



# La imagen especular: de la ficción a la revolución

Óscar Casado Díaz

Doctor en Teoría de la Literatura y Crítica Literaria por la UAM

---

**Resumen:** A través del símbolo especular se realiza un análisis comparativo de dos obras publicadas en la convulsa España de principios de siglo XX: *El caballero encantado*, de Benito Pérez Galdós, y *Lucas de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán. A través del espejo, ambos autores propondrán una transformación sociopolítica que parte de lo formal y se precipita a un compromiso revolucionario.

**Palabras clave:** Galdós, Valle-Inclán, espejo, revolución, literatura fantástica

La historia del espejo, al igual que la de otros muchos utensilios cotidianos, transcurre paralela a la historia de la humanidad. Durante siglos, los espejos han sufrido las transformaciones resultantes de innovaciones tecnológicas y científicas, las cuales quedan integradas en concretos contextos sociales y económicos. Desde aquellos espejos fabricados de metal bruñido de las antiguas civilizaciones hasta los actuales de mercurio o aluminio, los espejos siempre han cumplido con una función protésica originaria, convirtiéndose, de este modo, en una extensión de los órganos visuales [1]. Como nos recuerda Umberto Eco, el espejo es contemplado como un instrumento fiable que no traduce la realidad, sino que la duplica a través de la reflexión de la luz. Sin embargo, también existe otra historia del espejo en la que se observan funciones y usos que exceden las precisas explicaciones de leyes ópticas. La relación cultural que ha mantenido el ser humano con los espejos no ha sido científicamente aséptica. Encontramos también componentes imaginativos que atribuyen al espejo cualidades fantásticas, mágicas, arcanas, que lo transforman en un instrumento misterioso capaz de atrapar el alma, de delatar la apariencia irreal de los no-muertos, de desvelar el futuro e, incluso, en último extremo, de comunicar con las entidades diabólicas al filo de la media noche. Desde esa perspectiva, el espejo deja de ser prótesis para convertirse en umbral, en puerta de acceso a una realidad invertida que adquiere tras el cristal caracteres autónomos y fantásticos.

La literatura no sólo ha sabido recoger ese carácter mágico, sino que, paralelamente, ha sido entendida en algunos casos desde la comparación teórica que le atribuye funciones significativamente especulares en su relación con el mundo, tornándose, ante los ojos del lector, un reflejo lingüístico de las realidades sociales. Esta naturaleza afín se sirve de comparaciones tópicas, como es el caso de la definición stendhaliana de la novela realista decimonónica, pero también de otras más innovadoras y de una mayor complejidad articuladora como la esperpéntica de Valle-Inclán. Del mismo modo, resulta significativa la convergencia que se produce entre el reflejo especular y el fenómeno literario en cuanto a su naturaleza, ofreciendo una existencia ficcional a universos artificiales y simulados. Acaso la ficcionalidad, eje vertebrador de la concepción moderna del arte, se evidencie en la literatura fantástica. Es en esa dimensión donde el espejo manifiesta un carácter liminal que sirve de entrada a lo imaginativo y a lo mágico. Esos espejos no se limitan a clonar la realidad, sino que, al mismo tiempo, proporcionan acceso al mundo fantástico, construyendo realidades paralelas de articulación autónoma. La literatura fantástica ha mantenido una estrecha relación con los espejos mágicos, lo cual se observa en las tradiciones de relatos infantiles orales, pero también en las narraciones de Lewis Carroll, Ende, Tolkien, García Márquez o Borges, por poner algunos ejemplos significativos. La variedad de sus funciones es tanta como la variedad de las formas que adopta: espejos parlanchines, incapacitados para la mentira, espejos que dan lugar a mundos alegóricos de reminiscencias oníricas; espejos que funden personajes y lectores; espejos que muestran vigilantes el futuro; espejos abominables que multiplican el número de los hombres. Ese valor misterioso perdurará incluso en narraciones pertenecientes a la literatura mimética de carácter realista, hasta el

extremo de convertirlo en una esfinge moderna donde los personajes se enfrentan a sí mismos, a la verdad y a sus miedos [2] .

Si bien todas estas múltiples connotaciones adquieren un tratamiento literario diverso, el espejo, desde su posición liminal, mantiene vínculos permanentes con la realidad, la cual se torna necesaria para la comprensión hermenéutica del texto. Esa realidad referencial lo convierte en una prótesis especialmente dotada para desplegar un enfoque crítico. El espejo se torna entonces un pretexto que ofrece una nueva perspectiva sobre la situación social, un instrumento ubicuo que proyecta su ámbito de actuación en dos planos bien diferenciados y, al mismo tiempo, complementarios: el de la realidad y el de la ficción. Bien desde lo fantástico, bien desde lo mimético, en muchos casos la presencia especular no genera una barrera infranqueable con el momento histórico, sino que, por el contrario, lo incorpora de manera implícita al texto, sin que por tal razón tenga que abandonar sus connotaciones misteriosas y fantásticas.

La práctica literaria del espejo podemos observarla en la convulsa España de principios del siglo XX, en la comparación de dos obras de escritores con trayectorias tan aparentemente dispares como las de Galdós y Valle-Inclán. Esta extraña convergencia tiene su origen en un compromiso político con la realidad sociohistórica de su momento presente, que es susceptible de un certero análisis a través de la experimentación literaria. Tanto *El caballero encantado* como *Luces de bohemia*, distanciadas apenas diez años en sus fechas de publicación, Galdós y Valle-Inclán recogen respectivamente el malestar de una España sometida a la corrupción institucional, a la inoperancia gubernamental, a los intereses económicos personales y a la desidia de un pueblo iletrado sepultado en la miseria [3] .

En la contextualización histórica, imprescindible para una lectura referencial de ambos textos, se observa un compromiso con la preocupante situación política española de principios del siglo XX. Sometida a la constitución de 1876, que se mantendrá vigente hasta la Segunda República, España continúa un ritmo frenético de transformaciones y cambios. Es en ese momento donde se evidencian las debilidades de la política de la Restauración, impulsada por Cánovas, aplaudida por las clases acomodadas y acogida con indiferencia por los sectores desfavorecidos. Se trata de un sistema sostenido por medio de un acuerdo tácito legitimado con un régimen electoral corrupto, dominado por la oligarquía y el caciquismo, y que sólo encuentra cierta concreción formal en los núcleos urbanos. El resultado es una alternancia de partidos en el poder, confirmada por Cánovas y Sagasta tras la muerte de Alfonso XII, que no solucionó el atraso ni la exclusión internacional.

La grave crisis política encuentra su correspondiente en el ámbito social. Los más de dieciséis millones de habitantes en 1875 alcanzan los dieciocho millones y medio al iniciar el nuevo siglo, los cuales, como indica Joaquín Costa: “viven aún en plena Edad Media, para quienes no ha centelleado todavía la revolución ni proclamado el santo principio de la igualdad de todos los hombre ante el derecho” [4] . La situación rural es tan precaria, que en ese tiempo se produce una migración constante del campo a las ciudades, atraídos por una incipiente industrialización que no llega a eclosionar. Sin embargo, la agricultura y la ganadería siguen siendo prioritarias en nuestra economía, que agrupaba casi un setenta por ciento de la población activa del país. El enorme retraso en el proceso de industrialización y los problemas derivados del latifundismo y del minifundismo, distribuidos según las zonas, impiden el desarrollo de una economía española que ejerce absoluta inoperancia en el exterior. En esta sociedad anclada en el pasado, con altos índices de mortalidad y analfabetismo, destaca la mayoría de una población perteneciente al proletariado agrícola e industrial, que solo en los primeros años de la centuria parece tomar conciencia de clase. Sometida al inmovilismo social ascendente y con salarios parejos a las condiciones laborales, en ambos casos paupérrimos, y notablemente agravados

en el caso de la mujer, comienza a emerger un movimiento obrero que se opone con fuerza a un régimen que estaba diseñado para limitar los poderes del pueblo y asegurar el poder a una minoría dominante. En este sentido, resultan significativos la fundación del PSOE en 1879 y los posteriores contactos de los socialistas con los republicanos; el afianzamiento del anarquismo en el campo andaluz y en zonas de Aragón, Cataluña y Valencia, organizándose por medio de la CNT, que pronto se convierte en el sindicato más numeroso; las numerosas huelgas y atentados, junto con los levantamientos del campesinado. Es el descontento popular que se rebela contra una clase alta endogámica, formada por latifundistas, miembros de la burguesía industrial o de negocios y altos funcionarios. El golpe de estado de Primo de Rivera intentará atajar los problemas derivados del descontento popular. Apoyado por la monarquía y la alta burguesía catalana, se propondrá mantener el orden y alcanzar la ansiada paz laboral. Los éxitos iniciales en lo referente al orden público y al problema de Marruecos y los moderados avances económicos se verán pronto oscurecidos en los intentos frustrados de liquidar la resistencia obrera, el regionalismo y el sistema de partidos, que encontrarán una enérgica oposición por parte de los estudiantes y de los intelectuales. La caída de la dictadura y la inestabilidad política de una debilitada y escindida República serán los últimos pasos hacia una fratricida confrontación armada que llevaba gestándose durante décadas de posturas irreconciliables [5] .

