

■ LA METÁFORA DEL ESPEJO ■  
Y LA ÓPTICA DE GALDÓS  
Y ECHEGARAY

Stephen Miller

**A**ntes de empezar quisiera reconocer que me doy perfecta cuenta de que el tomar en serio la metáfora del espejo en el arte mimético, sobre todo en el mundo dominado por la crítica inspirada en la tradición que va desde el lingüista Saussure hasta nuestros días con el filósofo Derrida, no es «theoretically correct»<sup>1</sup>. Sin embargo, ¿qué le vamos a hacer? Dado que los estudios literarios tienen cada vez menos importancia, incluso hasta para personas cultas, hay muchos profesores que prefieren sus juegos esotéricos a la actividad de compromiso con la sociedad que era la literatura de todos los grandes novelistas del siglo XIX. No obstante, esa literatura —y su continuación contemporánea— la percibe el público no especializado, aunque sí lector, como una manera de verse y conocerse a sí mismo y a su sociedad a modo de espejo metafórico. El día en que las obras de Cervantes más características para nosotros (muchas de las *Novelas Ejemplares* y *El Quijote*) y las de Galdós (las primeras dos series de los *Episodios Nacionales*, las novelas de la primera época y las contemporáneas), por ejemplo, dejen de ser espejos literarios para los españoles y para los que se interesan por España, es el día en que los españoles habrán dejado de ser españoles para ser otra cosa. Es en este sentido Cervantes y Galdós, entre otros importantes escritores nacionales, pueden ser documentos históricos del tipo que el Unamuno de «La casta histórica Castilla» cuando dice:

Para llegar, lo mismo un pueblo que un hombre, a conocerse, tiene que estudiar de un modo o de otro su historia. No hay intuición directa de sí mismo que valga; el ojo no se ve si no es con un espejo, y el espejo del hombre moral son sus obras, de que es hijo...<sup>2</sup>

Ahora bien, todo esto no quiere decir que los estudios especializados sobre las técnicas literarias de Galdós y otros realistas/naturalistas sean

<sup>1</sup> Se podría documentar fácilmente esta aseveración.

<sup>2</sup> Miguel de UNAMUNO, *En torno al casticismo*, Madrid, Austral, 1991, pág. 61.

inútiles o descaminados. Pero es hacer constar, mal que les pese a algunos teóricos y críticos, que la realidad base de la novelística galdosiana es su socio-mimetismo, y que su intento de ser/ofrecer un reflejo literario de la realidad social de la España decimonónica produce la literatura que hace que Galdós viva fuera del mundillo de la crítica académica. Al mismo tiempo se reconoce que con la novela epistolar *La incógnita* (1889) y la novela dialogada *Realidad* (1889), las bases socio-miméticas del arte galdosiano están en plena crisis y en vías de constituir una nueva estética. Una estética que, creo, se entiende mejor estudiándola a la luz del teatro de José Echegaray y su versión de la metáfora del espejo en el arte literario.

Las citas clásicas y fundamentales de Benito Pérez Galdós sobre su arte literario como un espejo de la realidad se encuentran en su ensayo/reseña «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» de 1870. Hacia el principio del artículo describe la novela moderna que cree necesaria para España como «la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos»<sup>3</sup>. En la tercera sección de «Observaciones» don Benito, entrando en los detalles de cómo debe funcionar el novelista socio-mimético, habla de la problemática social que tiene que formar la materia prima de la literatura. Concede que «no es el novelista el que ha de decidir directamente» las «graves cuestiones» sociales de la vida nacional; pero afirma también que en su arte / espejo el novelista sociomimético «tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual» (Ens: 124). Finalmente, en la cuarta sección de «Observaciones», donde se reseñan los *Proverbios ejemplares* (1864) y los *Proverbios cómicos* (1870) de Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881), don Benito elogia la representación de las personas españolas y sobre todo madrileñas de los *Proverbios* de Aguilera: «Todos son individuos y a todos los vemos por esas calles con sus levitas y sus sombreros» (Ens: 127). Don Benito recalca que en los *Proverbios* no se ve «Nada de abstracciones, nada de teorías» y que «sólo se trata de decir lo que somos unos y otros, los buenos y los malos, diciéndolo siempre con arte» (Ens: 127). Concluye nuestro novelista esta parte de su pensamiento respecto al efecto del socio-mimetismo agulleriano sobre los lectores: «Si nos corregimos, bien; si no, el arte ha cumplido su misión, y siempre tendremos delante aquel espejo eterno reflejador y guardador de nuestra fealdad» (Ens: 127).

