “madreñas” (zuecos), “barcina” al hablar de una “cuesta amarillenta y barcina”, “anguarina” (gabán de paño burdo semejante al tabardo) y “restingas” (punta o lengua de arena o piedra debajo del agua y a poca profundidad) que, aunque admitidas todas por la Academia, yacen sin vida en su *Diccionario*.

No satisfecho con esto forjará nuevas palabras como "lañero" cuando escribe "lañeros encorvados y sudorosos que apuraban un vaso de vino" refiriéndose quizá a "lañadores"; como "arregañados" (p. 36) cuando habla del "ladrido de los perros que asoman feroces, con la cabeza erguida, arregañados los dientes". El *Diccionario* admite *gañido* (de *gannitus*), refiriéndose al aullido del perro cuando lo maltratan. ¿No querrá Valle-Inclán con este vocablo expresar la disposición de los dientes del perro cuando aúlla de dolor?

Empleará también el neologismo "fachico" (p. 46). Es posible que Valle-Inclán lo haya formado del antiguo *facha*, procedente, a su vez, de *fascula*, del latín vulgar y diminutivo de *fax*, *tea*. "Fachico" sería algo así como una pequeña tea o pequeño haz de paja ardiendo.

No se alarmará si los académicos no admiten el vocablo "prosero" aplicado al peregrino refiriéndose al cual exclama una mujer: "¡Famoso prócero estaba!" Sospechamos que Valle-Inclán ha querido darle el significado de prosaico, aludiendo a la falta de idealidad y a la bajeza de apetitos del mendicante de marras.

Lanzará también, por vez primera, el adjetivo "parletana" en la frase "descansaban a la sombra viejas parletanas" (p. 77) derivándolo del sustantivo *parleta*, conversación por diversión o pasatiempo en materia varia o indiferente o de poca importancia, según el significado que le da la Academia.

Feliz hallazgo me parece el neologismo "broando", de clara raíz onomatopéyica, al afirmar que el "mar vuelve a retirarse broando" para dar a entender el ruido especial que hace en la resaca.

Al lado de los arcaísmos, vulgarismos y neologismos señalados, Valle-Inclán acudirá a "cultismos" como "ánima" por alma, "pluvial" por lluviosa y "albura" por blancura.

Y caerá, más de una vez, en solecismos como aquel de "llamar en la puerta" por "llamar a la puerta" y "hacía huelgo en la venta" por "tomaba huelgo en la venta" para expresar la idea de pararse un poco para descansar. Y también nos ofrecerá como un solecismo de bulto aquel de "la ventera llevaba encendido un hachón de

paja, porque el fuego arredrase a los lobos”. Fácilmente podemos comprender que la conjunción final “para que” está pidiendo a gritos la expulsión de la conjunción causal de la frase.

También se le escapará a don Ramón más de un “barbarismo”, como aquel de “añoto” por *añojo* (becerro o cordero de un año); “tojares” por *tojales*, nombre colectivo que definía una plantación de tojos; “crispamiento” por *crispadura*; “lazarados” por *lacerados*, aunque este vocablo más que un barbarismo es un arcaísmo o intento de resucitar el viejo *lazarado*, refiriéndose al que sufre y padece miserias.

Finalmente, Valle-Inclán empleará un recurso más audaz aún, consistente en hacer caso omiso del significado habitual de las palabras —sobre todo de los adjetivos— colocándolos de acuerdo con la cadencia o el ritmo de la frase. Por esto don Ramón nos hablará de “celestes albura” en lugar de “celestial albura”, destruyendo así la propiedad de la calificación en aras de la musicalidad de la frase y también del “gran pecado legendario, calenturiento y triste”. Estos trípticos de adjetivos se sucederán casi siempre con el mismo resultado: la esencia de su significación lógica. Las palabras se convierten entonces en un instrumento cuyo sentido deja de ser lógico para adquirir el mágico e irracional que su autor le proporcione.

Esta concepción de la palabra es radicalmente opuesta a la de Miguel de Unamuno, para quien la palabra no sólo tiene un sentido lógico y no sólo es expresión de un pensamiento, sino que ella misma es carne de ese mismo pensamiento. Por esto afirma que toda lengua es una filosofía en potencia y que la lengua y el pensamiento que discurre en esa lengua no pueden separarse.