Esta situación sociopolítica contrasta con el esplendor del notable momento cultural. A pesar de los altos índices de analfabetismo, especialmente en el campo, que en algunas provincias afecta a más del 80 por ciento de la población, las innovaciones educativas, de marcada influencia krausista, que introduce la Institución Libre de Enseñanza en los últimos decenios del siglo XIX son un punto de referencia para la vida artística del momento. Se suceden, de este modo, movimientos y autores que se solapan y se interrelacionan entre sí, formando una compleja trama donde las influencias y los enfrentamientos, que en muchos casos se producen más en lo teórico que en lo práctico, son constantes. Modernistas y noventayochistas, entendidos ambos términos de forma abierta y meramente referencial, abren la puerta a una nueva etapa literaria que encontrará continuación en los movimientos de vanguardia importados de Francia, los cuales serán adoptados por la Generación del 27. Este apogeo cultural de principios de siglo se orienta hacia la búsqueda de nuevas formas de expresión, reacción manifiesta ante el cansancio que produce la estética realista. Sin embargo, esas reacciones opuestas a la narrativa decimonónica ya se dan en el Naturalismo, el cual es observado como una desviación radical y heterodoxa [6] . Del mismo modo, resulta conveniente señalar, por lo significativo, la presencia tardía de autores clasificados como realistas, donde resulta ineludible la figura de Galdós; si bien algunos fallecerán en los primeros años del siglo XX, otros lo harán décadas más tarde, estando presentes en la emergencia de las incipientes tendencias artísticas [7] . Dejando de lado las peculiaridades del realismo español, con las consiguientes manifestaciones concretas de cada uno de los autores, resulta evidente que éste aún permanece en los primeros decenios, conviviendo, alimentando y sirviendo de referencia a los nuevos escritores. Esto imposibilita cualquier escisión estricta entre las múltiples corrientes literarias que coexisten en ese agitado comienzo de siglo [8] .

El caso más significativo de realismo heterodoxo es sin duda el de Galdós, en cuya producción se observa una constante evolución marcada por la experimentación y la búsqueda de nuevas formas. En el extenso período que parte de las novelas de tesis iniciales y termina con aquellas últimas que recogen elementos alegóricos y fantásticos, se observa un firme propósito de abandonar un realismo sometido a criterios inamovibles, valiéndose de múltiples y variadas influencias. En este sentido, la producción galdosiana se presenta de una manera tan particular y específica que dificulta cualquier intento de clasificación. Galdós se nutre de los mecanismos de la novela folletinesca, la narrativa del Siglo de Oro, especialmente la cervantina, de la novela histórica romántica, del costumbrismo regionalista y pintoresco, del realismo europeo, del naturalismo de Zola y de las nuevas tendencias renovadoras. A todas

estas influencias literarias hay que añadir aquellas otras de carácter ideológico, filosófico y político, pues como bien señala Julio Rodríguez-Puértolas, existe un paralelismo directo entre la evolución ideológica de Galdós y su evolución narrativa, que quedará especialmente manifiesto en su producción tardía [9] .

Esta última etapa de la narrativa galdosiana puede integrarse dentro del anhelo de renovación formal que encontramos en las diferentes tendencias literarias que abren el siglo, y que se reafirma en la *nivola* unamuniana o en el Valle-Inclán del esperpento. Desde la influencia recíproca con los noventayochistas, Galdós expande los límites de un realismo decimonónico demasiado restringido para sus inquietudes ideológicas y literarias. No obstante, sería un error concebir sus últimas novelas desde la perspectiva de ruptura total con lo anterior; antes al contrario, pues se trata de una paulatina superación que nunca renuncia a sus orígenes [10] . Galdós expande la concepción narrativa realista hasta convertirla en un género total, donde caben elementos dramáticos y poéticos [11] . En las novelas dialogadas, como *El abuelo*, *Cassandra* o *La razón de la sinrazón*, o parcialmente dialogadas, como *El caballero encantado*, se produce la dramatización de los diálogos y la utilización de acotaciones en el texto, maneras que ya anticipan novelas relativamente tempranas como *Miau* [12] . Si bien existe en la tradición literaria un antecedente ineludible, *La Celestina*, no se puede olvidar las aportaciones teatrales de Galdós, ante la creación de una novela que fusiona diferentes tendencias, géneros y subgéneros [13] . Esta ruptura de los límites genéricos no es gratuita, sino que viene motivada por la necesidad de adaptar la escritura a los objetivos narrativos; de ahí la importancia que tomarán estos diálogos dramatizados en *El caballero encantado*, mostrándose imprescindibles en la interpretación de la novela, pues es en estas conversaciones donde se realiza un análisis crítico de la situación de España [14] .

Una motivación similar, tanto en lo formal como en lo ideológico, se encuentra en la producción esperpéntica de Valle-Inclán, que inicia *Luces de bohemia* en 1920 [15] . La obra constituye una nueva manera de realización estética en la trayectoria literaria del autor gallego, de tal manera que lo integra en las corrientes renovadoras de la literatura europea del s. XX. Valle-Inclán, en paralelo con el abandono de la estética modernista, se presenta como un radical progresista, comprometido con el pueblo y con los problemas sociales. Esas preocupaciones se ponen de manifiesto en sus obras, las cuales comienzan a evidenciar posturas críticas inherentes a su nueva realización artística [16] . La innovación esperpéntica no afecta solamente a lo estético, sino que, como en Galdós, interactúa con factores sociales, genéricos y cognitivos. El esperpento es más que un nuevo subgénero dramático, mostrándose como un diálogo sobre el espacio y sobre el tiempo; un diálogo que grita e implica al lector; una llamada autocosciente y, en sus múltiples aspectos, revolucionaria. De este modo, el esperpento se torna un texto que se expande más allá de los límites de la concepción genérica y, al igual que ocurrirá con *El caballero encantado*, es la consecuente necesidad del anhelo de encontrar un género total, abierto y omniabarcante [17] .

Tanto Galdós como Valle-Inclán, desde posiciones literarias diferentes, participan de la vacilación resultante de la caída del sistema clásico de géneros, la cual encuentra su punto de inflexión en el siglo XIX. La crisis será cada vez mayor según avance el siglo, relacionándose con la irrupción definitiva de la novela [18] . Existe una relación entre el auge de novela y la decadencia de las clasificaciones genéricas. Cuando se trata de la “novela realista”, el problema se agrava, dado el volumen, la diversidad, los diferentes tipos de concepciones teóricas y el problema ontológico que comprende el concepto de realidad.

Es la apertura y flexibilidad genérica junto con el agotamiento formal de la novela realista lo que posibilita la aparición de obras de las características de *El caballero encantado* o *Luces de bohemia*. A estos factores se añaden la búsqueda de nuevas

formas de expresión y el compromiso de ambos autores con el momento histórico. Si bien ambos autores presentan coincidencias significativas en estos aspectos, existe una analogía aún más sorprendente: el uso que hacen del espejo. Es en la concreta naturaleza especular donde encuentran el instrumento idóneo para materializar sus inquietudes ideológicas y estéticas.

Los comienzos de *El caballero encantado* sirven para mostrar la realidad personal y social del protagonista, don Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, “un señorito muy galán y de hacienda copiosa”, que queda huérfano a los veinte años [19]. Aunque se encuentra bajo la tutela de su padrino, al que sólo le preocupa el mantener las apariencias y el decoro correspondiente a su clase, dilapida su fortuna llevando una vida disoluta de viajes y de vicios. Miembro de una orden de caballería y diputado a través de recomendaciones, Tarsis participa activamente en la vida de la alta sociedad madrileña. Sin embargo, pronto encuentra dificultades económicas, pues las rentas que le proporcionan sus fincas son cada vez más escasas. Como solución intentará contraer matrimonio con una joven acaudalada que le proporcione la suficiente solvencia económica para mantener su nivel de vida. La búsqueda resultará infructuosa y, en esas circunstancias, apartado de la vida social, en una visita al ruinoso piso de su amigo Becerro, situado en las alturas de un antiguo “palacio de aristocracia hoy fenecida”, Tarsis entrará en contacto con el espejo [20]. En la sala en la que se encuentra un exangüe Becerro, devorado por la inanición y sepultado por innumerables infolios y libros, Galdós recrea un ambiente misterioso, propicio para la incursión sobrenatural inmediata: “Aunque en aquella caverna papirácea de inclinado techo no había esqueleto ni lechuza, ni retortas sobre hornillo, ni lagartos rellenos de paja, Tarsis creyó hallarse en la oficina de nigromante o alquimista” [21]; “llevó la conversación al terreno de las mágicas artes [...] relacionadas con la malicia y sutileza de Lucifer” [22]; “Como sintiera el temblequeo de los baldosines, indicio del paso de alguna persona, se fue tras el sonidillo, [...] pero ni sombra ni rastro de persona vio por parte alguna” [23]. Semejante escenario da cobijo al espejo mágico que no refleja la imagen del caballero, sino la de su amada Cintia. Esta irrupción de lo mágico provoca reacciones contrapuestas en ambos personajes que a su vez implican una interpretación diferente del mismo suceso. Mientras el caballero responde con “estupor”, “pasma y sobrecogimiento” a la visión especular, Cintia lo hace con “dulce alegría”; mientras el aterrado caballero lo atribuye a un encantamiento, Cintia lo asemeja a un chiste modernista, que pronto es explicado desde el esoterismo, puesto que ha comenzado a estudiar con unas amigas argentinas ciencias ocultas [24]. Una vez que Cintia desaparece, Tarsis comprueba que el espejo no es un engaño. A partir de ese momento, la presencia de elementos fantásticos encuentra justificación en el relato, pues ya se ha producido una ruptura de las leyes de la realidad que determinan la literatura mimética.