El espejo metafórico en Echegaray no es la obra de arte en sí que procura reflejar fielmente la sociedad nacional como en el Aguilera de los *Proverbios* y el Galdós de «Observaciones». Es un espejo interpersonal creado por la opinión o el juicio que tiene una persona de otra. El pri-

<sup>3</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Ensayos de crítica literaria*, Introducción y edición de Laureano Bonet, Barcelona, Ediciones Península, 1972, pág. 116. Toda cita de esta fuente se documentará a continuación entre paréntesis en el texto del presente ensayo.

mer ejemplo de este espejo metafórico se encuentra en el primer estreno de Echegaray, *El libro talonario* (18-II-1874). María es la esposa fiel del infiel Carlos que tiene de repente dudas totalmente infundadas respecto a la honra de su mujer. Ella, cansada de aguantar la infidelidad y, al mismo tiempo, el mal pensamiento respecto a ella del marido, trama una manera de mantener su honra y vengarse del marido que le ultraja doblemente: «Ahora empieza mi papel: / ahora su castigo empieza: / y sepa el esposo infiel / lo que cuesta una vileza de lágrimas y de hiel. / En mí como en un espejo / va a mirarse el criminal; / ¡yo, que traiciones semejo, / y soy cual limpia cristal / que manda impuro reflejo! / El va a juzgarse a sí mismo / creyendo juzgarme a mí / él en su ciego egoísmo / pensará que ya caí / hasta el fondo del abismo. / Hará de severo alarde, / (Con *ironía*) dictará fiera sentencia; / que por escarmientos arde / la escrupulosa conciencia / del que es traidor y cobarde»<sup>4</sup>. Más adelante en la obra, cuando su plan se ha realizado perfectamente, ella dice al marido: «En mí como en un espejo / viste tu amor criminal: / yo soy el limpio cristal / y tú el impuro reflejo» (pág. 95). Trece meses más tarde en *En el puño de la espada* (2-III-1875), el hijo Fernando reafirma su fe en la madre de cuyo honor tiene dudas el padre: «¡Adiós, mi madre querida, / limpio espejo en que me veo, / único ser en quien creo, / única fe de mi vida!» (pág. 317). En *El gran galcoto*, obra de 1881 que se considera la mejor de Echegaray, el marido Julián defiende el honor de su mujer Teodora de las dudas que expresa su hermano Severo en nombre propio y en el de la sociedad: «¡No habies tal de mí Teodora! / Es espejo que empañamos / con nuestro aliento al querer / imprudentes acercarnos. / ¡La luz del sol reflejaba / antes que del mundo airado / las mil cabezas de víboras / se acercasen a mirarlo! / Hoy bullen en el cristal / dentro del divino marco; / pero sombras sin cuerpo, / ha de espantarlas mi mano. / y otra vez verás en él / el limpio azul del espacio» (pág. 699). En *Piensa mal... ¿y acertarás?* (5-II-1884), a los diez años del estreno de *El libro talonario*, la metáfora del espejo sigue siendo la misma. En las palabras de un personaje bien pensado a otro que piensa mal vemos que Echegaray ni necesita usar la palabra «espejo» porque se entiende la metáfora del espejo por la metonimia de su reflejo: «No, Pedro, no pienses mal; / mal merece quien mal piensa: / el mal que pensamos ver / es nuestra propia conciencia, / que por misterioso influjo / en los demás se refleja» (pág. 861). Más tarde en la misma obra *Benigno*, que es víctima del mal pensamiento de su amigo del pasado Valentín le dice: «La traición que viste aquí / era tu propio reflejo, / olvidado ya por viejo / y proyectándose en mí» (931-932).

Estos vivos espejos metafóricos de Echegaray tienen la particularidad de que la imagen que forman no se coteja —y tal vez no se pueda— con el mundo formado por el consenso de las personas que la constituyen

<sup>4</sup> JOSÉ ECHEGARAY, *Teatro escogido*, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 78. Toda cita de Echegaray proviene de esta edición y se documentará entre paréntesis en el texto del artículo.

como pasa en Aguilera y Galdós. Para ellos la verdad de su espejo literario se comprueba por el cotejo con la realidad social que todos comparten. En Echegaray no hay tal cotejo porque la imagen supuestamente reflejada la forma un espejo muy subjetivo: la opinión correcta o incorrecta que uno se ha formado de los actos y los motivos de sí mismo y / o de otro. Y, como se aprecia en los ejemplos aducidos arriba, muchas veces dicha opinión es incorrecta porque, como se puede inferir de la referencia de Unamuno respecto a la imposibilidad del ojo de verse a sí mismo sin espejo, en el mundo de Echegaray los personajes están demasiado encerrados en sí como para poder verse a sí mismos y a los suyos. En lugar de tratar socio-miméticamente los grandes temas de la sociedad contemporánea en los cuales hace hincapié Galdós en «Observaciones», Echegaray enfoca sobre los seres cuyas acciones pertenecen más al fuero de su mundo interior que a las sociales de todos los días de Aguilera y Galdós. Una metáfora basada en la óptica, que se encuentra en Echegaray, pero no en Galdós, sirve, creo, para comprender mejor la diferencia entre la literatura socio-mimética galdosiana y la interpersonal, o quizás, mejor dicho, intra-personal de Echegaray.

La metáfora óptica en cuestión no data desde el principio de la carrera literaria de Echegaray como pasa con Galdós, sino que es de 1881 y se halla en «Un diálogo en prosa», un prólogo dramatizado a *El gran galeoto*; en él se explica «la idea de (la) obra» (pág. 652).