Valle-Inclán sostiene justamente lo contrario: las palabras en relación con su contenido lógico, con el pensamiento que encierran tienen un valor relativo, el que el esteta quiera darle. Su valor absoluto está en su sonoridad, en su musicalidad, en la belleza de su perfil fonético. El valor lógico es transitorio. Podemos pasarlo de una palabra a otra. Lo cual él hace no como algo absoluto y definitivo; es su capacidad para encarnar la belleza.

Si damos por supuesta esta concepción de la palabra — que nosotros adjudicamos a Valle-Inclán —, cabe preguntarse: ¿podemos aceptar en una obra de arte semejante criterio? Conocemos ya la respuesta del académico Julio Casares, quien se resiste a conceder algunas prerrogativas, tales que hacen estremecer el bien cimentado edificio de la gramática y de la lógica.

Un punto de vista distinto podría ser éste: el artista en cuanto tal sólo tiene obligaciones para con su arte. Crear belleza por los medios que estén a su alcance, éste y no otro es su deber. Los arcaísmos, cultismos, vulgarismos y neologismos pueden ser instrumentos de esta creación. El traslado de sentido de una palabra puede y debe ser un recurso legítimo. ¿No lo han utilizado siempre los grandes poetas? Quizá se atente contra lo lógico pero, ¿desde cuándo el arte debe tener con la lógica consideraciones que, en muchas ocasiones, ni la misma filosofía le guarda?

Hay, sin embargo, una zona prohibida: los barbarismos y los solecismos. Pero lo es porque atentan contra lo lógico y lo estético. Y éste sí que es un pecado grave. Son, pues, a juicio nuestro, inadecuados todos los ataques que se hagan a Valle-Inclán desde el plano lógico, racional. Toda obra de arte y, por tanto, toda obra literaria, nace de la confluencia de dos corrientes, difícilmente aunables: una mágica o irracional y otra lógica. El puente que une continentes tan dispares es comúnmente la metáfora. En la metáfora toda palabra sufre una conversión, un alejamiento de su sentido lógico sin llegar a perderlo por completo. La palabra queda en esta situación contradictoria: es y no es lo que era.

Tomemos un ejemplo de *Flor de santidad*: “como si un viento de ensueño removiese la tranquilidad de sus almas” (p. 71), en el que Valle-Inclán se sale del plano lógico. Pero el artista tiene que trascenderlo, por dos razones: por un lado, porque la idea en ese plano resulta pobre, desvaída, sin matices; y, por otro, porque su expresión carece de belleza. Hay una manera de saltar de este plano lógico: rompiendo radicalmente con él, no apoyándose para nada en sus raíces. De esta manera brota una expresión mágica, irracional, inconsciente, que nos deja completamente en

tinieblas. Este paso está condenado al fracaso, pues es imposible una expresión mágica pura desde el momento que toda palabra en sí encierra un contenido lógico. Quizá en la música o en el canto de los pájaros esta expresión puede darse pero no en la poesía.

Pero cabe una tercera solución: trascender el plano lógico desde él mismo, hasta darle la mano a lo irracional. El resultado de este encuentro es la metáfora.

La metáfora participa de lo lógico, no rompe con él. Cuando Valle-Inclán dice “pestañas de oro” opera con dos significados lógicos el de *pestañas* y el de *oro*. Pero estos dos significados quedan en acecho, latentes en el sentido mágico e irracional de “pestañas de oro”. Sólo teniendo los ojos fijos en su sentido textual es posible evadirse de él: a la metáfora podríamos definirla como el puente donde lo lógico se trasvasa a lo mágico.

Ahora bien, este trasvase no se realiza siempre en el mismo punto y a esto se debe la diversidad de corrientes literarias. El surrealismo y el racionalismo en la literatura son los dos casos extremos: aquél tirando a lo mágico y éste a lo lógico.

Una obra literaria en la que cada palabra tenga siempre su sentido textual, sin que quepa evadirse de él, será producto de un buen técnico, no de un buen artista. Valle-Inclán es ante todo un gran artista, aunque su técnica gramatical sea deficiente.

Creo que Valle-Inclán ha sido fiel a su deber de artista al no admitir más compromisos y obligaciones que los que debe tener con su propio arte. Esto lo absuelve de sus atentados contra la lógica, aunque no lo libra de sus pecados tales como el “barbarismo” y el “solecismo”. No porque haya pecado contra la gramática y la lógica, sino por haber atentado contra el buen gusto, que después de todo es una categoría estética.

México, D. F., 1946