El espejo se convierte en una marca textual que, abandonando el realismo decimonónico, sirve de entrada a lo maravilloso y a lo mágico; de esta manera, en la novela mantiene el valor simbólico anteriormente mencionado. La aparición del espejo supone un punto de inflexión entre dos planos bien diferenciados: el mundo urbano de la alta sociedad madrileña y el mundo rural de las clases más desfavorecidas. Ofrece así un reflejo invertido donde el personaje sufre una transformación: de señorito de la Capital, deriva a trabajador del campo. Algo similar ocurrirá con el resto de los personajes, que adoptarán diferentes roles a pesar de mantener determinadas características esenciales. Los rasgos fantásticos que exhibe la novela no suponen una escisión respecto al espejo stendhaliano porque siempre se mantienen unos estrechos lazos con la realidad que le sirve de referencia; una realidad “más amplia y profunda” [25]. De hecho, y a diferencia de otros movimientos coetáneos a la obra que se distinguen por la opción de una estética de la evasión, *El caballero encantado* presenta un hondo calado crítico respecto a la situación que vive España en ese momento histórico [26]. Galdós se sirve del elemento fantástico no sólo como un motivo de renovación formal frente a las formas

gastadas del realismo tradicional, sino también para analizar una realidad sociopolítica compleja. No se trata de una innovación formal gratuita, antes al contrario, ya que mantiene su funcionalidad dentro de la novela [27].

El espejo muestra al lector una dimensión profunda que engloba aspectos históricos, mitológicos y alegóricos, los cuales son el instrumento perfecto para diseccionar el momento de crisis generalizada que se vive en el momento histórico coetáneo a la obra y que hunde sus raíces en el siglo anterior [28]. Una vez que ha aparecido lo fantástico, se transforman las leyes que dominaban el texto, de tal manera que el lector, a través de la marca textual que supone el espejo, ha comprendido que el texto ha abandonado la literatura mimética para adquirir los rasgos de la literatura fantástica. De este modo, todo es posible en el relato, y “los prodigiosos y disparatados fenómenos” que suceden inmediatamente después del episodio del espejo quedan justificados. Así asistiremos a los desvanecimientos de Tarsis, desplazamientos ilusorios y apariciones y ruidos espectrales que culminan con un descomunal trueno que hace que la casa se desbarate “como si fuera de bizcocho” y la aparición de un numeroso grupo de bailarinas de “raza y edad primitivas, heroicas”, presididas por la Madre, que “más parecía diosa que mujer” [29]. De esta alegoría, que identifica a la Madre con España y a las bailarinas con sus diferentes edades históricas, se servirá Galdós para explicitar la situación funesta que vive el país, quedando reflejada con una mayor fuerza expresiva tanto en la fisonomía como en las palabras del personaje materno. De hecho, el juego especular, potenciado desde los valores alegóricos y simbólicos, le otorga a Galdós gran libertad narrativa no sólo en aspectos argumentales. Sin embargo, tales licencias, que distancian al relato de los cánones realistas, siempre serán utilizadas en consonancia con los propósitos de la obra [30].

La irrupción de lo fantástico posibilita la inversión social del personaje, pasando de ser un terrateniente acomodado a trabajador de la miserable Castilla rural. La transformación implica un cambio de estado donde el poseedor se convierte en poseído, donde el receptor del beneficio del trabajo de los otros se convierte en trabajador del cual otros se benefician. Los diferentes trabajos que va desempeñando a lo largo del relato (labrador, pastor, picador, comerciante ambulante) ofrecen dos dimensiones: por un lado, la visión general de la vida rural para las clases más desfavorecidas, que se verá completada en el contacto con otros personajes (maestros, guardias civiles, etc.); por otro, en un plano individual que sólo afecta al protagonista, el proceso iniciático de toma de conciencia y purificación. Este proceso es compartido por el lector, el cual acompaña a Gil (transmutación campesina de Tarsis) por una multitud de infortunios para alcanzar la misma conciencia y el mismo compromiso político y social que el protagonista.

El espejo marca el comienzo del rito de paso, cuya ceremonia reside en los sucesos maravillosos que culminan con la aparición de la Madre; ritual que volverá a repetirse al final de la obra; es el punto de inflexión en el cual el protagonista cambia de estatus [31]. El simbolismo que encierra representa la muerte de la vieja personalidad y el renacimiento a una nueva vida, para lo cual es necesario un cambio de apariencia, incluso de nombre [32]. Ambos aspectos se manifiestan en Tarsis, cuyos cambios superficiales encubren otros más profundos: el de la función social y el de la actitud sociopolítica. El protagonista pronto se transforma, abandonando su individualismo y, con él, su egoísmo; sin embargo, esto no es suficiente, pues también será necesario que sufra un proceso de purificación que lo purifique y perfeccione [33]. Ese proceso iniciático ha de culminar con un nuevo rito de paso que marque su final y la transformación definitiva del personaje. La toma de conciencia, el pago de la culpa y la redención final determinan las etapas de la evolución de Carlos de Tarsis a través de su alter ego, Gil.

Tras la transformación especular, Carlos dejará de ser causa de injusticia y combatirá contra ella, manteniendo una actitud activa y enérgica hasta el punto de morir por su Madre, España, en un acto de solidaridad y rebeldía. Es la manera de finalizar un proceso que encontrará su término en una mansión en las profundidades del Tajo; bajo las aguas de evidentes connotaciones simbólicas, que cierran, a modo de ritual iniciático, la transformación del protagonista [34].

El ataque inicial contra la alta sociedad madrileña, focalizado en la figura de Tarsis, se vuelve contra la oligarquía rural por el efecto mágico del espejo. La introducción del elemento fantástico potencia esa denuncia contra la injusticia. Esa opción por los desfavorecidos, reflejo de las preocupaciones vitales de su autor, se armoniza con una crítica explicitada hacia las estructuras de poder que conservan en la indefensión a las clases sociales más desfavorecidas. Al lector, a través de la conversión de Tarsis en Gil, se le permite observar las raíces de un sistema legitimado y fraudulento que beneficia a unas minorías concretas a través de la miseria de una mayoría [35]. Situar la narración en la España rural le permite a Galdós profundizar en el análisis de las bases que sostienen el sistema político y económico. En un país principalmente agrario, la estabilidad sólo es posible cuando se obtiene el beneplácito de la oligarquía rural, y para ello es necesario dotarla de una serie de beneficios a través de los cuales vean reforzadas sus posiciones. El turno de partidos diseñado por Cánovas, aún vigente con la publicación de *El caballero encantado*, se sostiene electoralmente gracias a la participación de una población rural dominada por los caciques.

Gaitanes, gaitones y gaitines encarnan en la obra, las dinastías caciquiles que dominan todos los ámbitos de la vida rural, de tal manera que nada ocurre sin su consentimiento. Esta minoría, “corrompida y corruptora, sin honor, sin cristianismo, sin humanidad”, representación máxima del sistema corrupto de la Restauración, atenaza a la población impidiendo no sólo su desarrollo, sino también cualquier escapatoria de la pobreza [36].

El personaje de Tarsis percibe el régimen opresivo de los caciques y sufre sus consecuencias; sin embargo, a diferencia de la indiferencia que atesoraba en su antigua condición, decide enfrentarse a ellos. Este enfrentamiento no es sino la culminación del desplazamiento ideológico del personaje. El lector asiste a la transformación de un Tarsis que, antes de su metamorfosis, interviene con ironía y escepticismo en las conversaciones políticas de sus amigos, prefiere la muerte antes que trabajar, entiende su cargo de diputado como un entretenimiento más y se afianza en un individualismo burgués basado en su posición acomodada; sin embargo, una vez sucedida esa transformación, denuncia la injusticia, se compromete activamente con sus semejantes y entrega su vida por la Madre. Se produce un desplazamiento hermenéutico que parte de la dimensión particular del personaje hasta alcanzar una dimensión social. De hecho, ésta se perfila como determinante, ya que es necesario el cambio de clase social para que el desplazamiento ideológico se haga efectivo, superando el individualismo radical que Tarsis ostenta al principio de la novela [37].

Estas consideraciones nos muestran cómo el elemento fantástico en Galdós no supone un distanciamiento de la realidad, sino una evolución estética que ya se atisba en obras anteriores y que se acentúa especialmente en sus últimas novelas, al mismo tiempo que experimenta nuevas formas de expresión, encontrando su máximo exponente en la novela dialogada, de la cual participa *El caballero encantado* [38]. No obstante, ni la experimentación ni la introducción de elementos fantásticos se apartan del compromiso social y político que caracteriza la producción galdosiana, de tal manera que continúa patente una preocupación por España que mantiene puntos comunes con el regeneracionismo [39]. El espejo que sirve de marco para la transformación del personaje es una puerta abierta a lo fantástico; sin embargo, al igual que en la novela realista, el espejo no deja de reflejar esa realidad que es, al



mismo tiempo, fondo y tema de la novela. El espejo unifica lo real y lo maravilloso, y muestra las directrices para una revolución que transforme la desgarrada realidad de la vida española.

Otro espejo, muy diferente al de Galdós en cuanto a la apariencia externa, es el espejo que incluye Valle-Inclán en *Luces de bohemia*. El diálogo que Max mantiene con Don Latino en el capítulo de su muerte son el punto de partida del análisis del espejo esperpéntico y de la representación (o reflejo) que éste hace de la realidad: “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” [40]. Sin embargo, para comprender estas palabras resulta necesario recordar que la deformación no se encuentra en la obra, se encuentra en la realidad: “España es una deformación grotesca de la civilización europea” [41]. Esta España que se nos presenta como deformada necesita una estética especial, una estética deformadora que anule la incorrección para, de este modo, permitir mostrar al espectador una percepción más nítida en el *espejo-obra*.

El espejo cóncavo es el instrumento del que Valle-Inclán se sirve para corregir la deformación de la realidad, de tal manera que el lector pueda observarla desde otra perspectiva; es decir, pueda ejercer sobre ella una visión crítica. A través de esa *matemática*, el esperpento anula la deformación convirtiéndose en un fiel reflejo, consiguiendo un distanciamiento respecto a la realidad que la obra presenta e impidiendo la identificación con los personajes [42]. Es así como Valle-Inclán consigue el efecto de *extrañamiento* [43], consiguiendo que el lector observe la realidad en la que está sumido como si esta estuviese reflejada en un espejo [44].

No hace falta señalar cómo esta concepción estética de su obra permite introducir a Valle-Inclán en las corrientes renovadoras de la Literatura de principios del siglo pasado. El concepto que el autor gallego denomina *imposibilidad* nos remite al término *extrañamiento*, circunscrito en el ámbito del formalismo [45], y que, de manera diferente al utilizado por Brecht [46], impide que podamos “conservar la frescura de nuestra percepción de los objetos, ya que las exigencias de una existencia normal hacen que se conviertan en su mayoría en “automatizadas” [47]. Valle-Inclán está desautomatizando esta percepción de la realidad y de la literatura, incidiendo en aspectos que imposibiliten que lectores o espectadores se identifiquen con los personajes o sean arrastrados por la emoción de los acontecimientos. Es la aspiración máxima de un *teatro para muñecos* que Valle-Inclán sólo ha visto conseguir a Cervantes [48]. Evidentemente se trata de la misma *imposibilidad* que encontramos en *Luces de Bohemia*, en la cual, el *extrañamiento* se percibe especialmente en aquellos momentos en los que existe un clímax en la acción al que sigue inmediatamente un anticlímax que destruye cualquier emotividad, impidiendo que el lector sea arrastrado por lo trágico, de tal manera que la acción es transformada (deformada) en grotesca a través de múltiples recursos.

El esperpento se define a sí mismo no sólo por su ruptura del concepto clásico de género, sino por su percepción misma, es decir, el efecto de *extrañamiento* que produce. Es muy difícil explicar la obra fuera de esta noción. La distancia que impone en la recepción es sin duda alguna, lo más revolucionario que la obra de Valle-Inclán aporta a la literatura del s. XX en España.

El extrañamiento (o imposibilidad) manifiesta una concepción del arte y de la realidad; supone una perspectiva concreta en la relación del *autor-lector* con la obra. Dentro de este procedimiento, juegan un papel fundamental los personajes, los cuales, contemplados por el autor desde un plano superior [49], presentan un enorme realismo, con rasgos propios, tanto internos como externos, que se corresponden con su clase social. La deformación a la que se ven sometidos es representativa y, al mismo tiempo, matemática: “es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado

en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico” [50] . No obstante, y a diferencia de *El caballero encantado*, esa deformación no implica que la realidad sea invadida por elementos fantásticos, como tampoco ocurre en el extrañamiento. Porque si hay algo que llame la atención en *Luces de bohemia* es la ausencia de elementos mágicos o maravillosos en el devenir de la acción. Podemos entender que el estilo roce el surrealismo en las acotaciones y descripciones, pero no podemos afirmar que la obra rebase los límites de la literatura mimética [51] .

El esperpento supone una revolución literaria. En primer lugar porque en él encontramos rasgos del teatro, de la poesía, de la novela, del cine [52] ; prevalece la ruptura con los géneros tradicionales a la vez que el intento totalizador de no confinar la obra en un género determinado, sino de moverse libremente según las necesidades del autor, de lo que se quiere literaturizar o de su contexto histórico. Esto se observa en lo poético de las acotaciones, las características novelescas del esperpento. Ya Galdós, con anterioridad, había realizado intentos de renovación en la novela; la novela dialogada pudo influir de alguna manera en la formación del esperpento. El teatro, como tal, género determinado y específico, se queda pequeño ante los propósitos de Valle-Inclán. Se hace necesaria una revolución formal que rompa con el concepto clásico de género, y que permita una mayor libertad de recursos.

En esta nueva dimensión artística, el diálogo, como hemos indicado con anterioridad, tiene una función primordial. En una entrevista de 1928 leemos: “Pero, nos falta el diálogo, que es el alma, que es el sentido medular; que en el diálogo está el alma medular del verdadero teatro, que no necesita la representación escénica para ser teatro. Yo escribo todas mis obras en diálogo porque así salen de mi alma; y porque mi sentido de la vida así me lo ordena” [53] . Porque efectivamente, la base del esperpento es dialógica. La vida interior y exterior de los personajes nos llega a través de sus voces; pero es más, la concepción de la realidad que recibe el lector (espectador), está mediatizada por las propias valoraciones del diálogo de los personajes. Todo se sostiene por las conversaciones que estos tienen.

Acaso una de las características principales de *Luces de bohemia* sea su carácter extremadamente destructivo. Desde la deformación especular, pero evitando cualquier atisbo fantástico, la crítica hacia todos los ámbitos de la vida española del momento se desliza acompañando a Max a lo largo de su aventura nocturna. El despliegue de la destrucción es imponente: desde prostitutas a ministros; desde las clases sociales más bajas a las más elevadas; una crítica que se manifiesta especialmente en la parodia, siendo ésta otra de las bases de la nueva concepción artística de Valle-Inclán [54] . Su poder deformador y su agudeza crítica lo convierten en un medio óptimo para reflejar la decadencia y la crisis sociopolítica. En su obra, la parodia no se limita a un solo ámbito: lo literario, lo social, lo político, etc.; nada escapa de la crítica esperpéntica [55] .

En efecto, el esperpento aún lo innovador y lo crítico, guiando a sus pretensiones más allá de la sátira y de la diversión, para erigirse como una nueva forma de expresión. Sin embargo, el motivo de la parodia nunca pasa a segundo plano, sino que forma parte de un todo compacto, donde originalidad, crítica, burla y parodia adquieren valor por sí mismas. Valle-Inclán está construyendo una literatura de la destrucción a través de la parodia. Se trata de una “destrucción de la realidad aparente”, donde “los personajes no comprenden la realidad”, que se convierte, de este modo, en lo que D. Ynduráin califica como “un mundo incoherente sufrido por los personajes” [56] .

De ahí que la destrucción se dé especialmente en los personajes y, de manera singular, en el personaje principal de la obra: Max Estrella. Es más, el esperpento ha sido explicado dentro de una *literatura antiheroica* donde los personajes no destacan

por su grandeza, sino por su miseria [57]. “Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato”, donde son deformados, animalizados, cosificados, hasta destruirlos [58]. Esta destrucción comienza en las acotaciones, que ofrecen una pronunciada dureza con los personajes por medio del carácter desproporcionado de los gestos, de las relaciones con lo animalesco, de las deformaciones físicas, de la inversión mítica e histórica respecto a los referentes con los que se relacionan; y todo esto se une a un profundo valor simbólico, entre lo ambiguo y lo irónico, que dilata el significado de acotaciones y personajes dentro de la obra [59].

La situación social, la religión, las esferas políticas, la intervención policial, la bohemia, la decadencia artística, la miseria de los menos favorecidos, etc., todo ello es reflejado en la matemática perfecta del espejo cóncavo; no obstante, la parodia va más allá de sí misma, convirtiéndose en una crítica social dura y desesperanzada, una sátira brutal a la que nada escapa, la cual, aunque se localiza en España, adquiere un carácter universal [60]. *Luces de bohemia* cuestiona los valores burgueses, pilares de la sociedad del momento, proponiendo una destrucción total del sistema. La destrucción comienza directamente por el orden social. En la escena sexta leemos de la boca del preso: “El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. [...] Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza” [61]. La destrucción de ese orden anterior, todavía vigente, lleva consigo la destrucción de las clases sociales [62]. Desde la segunda escena, respiramos el desorden social que envuelve la acción principal: en las turbas que se manifiestan, que gritan, que corren, que sufren la represión policial. Las mismas turbas que llevan la destrucción de los comercios en la escena undécima que sufren la miseria y el castigo del poder por sus rebeliones [63]. Las turbas, fuente de destrucción, son, como veremos, la base de la revolución [64].

Las masas indómitas no obstaculizan la crítica que afecta al pueblo español [65]. El mundo político sufre ataques constantes, algunos muy repetidos, como los que se realizan sobre Maura, el Rey o Primo de Rivera. Sin embargo, es en la escena séptima, en el despacho del Ministro, cuando nos enfrentamos de manera directa con el poder político; apareciendo éste ridiculizado y corrupto. Es curioso observar la paradoja de cómo el Ministro envidia a Max y siente nostalgia de la bohemia, en un desmesurado efecto carnalesco de *mundo al revés* [66]. Los valores religiosos y escatológicos sufren una satirización similar: primero, en la escena segunda que transcurre en la librería; con posterioridad, en el capítulo décimo de la cena con Darío. La religiosidad cristiana es puesta en comparación con la inglesa; lo cual sirve de pretexto para lanzar una crítica absolutamente destructiva: “España, en su concepción religiosa, es una tribu del Centro de África”, una religión muerta para muertos: “¡Recémosle un Réquiem!” que ha perdido su valor revolucionario y social: “Hay que resucitar a Cristo” [67]. En otro momento, Max unificará la vivencia religiosa, los pilares escatológicos de la religión, los grandes misterios del cristianismo, con los elementos más vulgares y cotidianos, aniquilando esa concepción religiosa, rancia y obsoleta, que oprime al país: “La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. [...] Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere” [68].

Ni siquiera la literatura se salva de la destrucción esperpéntica. El propio título presenta una referencia concreta a una determinada situación cultural e histórica: el ambiente literario ligado a la bohemia de finales del siglo XIX y principios del XX. Los personajes ficcionalizados, como Darío, Alejandro Sawa, Dorio de Gadex, Verlaine, junto al tropel de jóvenes modernistas, muestran los reflejos de esa bohemia decadente y caduca que es contemplada a través del espejo esperpéntico de manera paródica y distanciada, marcadamente crítica, aunque no exenta de cierta nostalgia.

La trayectoria vital y literaria de Valle-Inclán conduce inevitablemente a un enfrentamiento entre el compromiso social y esa concepción modernista, principalmente estética, de la literatura que queda reflejado en *Luces de bohemia*. Esto se traduce en el contraste dialógico de un Max que grita: “¡Yo me siento pueblo!”; y un Dorio de Gadex lo que contesta: “¡Yo, no!”. Las intervenciones que siguen continúan esta divergencia hasta culminar en el parlamento de Max: “Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos”. En otro plano, lo mismo ocurre cuando se encuentran Max y el Preso en la cárcel. Max ya manifiesta estar de acuerdo con las ideas del anarquista, sin embargo, aquel objeta: “Usted lleva chalina” [69] .

Max se ha identificado con el pueblo y ha profesado el mismo credo que el Preso; sin embargo, a lo largo de toda la obra, Max no actúa como pueblo ni se comporta como tal, lo que impide que materialice esa ideología en una acción concreta [70] . Sólo una vez que se produzca el choque brutal con la realidad en el final de la escena undécima, ante el cadáver del niño y la indiferencia de quienes lo rodean, tomará verdadera conciencia. Es en ese momento donde sus palabras descubren la realidad, conformando esa nueva concepción estética.

Las luces de la bohemia se han apagado; “los tiempos heroicos” han sucumbido [71] ; son sólo débiles reflejos de un tiempo pasado que, con la muerte de Max, determinan el final del Modernismo.

En *Luces de bohemia* las referencias a lo literario son constantes. Max se comporta como un ente de ficción (“¡Mal Polonia recibe a un extranjero!”) [72] , en ese ambiente modernista y bohemio, donde aparecen dramatizadas sus máximas figuras. También aparecen referencias a la literatura folletinesca, el teatro de Shakespeare, el Marqués de Bradomín, Pérez Galdós, la poesía popular, el ultraísmo, Verlaine, etc. Valle-Inclán cuestiona también la literatura, los modelos gastados, la caducidad del modernismo (que puede extenderse a todos los movimientos literarios en general), el ambiente literario, la recepción que se realiza de los textos, las editoriales, etc.

La destrucción también afecta a los aspectos formales. El esperpento supone una ruptura de la concepción genérica clásica. *Luces de bohemia* destruye el teatro desde la noción de irrepresentabilidad, ofreciendo elementos que escapan al control de la escenificación: turbas, animales, detalles imperceptibles por el espectador en las acotaciones, etc; lo cual alcanza un alto valor destructivo, pero que, desde esa misma perspectiva, también adquiere un valor altamente innovador que escapa de clasificaciones y apunta a la elaboración de *algo nuevo* [73] .

No es coincidencia que tanto *Luces de bohemia* como *El caballero encantado* realicen una crítica precisa de la España de principios de siglo, reflejando una misma realidad a través de espejos bien distintos. Sin embargo, esta diferencia óptica no impide que ambas obras converjan en propuestas que exceden la crítica destructiva y atisben soluciones orientadas a una transformación estructural del país, de tal manera que las respuestas a los problemas nacionales, al ser plateadas desde la literatura, utilicen la innovación artística para alcanzar esa revolución transformadora.

La transformación que proyecta Galdós se produce por medio del elemento onírico. En un sueño, Tarsis observa que “vivimos en un mundo patriarcal, habitado por seres inocentes que no viven más que para compartir con amorosa equidad los frutos de la tierra” [74] . Esta situación utópica que contrasta especialmente con la realidad que presenta la novela, donde las situaciones de explotación humana y de injusticia son continuas, es inmediatamente comentada por la Madre: “te has anticipado a la Historia dando un brinco de cien años o más, para caer en un porvenir que yo misma no sé cómo ha de ser” [75] . Esas “leyes del amor” que observa la Madre en la visión de Tarsis son las que deben guiar al ser humano futuro, de tal

manera que la propuesta de transformación social esté dirigida hacia la abolición de la propiedad y la distribución equitativa de los bienes comunales.

Esta idea se repite a lo largo de la novela. De hecho, ya aparece en el primer diálogo dramatizado, cuando los amigos de Tarsis, en una precisa disección de los problemas de España, plantean que “los labradores deben convencerse de que las almas son ellos” y que “propietario de la tierra y cultivador de ella no deben ser términos distintos” [76]. Las palabras precedentes apuntan a una necesaria conciencia de clase y una reestructuración profunda del orden social que se enfrenta de manera evidente con la ideología capitalista burguesa.

Aún más explícito resulta el diálogo que mantienen Tarsis y la Madre con los habitantes de Boñices, los cuales, sumidos en la pobreza a causa de los Gaitines que les “roban la vida” [77], encarnan el compartir utópico que Gil anticipaba en su sueño. A través de sus palabras, se realiza una crítica demoledora de la situación del campo español, repudiando a los caciques e instando a los campesinos a la revolución [78]. El diálogo se torna aún más significativo al utilizar citas de los santos padres de la Iglesia contra la “usura y la avaricia”, las cuales son esgrimidas como poderosa diatriba contra los ricos propietarios. Esta reutilización de textos religiosos con fines sociales, que encuentra un antecedente directo en Joaquín Costa, relaciona a *El caballero encantado* con otras novelas anteriores de Galdós clasificadas como espiritualistas, sea el caso de *Nazarín* o *Halma* [79]. El diálogo culmina con una cena, la cual se convierte en un trasunto profano de la evangélica multiplicación de los panes y los peces. Más allá de lo fantástico, pues Gil se asombra de que las veloces cucharas no mermen el contenido de la sartén, se trata de una materialización de las ideas expuestas anteriormente, llevada a la práctica por los personajes.

Estas propuestas que apuntan hacia una radical transformación social se materializarán en el mensaje de esperanza que ofrece el final de la novela. Héspero, el hijo de los protagonistas, concebido bajo sus identidades transmutadas, se presenta como una manera “de cimentar la paz y el bienestar” de la España futura, y es el resultado de la culminación del proceso iniciático superado por sus progenitores [80]. Las expectativas que los padres del pequeño depositan en él son la síntesis de las soluciones anunciadas por la novela anteriormente: el poder transformador de la educación, el final del caciquismo, la eliminación de las desigualdades sociales y el sentido comunitario de las posesiones. La transformación que han sufrido los protagonistas destruye las limitaciones dicotómicas impuestas por barreras ideológicas, económicas y estructurales. Héspero es a la vez el hijo de un hombre y de una mujer, de un campesino y de una maestra, de dos miembros pertenecientes a la clase alta y a la clase baja, de un español y de una hispanoamericana; de tal manera que se convierte en una síntesis total cuyo origen es el amor [81]. Héspero reúne las mejores cualidades, ante y postespeculares, de sus padres una vez que han sido transformados en la peregrinación purificadora del mundo rural. Al romper las barreras que enfrentan clases, nacionalidades, religiones y sexos, ese “maestro de maestros” encarnará una visión futura asentada en las connotaciones mitológicas que conserva su nombre; se erige así en la estrella vespertina que brilla con luz propia en la noche que sufre España.

Tanto Cintia como Tarsis, tanto Gil como Pascuala han superado el concepto de propiedad burguesa que conduce a un insolidario individualismo, comprendiendo que “nuestros bienes son comunes, y entre nosotros no puede haber ya tuyo y mío” [82]. Ese compartir de los enamorados tras los acontecimientos vividos a lo largo de la novela trasciende el ámbito individual y adquiere resonancias sociales, reminiscencias de las citas de los santos padres proferidas en la cena de Boñices, la cual es inmediatamente recordada por ambos [83]. Es en este contexto donde

Héspero se convierte en el germen del cambio, encarnación de una revolución inminente que conduce a una transformación estructural radical [84] .

En el valor simbólico del final de la novela se descubre esa revolución que mira con optimismo el futuro, a diferencia del escepticismo que impulsan los textos regeneracionistas [85] . Galdós explicita las bases de esta revolución a través del diálogo de los protagonistas. Éstos apuntan a una transformación política que comienza con la supresión del caciquismo: “Y convertiremos en barrenderos o en repartidores de periódicos a todos los Gaitanes, Gaitines y Gaitones” [86] . Se devuelve así el protagonismo al pueblo; un protagonismo siempre presente en la producción galdosiana, con la consiguiente inversión en la estructura de poder. De este modo, se abandona un sistema económico que se sostiene sobre el caciquismo agrario y el incipiente capitalismo agresivo burgués, para ejercer una visión crítica centrada en las consiguientes injusticias que produce. No obstante, la transformación política no es suficiente. Es necesario, al mismo tiempo, unos principios morales que hundan sus raíces en una actuación solidaria, la cual será llevada a la práctica por la pareja formada por Tarsis y Cintia a través del compartir esos “bienes comunes” [87] . La participación de manera igualitaria en las posesiones no puede dejar de verse desde la perspectiva simbólica que impone su naturaleza plural, fusión de nacionalidades, de clases y funciones sociales. Asistimos a una revolución en todos los órdenes, la cual se producirá de manera inminente en las próximas generaciones: “Siento aquí la presencia invisible de nuestra Madre que nos manda repoblar sus estados” [88] .

Sin embargo, para que el proceso transformador se materialice es necesario que el pueblo asimile y ponga en práctica los valores que la Madre ha enseñado a la pareja a través de las vivencias de la realidad especular. Para ello, como han descubierto Cintia y Tarsis, la educación desempeña una función esencial: “Construiremos veinte mil escuelas aquí y allí, y en toda la redondez de los estados de la Madre” [89] . Esa formación de las nuevas generaciones se personifica en Héspero, el cual será educado para ser “maestro de maestros” [90] ; pero también en los alumnos de Cintia-Pascuala, que hacen lo imposible para que no los abandone.

La educación es uno de los aspectos prioritarios de la obra al igual que lo es en los textos regeneracionistas [91] . Ya en las primeras páginas se observa la formación incorrecta del protagonista, donde su tutor sólo se preocupa de educarle en “un cumplimiento exacto de las reglas del honor, la cortesía, el decoro en las apariencias” [92] . Esa educación burguesa se orienta hacia aspectos puramente frívolos y superficiales y está ligada a la preservación del estatus y se opone a la educación rural, que en el libro está reflejada en Pascuala y don Quiboro, maestros de escuela. Ambos se esfuerzan a través de su ejercicio vocacional por educar a unos niños ávidos de conocimiento, como muestra la rebelión fantástica de los púberes en respuesta a la huída de la maestra. No obstante, tampoco la educación escapa del caciquismo imperante, pues, como denuncian las quejas de don Quiboro, son los Gaitines quienes “han favorecido más la fábrica de aguardiente que la fábrica de ilustración” [93] .

La transmutación en Gil, así como la de Cintia, pueden entenderse no sólo con finalidad purificadora, sino también como un proceso reeducador que les conduce a escapar de la ceguera que les impone su clase social y les ofrece la posibilidad de observar la realidad que les rodea desde otra perspectiva, al mismo tiempo que les permite contemplar su estado precedente desde el exterior. Sólo así podrán ejercer un pensamiento crítico propiamente reflexivo que les habilite para abandonar la enajenación en la que se encuentran y salir de la imposibilidad de acceder a esa realidad miserable que permanecía inalcanzable. De esta manera, son guiados a un cambio de estado, una nueva conciencia en el que impera el compromiso con los oprimidos. Se trata de un reflejo, en el cual el espejo no sólo invierte el contexto

social de los personajes, sino también su naturaleza de clase, lo cual les fuerza a comprender que para alcanzar en el país la situación óptima, no pueden ser beneficiados solamente esa minoría de población que ostenta un alto estatus; antes al contrario, para alcanzar la estabilidad política y social, el bienestar y la justicia, es necesario una participación global, no sólo en los bienes, sino también en las decisiones que afectan a la totalidad de la población [94]. De ahí la importancia de una educación que alcance a los más desfavorecidos y sea el verdadero impulso de la España futura, y donde los maestros adquieran un destacado protagonismo al ser ellos los que “enseñando a la infancia, allanamos el suelo para cimentar y construir la paz, la ilustración y la justicia...” [95]; valores que coinciden con la España utópica que anticipa la Madre, y cuyo futuro se inicia en Héspero, receptor de todos esos valores que han aprendido los protagonistas de la Madre, los cuales tienen que ser ofrecidos a todos los niños. Serán ellos los agentes de un cambio que, a través de esa educación necesariamente revolucionaria, transformarán el aciago presente [96].

Al igual que *El caballero encantado*, el esperpento también propone una revolución tanto estética como ideológica. Para alcanzarla, es necesario destruir las bases sociales actuales por medio de la crítica y la parodia, como ya hemos analizado. Tras el esperpento persiste un método “matemático”, un interés y un objetivo que van más allá de lo crítico y supera la visión caótica e inconexa de la realidad [97]. La evolución en la postura ideológica de Valle-Inclán, ligada a su evolución estética, manifiestan una preocupación constante por el cambio social revolucionario: “No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social” [98].

La necesidad de un compromiso social está relacionado con la manera en que nuestro autor está haciendo *historia*; en este sentido *Luces de bohemia* puede considerarse un estudio dramático “de los fenómenos precursores de la futura revolución española” [99]. En contraste con los aspectos literarios, el contexto que presenta la obra son situaciones de un alto contenido revolucionario: injusticias sociales, prisión y muerte del anarquista, crítica política, huelga en las calles, papel represivo de las fuerzas políticas y del orden. Los personajes hablan entre el ruido de cristales rotos, las cargas policiales, las manifestaciones, los presos llevados a presidio, los clamores de reivindicaciones sociales y políticas; incluso la definición del esperpento realizada por los personajes en la escena duodécima está ligada a la representación de la realidad, la situación de España y el compromiso social.

Esta visión comprometida del arte es la que requiere Valle-Inclán en 1921: “Se hace indispensable cambiar los moldes y abandonar la insulsa novela de amoríos. Yo le digo a la juventud española que vaya a buscar sus novelas a la cuestión agraria en Andalucía y a la enorme tragedia que se viene desarrollando en Cataluña. Ahí está la cantera de donde han de surgir los grandes libros del futuro de España” [100]. La misma perspectiva ideológica la encontramos en fechas más tardías, cuando Valle-Inclán se reafirma en la destrucción de los héroes, los cuales serán sustituidos por personajes colectivos. De ahí la importancia que adquieren en *Luces de bohemia* las turbas que luchan en las calles, recogidas en el *dramatis personae*: “Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes” [101].

La revolución se evidencia como una necesidad ante una situación insostenible, lo cual coincide con la evolución ideológica de Valle-Inclán. El continuo acercamiento a una estética del compromiso tiene como finalidad la búsqueda de soluciones a los problemas de España. Max se presenta como un visionario cuando preconiza al preso catalán que “pronto llegará vuestra hora” [102]; una cercana revolución *proletaria*

que no excluye la violencia: “Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol” [103]. Frente a la falta de concreción de Max, el paria catalán despliega una ideología precisa: la destrucción de la riqueza y un concepto nuevo de la propiedad y del trabajo; sólo así se destruirá el orden anterior a la vez que se construye uno nuevo [104]. En las palabras del Preso encontramos la base del esperpento: el movimiento progresivo de la destrucción a la revolución literaria y social.

En este sentido, no es casual que sea el Preso el único personaje que escape a la crítica esperpéntica, ya que propone la solución a los problemas de España desde la coherencia de sus ideas y sus acciones. Símbolo de una clase social, su figura se mitifica aún más tras su muerte, lo cual le otorga una relevancia precisa en el contexto ideológico en el que se desenvuelve la obra. En el paria catalán, el ideal revolucionario se vincula al ideal religioso, como se observa en las escenas segunda y sexta. En esta última, Max confunde significativamente al Preso, llamándole Saulo, Pablo, nombres de evidentes connotaciones religiosas. Pablo, en los años posteriores a la muerte de Cristo, expandió el mensaje cristiano con una incesante actividad evangélica; al igual que Mateo expande el mensaje revolucionario. Esta relación queda explicitada en la escena segunda, cuando Max expone que: “Aquí los puritanos de conducta son los demagogos de la extrema izquierda. Acaso nuevos cristianos, pero todavía sin saberlo” [105]; y también, en las afirmaciones de Don Gay, que alienta realizar una “Revolución Cristiana, con todas las exageraciones del evangelio”; ante lo cual, Max añade: “Son más que las del compañero Lenin” [106]. Lo que promueve el Evangelio, fuera de la retrógrada religiosidad católica de ese momento histórico, está íntimamente relacionado con las ideas revolucionarias comunistas: igualdad, comunidades, bienes comunes, etc [107]. Esta fusión de las ideas cristianas y las revolucionarias no es específica de Valle-Inclán, pues con anterioridad puede encontrarse en el Galdós de las novelas espiritualistas; y, dentro del ámbito que nos ocupa, especialmente en el diálogo de los pobres de Boñices de *El caballero encantado*.

Tanto Galdós como Valle-Inclán coinciden en la visión revolucionaria de la creación, es decir, en una creación que sugiere y anticipa un nuevo orden social. En este sentido, el espejo se convierte en un pretexto para reflejar la situación crítica de España; también para transformarla. Para ambos autores el motivo es el mismo; no obstante, el tratamiento que realizan está claramente diferenciado: mientras que Galdós lo utiliza como puerta de acceso a lo fantástico, Valle-Inclán recurre a él para justificar la ironía, el sarcasmo y lo grotesco que sostienen el extrañamiento. Ambos se sirven del espejo como recurso formal para indagar en nuevas formas literarias, eliminando barreras preceptivas y fusionando géneros, superando un realismo en exceso manido y una estética modernista en decadencia alejada de los problemas de España. Sin embargo, esta coincidencia no es la única, ya que mientras que elaboran una literatura renovadora en sus aspectos más externos, al mismo tiempo resulta evidente la necesidad de un compromiso sociopolítico que escape de la conformista estética burguesa y la evasiva literatura preciosista. Porque en ningún caso, a pesar de la deformación y lo imaginativo, se apartan del preocupante estado en el que se encuentra la sociedad española. El espejo, desde su naturaleza literaria y, por consiguiente, ficcional, refleja una realidad concreta que es común a ambos autores; y la respuesta que ofrecen es la misma: el reflejo del presente implica una mirada crítica que apunta hacia el futuro. Es en este aspecto donde las dos obras coinciden mostrando la preocupación de los autores por la situación de un país “que corre a la perdición si siguen las cosas como van, y que la agricultura está arruinada, la industria muerta y la nación toda en la más espantosa miseria” [108]; de tal manera que, desde ambas obras, se cimienta una transformación radical donde prevalezca la libertad y la justicia. Galdós y Valle-Inclán, a través de diferentes trayectorias ideológicas y de diferentes concepciones estéticas, proponen una revolución inminente desde la literatura: espejo de palabras, germen y reflejo de la revolución.



## NOTAS

- [1] Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
- [2] Es el caso del espejo de *El nombre de la rosa*, donde Umberto Eco, como lector aventajado de Borges, utilizará las obsesiones simbólicas del escritor argentino para construir su laberíntica novela.
- [3] *El caballero encantado* se publica por primera vez por entregas en el periódico *El liberal*, comenzando en noviembre de 1909 y terminando en marzo del año siguiente, sumando un total de cincuenta y cinco entregas. A finales de ese mismo año ve la luz una primera edición en libro por Perlado, Páez y Cía (Sucesores de Hernando). Algo similar ocurre con *Luces de bohemia*, que se publica por entregas en la revista *España*, en el período comprendido entre el 31 de julio y el 23 de octubre. Posteriormente, la editorial Renacimiento se ocuparía de la edición en libro en 1924 (*Opera omnia*, vol. XIX).
- [4] Costa, Joaquín, *Oligarquía y caciquismo*, Madrid, Alianza, 1992, p. 28.
- [5] Cfr. Tusell, Javier, Dir., *Historia de España*, Madrid, Taurus, 1998.
- [6] Cfr. Varela Lacombe, Benito, *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Barcelona, Aubí, 1974, pp. 45 y ss.
- [7] Añadimos de manera ilustrativa las fechas de fallecimiento de los principales autores del “realismo” español: Clarín, 1901; Valera, 1905; Galdós, 1920; Emilia Pardo Bazán, 1921; Blasco Ibáñez, 1928.
- [8] De ahí las constantes polémicas que ha promovido la crítica al marcar los límites entre movimientos, al reunir a los diferentes autores y al denominar los agrupamientos resultantes.
- [9] Rodríguez Puértolas, Julio, *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975, pp. 105 y ss. Para un análisis detallado de las dificultades de clasificación que presenta la obra de Galdós, cfr. Moreno Martínez, Matilde, “Hacia una integración de los períodos naturalista y espiritualista en la producción novelística de Galdós” en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993.
- [10] “Benito Pérez Galdós busca la renovación literaria. Sobre todo, desea la creación de una narrativa que de alguna manera supere la anterior. Anhela, por consiguiente, la formulación de nuevas estructuras: estructuras que no sólo puedan darle a la narrativa española más vigor, más libertad, sino que logren transformarla radicalmente” (Andreu, Alicia G., *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Ámsterdam, John Benjamins, 1989, p. 97).
- [11] De hecho, como señala Ricardo Marín, es esa flexibilidad la que le permite “mantenerse en la vanguardia de los movimientos literarios” (Marín Ibáñez, Ricardo, “La creatividad galdosiana”, en *Actas del IV congreso de estudios*

*galdosianos 1990*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, p. 461).

- [12] Cfr. Ley, Charles David, “Realidad y las novelas dialogadas de Galdós”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993; Gullón Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 273 y ss.
- [13] Para un análisis de la intertextualidad galdosiana desde una perspectiva bajtiniana, cfr. Andreu, Alicia G., *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Ámsterdam, John Benjamins, 1989.
- [14] “Galdós desmitifica los cánones literarios y cuestiona la literatura realista consiguiendo un nuevo enfoque” (ibíd., p. 100).
- [15] El significado de la evolución ideológica de Valle-Inclán, contextualizado en el ámbito de lo que se denomina Generación del 98, queda reflejado en el artículo de J. Rodríguez Puértolas, “Valle-Inclán y Antonio Machado: superación del 98”, en *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1991.
- [16] En 1915, un año antes de la publicación de *La lámpara maravillosa*, en declaraciones que podemos considerar tempranas en cuanto a la fecha de publicación del primer esperpento, Valle-Inclán ya apunta a esa transformación ideológica que motiva el esperpento: “Yo creo que la suprema aspiración del arte, y especialmente del teatro, debe ser recoger, dar la sensación de la vida de un pueblo o de una raza. Por esto afirmo que será el mejor de todos los escritores el que sea el más estadista” (Declaraciones publicadas en *Por Esos Mundos*, “Máscara y rostro de Valle-Inclán”, Madrid, 1 de enero de 1915; Dougherty, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 51-64).
- [17] “Horacio entendía también los géneros como entidades perfectamente diferenciadas entre sí por factores semánticos y sintácticos que el poeta debe encargarse de no mezclar, regla ésta que ha gobernado y gobernará la teoría de los géneros hasta la aparición del Romanticismo (aunque el primer ataque lo protagonice el Barroco)” (Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995, p. 22). Efectivamente, el siglo XIX supondrá un punto de inflexión para el desajuste genérico, relacionándose éste con la irrupción definitiva de la novela. Para los problemas que presenta el concepto de género en la modernidad (cfr. García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992).
- [18] Es en la cuestión genérica donde resulta necesario recordar que la teoría de los géneros encuentra bastantes dificultades según se han ido desarrollando los estudios literarios a lo largo de los siglos, especialmente, con la aparición de novela “moderna”. A partir del siglo XIX, la diferenciación de géneros clásica sufre una violenta transformación, la cual se había ido gestando en los siglos anteriores. La ruptura de ese sistema y su reestructuración ha provocado que en los últimos dos siglos, los géneros como tales se hayan convertido, en muchos aspectos, en categorías abiertas e imprecisas, cuando no inconsistentes, lo que ha quedado manifiesto en determinadas obras que se han jugado en los límites. Los géneros no son sino clasificaciones, y como tales sirve para facilitar el estudio y la comprensión de los textos, así como

para permitir una mayor operatividad. Es decir, el género no deja de ser un acuerdo tácito entre el escritor, la crítica y los lectores, en cualquier orden.

- [19] Pérez Galdós, Benito, *El caballero encantado*, Madrid, cátedra, 1982, p. 75.
- [20] *Ibíd.* p. 103.
- [21] *Ibíd.* p. 104.
- [22] *Ibíd.* p. 105.
- [23] *Ibíd.* p. 106.
- [24] Es inevitable asociar las relaciones que mantuvieron los modernistas con el esoterismo; relación que también quedará explicitada en *Luces de Bohemia*.
- [25] Cfr. Gómez Sánchez-Romate, María José, “La irrealidad del realismo y el realismo de la irrealidad”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, p. 497.
- [26] *Ibíd.*, p. 498.
- [27] “Lo maravilloso, para ser eficaz, debe estar tejido con lo real, siendo como su prolongación en este ámbito” (Gullón Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1996, p 171).
- [28] Un análisis del espejo “como símbolo de una conciencia que capaz de recuperar la mejor tradición española -y en ese contexto sucede el encantamiento- y de una ensoñación creadora que permite pasar al otro lado de la realidad” se encuentra en Mora García, José Luis, “Galdós novelista: a propósito de *El caballero encantado*”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, p. 476.
- [29] Pérez Galdós, Benito, op. cit., p. 114. Esta aparición de notables analogías con los espectáculos teatrales entra en relación con las partes dialogadas de la obra y se vincula a la ya mencionada búsqueda de un género total.
- [30] “Lo irreal resulta ser la realidad genuina, mientras la apariencia no pasa de la realidad cortical, provisional, para usos sociales” (Gullón, Ricardo, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, p. 127).
- [31] Gustavo Correa señala “el triple esquema formal de la novela: encantamiento-desencanto, sueño-despertar, muerte-resurrección” (Correa, Gustavo, *Realidad, ficción y símbolo en Galdós*, Madrid, Gredos, 1977, p. 239).
- [32] Tarsis inicia, de este modo, “un derrotero que conduzca a formas superadas de la vida nacional” (Correa, Gustavo, *Realidad, ficción y símbolo en Galdós*, Madrid, Gredos, 1977, p. 231).
- [33] Un proceso híbrido de castigo y reeducación. Cfr. Correa, Gustavo, *Realidad, ficción y símbolo en Galdós*, Madrid, Gredos, 1977, p. 237.

- [34] El agua como elemento sacramental y simbólico en diferentes religiones está ligado a la purificación y al renacimiento, valores que mantiene en *El caballero encantado*.
- [35] Esa relación de lo revolucionario con lo fantástico no es extraña; en este sentido, cfr. Smith, Alan E., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 28 y ss.
- [36] Costa, Joaquín, op. cit., p. 21.
- [37] “*El caballero encantado* transforma el mundo y su presentación al lector para que se adueñe de la realidad de la nación mediante una vía de regeneración que particularice en un individuo las dolencias sociales que se deben aprender para cambiar” (Cfr. Gómez Sánchez-Romate, María José, “La irrealidad del realismo y el realismo de la irrealidad”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, p. 402).
- [38] Antecedentes de lo fantástico se dan en *La sombra*, *Marianela*, *La incógnita*, *Realidad*, *Ángel Guerra*, *Misericordia* y en la última serie de los *Episodios Nacionales*; pero también las visiones de Luisito en *Miau* o el principio y el final de *El amigo Manso*.
- [39] Cfr. Rodríguez Puértolas, Julio, estudio preliminar de *El caballero encantado* de Galdós, Madrid, Akal, 2006, pp. 50 y ss.
- [40] Valle-Inclán, Ramón María, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 163.
- [41] *Ibíd.*, p.162.
- [42] Cfr. Zamora Vicente, Alonso, “Valle-Inclán y su época”, en *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1991, pp. 34-35.
- [43] Voy a utilizar el concepto de extrañamiento del formalismo ruso; esto es, que “el extrañamiento modifica nuestra respuesta ante el mundo, sometiendo nuestras percepciones habituales a los recursos de la forma literaria” (R. Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 18). El concepto de *distanciamiento* es la unión de *extrañamiento* y de *revelación de recursos*.
- [44] El distanciamiento ha sido ampliamente estudiado por R. Cardona y A. N. Zahareas, que a su vez lo analizan comparativamente con el efecto similar que produce el teatro de B. Brecht (entre otros). “El esperpento valleinclanesco: la función histórica del esperpento”, *Suma valleinclanesca*, edición de John Gabriele, Barcelona, Anthropos, 1992. Valle-Inclán concibe lo que la crítica posterior ha denominado distanciamiento como *imposibilidad* (Cfr. la entrevista en *La Novela de Hoy*, Madrid, núm. 418, 16 de mayo de 1930, en Dougherty, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 190-191).
- [45] El movimiento de renovación literaria, que se relaciona directamente con las corrientes críticas y literarias del momento, actúa a principios de siglo en toda Europa con importantes rasgos comunes.

- [46] Cfr. Zahareas, Athony N. y Cardona, Rodolfo, “El esperpento valleinclanesco: la función histórica del esperpento”, *Suma valleinclanesca*, edición de John Gabriele, Barcelona, Antropos, 1992.
- [47] Selden, R., *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 17.
- [48] Expresión utilizada por Valle-Inclán en una entrevista que aparece en *El Heraldo de México*, el 21 de septiembre en 1921 (Dougherty, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 122).
- [49] Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como se convierten en inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los “esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el nombre de “esperpentos”. (Entrevista aparecida en *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1928 (ibíd., pp. 175,177)).
- [50] Entrevista aparecida en *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1928 (ibíd., pp. 177).
- [51] N. A. Zahareas y R. Cardona, en el artículo citado, se detienen especialmente en analizar en cómo el extrañamiento se relaciona directamente con la percepción de la Historia, y cómo convierte ésta en un espectáculo grotesco: sin lugar a dudas, se trata de una de las funciones primarias del esperpento. En lo histórico-temporal son conocidas y estudiadas las adaptaciones y deformaciones cronológicas que Valle-Inclán hace en sus obras. Se dan también en *Luces de bohemia*, que no recoge un momento preciso de la situación de España, sino que agrupa en sí, explícita e implícitamente, una serie de acontecimientos de la época que nos dan una idea de situación global, de ambiente general de un período que podemos definir en la “imprecisión” (claro está, cronológica) de la España de principios de siglo. Sin duda es un acierto para el propósito de la obra, porque esta crítica de límites temporales tan indefinidos se hace peligrosamente extensible, acentuando así el carácter constante de los problemas de España.
- [52] Esta relación del esperpento con el cine también se encuentra en el caso de Galdós. Cfr. Rodríguez Puértolas, Julio, estudio preliminar de *El caballero encantado*, de Galdós, Madrid, Akal, 2006, pp. 35-42.
- [53] En F. Navas, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro* (Dougherty, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 168).
- [54] Artículo de Wilfried Floeck: “De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán”; En *Suma valleinclanesca*, edición de John Gabriele, Barcelona, Antropos, 1992.
- [55] El límite del alcance de la destrucción del esperpento queda reflejado en estas palabras de Antonio Risco: “La negatividad del esperpento se extiende

verdaderamente a toda la estructura del mundo moderno, [...], alcanzando acaso un valor ontológico que pone en cuestión el ser”. Risco, A., *El Demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1977. O más explícitamente: “La parodia se contrasta frecuentemente la generación joven con las corrientes de estilos y géneros heredadas de sus mayores, manifiesta su descontento con la situación reinante o hace sencillamente ostentación, de manera provocadora, de su afán de innovación estética. [...] A veces la parodia va más allá de su objetivo de divertir y satirizar, elevándose a obra con carácter propio y con pretensiones de calidad y originalidad. En tal caso el motivo de la parodia pasa a segunda mano. [...] El procedimiento paródico conduce, en ocasiones, a la consecución de un nuevo género”, *ibíd.*, pp.295-296).

[56] Ynduráin, Domingo, “De lo uno a lo otro”, en *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1991, p. 59.

[57] Cfr. Risco, Antonio, *El Demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1977.

[58] Pero la destrucción siempre es espiritual; ya que la destrucción física, la muerte, es utilizada de manera muy distinta. La animalización y la cosificación como recursos de la parodia han sido estudiadas por Wilfried Floeck en “De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán”; En *Suma valleinclanesca*, edición de John Gabriele, Barcelona, Antropos, 1992.

[59] Cfr. García Lorenzo, Luciano, “Valle-Inclán y la parodia de reyes, soldados y bufones”, en *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1991, pp. 213-219.

[60] Sátira que se vincula a la realidad inmediata. En este sentido, cfr. Zamora Vicente, Alonso, “Valle-Inclán y su época”, en *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1991.

[61] Valle-Inclán, Ramón María, *op. cit.*, p. 100.

[62] Para una análisis del anarquismo y su función destructiva en la obra de Valle-Inclán, cfr. Jerez Farrán, Carlos, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, A Coruña, Edición do castro, 1989.

[63] Valle-Inclán, Ramón María, *op. cit.*, pp. 155 y ss.

[64] Las Turbas son consideradas como un personaje más entre los personajes de la obra. Ciertamente informe e indeterminada, pero con una función bien definida, acompaña la mayor parte de las escenas (“ [...] calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, puertas y ventanas”; *ibíd.*, p. 73).

[65] *Ibíd.*, pp. 57, 103.

[66] A pesar del marcado carácter negativo con que se representa el poder, será el Ministro el que le ofrezca su ayuda a Max y uno de los pocos que acuden a su sepelio. Se trata de un caso más de evidente distanciamiento.

[67] Valle-Inclán, Ramón María, *op. cit.*, pp. 54 y 55.

- [68] *Ibíd.*, p. 56.
- [69] *Ibíd.*, p. 99
- [70] De ahí, quizás, este comentario suyo en la escena cuarta: “¡He vivido siempre de un modo absurdo!”, a lo que añade Latino: “No has tenido el talento de saber vivir” (*ibíd.*, p. 64).
- [71] *Ibíd.*, p. 121.
- [72] *Ibíd.*, p. 50.
- [73] La revolución genérica de Valle-Inclán escapa a la clasificación genérica tradicional.
- [74] Pérez Galdós, Benito, *op. cit.*, p. 153.
- [75] *Ibíd.*, p. 153.
- [76] *Ibíd.*, p. 97.
- [77] *Ibíd.*, p. 248.
- [78] *Ibíd.*, p. 250.
- [79] Cfr. Costa, Joaquín, *op. cit.*, pp. 63 y ss., 127, 200, 202-3.
- [80] Pérez Galdós, Benito, *op. cit.*, p. 334. Cfr. Mora García, José Luis, “Galdós novelista: a propósito de *El caballero encantado*”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993; p. 751.
- [81] Tampoco puede obviarse el pasado árabe en la genealogía de Tarsis.
- [82] Pérez Galdós, Benito, *op. cit.*, p. 344.
- [83] *Ibíd.*
- [84] Ese “vía-crucis correccional” muestra cómo “es la fantasía, tras un largo peregrinaje, la que ahora ilumina la realidad y la recrea tal como debería ser” (Gómez Sánchez-Romate, María José, “La irrealidad del realismo y el realismo de la irrealidad”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, p. 402).
- [85] Rodríguez Puértolas, Julio, *Galdós: Burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975, pp. 141 y ss.
- [86] Pérez Galdós, Benito, *op. cit.*, p. 344.
- [87] *Ibíd.*, p. 344.
- [88] *Ibíd.*, p. 345.
- [89] *Ibíd.*, p. 344.

- [90] *Ibíd.*
- [91] Cfr. Costa, Joaquín, *Oligarquía y caciquismo*, op. cit., pp. 40, 179. Cfr. Mora García, José Luis, “Galdós novelista: a propósito de *El caballero encantado*”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, pp. 751-752.
- [92] Pérez Galdós, Benito, op. cit., p. 76.
- [93] *Ibíd.*, p. 287. En relación con la educación en España en época de Galdós, cfr. Ledesma Reyes, Manuel, Belenguer Calpe, Enrique José, González Luis, M. Lourdes, “Una visión panorámica de la educación en la España galdosiana”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, págs. 331-350.
- [94] Aunque la obra de Galdós presenta cierta preferencia por los desfavorecidos, “su mensaje consiste en la ascensión de las clases bajas, en la unión de todas las clases” (Marín Ibáñez, Ricardo, “La creatividad galdosiana”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, pág. 461).
- [95] Pérez Galdós, Benito, op. cit., p. 287.
- [96] “La obra de Benito Pérez Galdós ha sobrevivido a su tiempo porque está construida desde un proyecto [...] consistente en una visión moral y esperanzada de la realidad española basada en una confianza ciega en los hombres” (Mora García, José Luis, “Galdós novelista: a propósito de *El caballero encantado*”, en *Actas del IV congreso de estudios galdosianos 1990*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993, p. 734).
- [97] “Valle-Inclán no se propone transformar el país ni la humanidad. [...] Pero su enjuiciamiento ético, su protesta social, la distensión destructiva que conlleva el esperpento, he aquí la paradoja, no tiene otro fin que restaurar un orden moral, reconquistar la dignidad humana” (Jerez Farrán, Carlos, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, A Coruña, Edición do castro, 1989, p. 190-191).
- [98] Artículo aparecido en *La Internacional*, Madrid, 3 de septiembre de 1920, en el cual se comentan aspectos de una recién aparecida *Luces de bohemia* (Dougherty, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 101-102).
- [99] Artículo aparecido en *La Internacional*, Madrid, 3 de septiembre de 1920 (*ibíd.*, pp. 101-102).
- [100] En *Diario de la Marina*, La Habana, 12 de septiembre de 1921 (*ibíd.*, p. 105-106).
- [101] En *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1928 (*ibíd.*, p. 178).
- [102] Valle-Inclán, Ramón María, op. cit., p. 98
- [103] *Ibíd.*, p. 100.
- [104] *Ibíd.*



[105] *Ibíd.*, p. 54.

[106] *Ibíd.*, p. 55.

[107] Acaso Max vaya transformándose en un mesías revolucionario según transcurre la obra. Llamado varias veces en la obra *maestro*, al igual que Cristo, anda con prostitutas y gente de mal vivir. Sin embargo, la característica más importante sería el revolucionario mensaje de salvación que ambos ofrecen.

[108] Pérez Galdós, Benito, *Miau*, Madrid, Alianza, 1987, p. 182.

© Óscar Casado Díaz 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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