Para comprender parte al menos de la razón de ser de la metáfora óptica de Echegaray es importante recordar la formación profesional y trabajo principal del dramaturgo antes de dedicarse a la política y el teatro: «Durante varios decenios fue considerado... como el primer matemático de España» en su cátedra de cálculo diferencial en la Escuela de Caminos<sup>5</sup>; y publicó obras científicas tales como *Variaciones sobre el signo integral*, *Tratado de variaciones*, *Integrales múltiples*, *Determinantes*, *Problemas de geometría superior*, *Teorías modernas de física*, *Ciencia popular*, etc. En 1869 el propio don Benito notó el efecto de esta actividad en la oratoria de Echegaray: el «carácter singular de sus metáforas» por ser «tomadas casi siempre de las ciencias físicas y exactas»; y en 1908 Galdós tiene a su personaje Moreno Nieto (en *España sin rey*) comentando «el don singular» de Echegaray «de vestir sus imágenes tomadas de la astronomía y de la geología»<sup>6</sup>. Por consiguiente no debe extrañar que la metáfora óptica en Echegaray pueda tener cierta complejidad científica.

Volviendo, pues, al diálogo / prólogo de *El gran galeoto*, se observa que después de hablar el joven Ernesto con su protector Julián sobre la obra dramática que está intentando escribir, puede formular su meta teó-

<sup>5</sup> Amando LÁZARO ROS, «Prólogo» a José Echegaray, *Teatro escogido*, Aguilar, 1957, pág. 17.

<sup>6</sup> Cito por William H. SHOEMAKER, *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Insula, 1979, págs. 235 y 23, 236 y 62.

rica y lo que es, de hecho, la técnica dramática fundamental en *El gran galeoto* y, creo, en toda la obra más característica de Echegaray. Ernesto va ser un «diablillo cojuelo» que recoge con sus «aguzados oídos las mil palabras sueltas» de toda la sociedad madrileña a que Julián y su mujer pertenecen y que se interesa, aparentemente, por Ernesto (pág. 652). Al seguir hablando, sin embargo, Ernesto cambia de lo oído a lo visual para explicar su actividad:

«Y como de rayos dispersos de luz por diáfano cristal recogidos se hacen grandes focos... así yo, de vuestras (de Julián, su mujer, la sociedad) frases perdidas, de vuestras vagas sonrisas, de vuestras miradas curiosas, de esas mil trivialidades que en cafés, teatros, reuniones y espectáculos dejáis dispersas, y que ahora flotan en el aire, forje también mi drama» (pág. 652).

En este contexto Ernesto sigue con metáforas sacadas de la ciencia óptica: quiere que «sea el modesto cristal de (su) inteligencia lente que traiga al foco luces y sombras, para que en él brote el incendio dramático y la trágica explosión de la catástrofe» (pág. 652). El «diáfano cristal» real y el «modesto cristal de (su) inteligencia» son lentes ópticas que se concentran en un punto, el foco, los rayos físicos y metafóricos. Los físicos «vienen a reunirse... por (medio de) un espejo cóncavo o (son) refractados por un lente más grueso por el centro que por lo bordes»<sup>7</sup>. Los rayos metafóricos que interesan a Echegaray son de lo perdido, lo vago, lo curioso, lo trivial, lo disperso de la sociedad; es decir, de los aspectos en que nadie suele pararse. El propósito y la función de la obra de Echegaray es crear un foco de estos rayos metafóricos para que en su estructura de personajes en conflicto «brote el incendio dramático y la trágica explosión de la catástrofe»; y, claro está, así es como puede incendiarse repentinamente un trozo de papel, estopa, etc., cuando con un espejo cóncavo o un lente cóncavo o convexo se crea un foco de luz solar sobre él.

En vista de todo esto se comprende especialmente bien que la obra de Echegaray no sea como un espejo normal, es decir, que no es como «una lámina de cristal azogada por la parte posterior para se reflejen en ella los objetos que tiene delante»<sup>8</sup>. No procura la observación de la sociedad para entender las fuerzas motrices y los conflictos definidores que le dan su carácter específico en un momento dado, por ejemplo, el momento del ascenso de la clase media europea en su versión nacional que Galdós cree ver en «Observaciones» en 1870. El «diablillo cojuelo» que es Echegaray no busca lo que los grandes observadores sociales pueden ver, representar, y hacer que reconozcan los demás. Echegaray intenta hacer ver lo que no se ve normalmente, lo que no se podría ni

<sup>7</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pág. 741.

<sup>8</sup> *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, pág. 684.

sospechar sin el trabajo de focalización «del cristal de su inteligencia» convertido en lente cóncavo o convexo metafórico.

Las metáforas ópticas del diálogo / prólogo a *El gran galeoto* echan, creo, nueva luz sobre el centro de gravedad y la característica dominante del teatro de Echegaray que han comentado sus contemporáneos Galdós, Revilla, Clarín y Altamira entre otros, y más modernamente su editor Ros, el historiador literario González López, el crítico Gonzalo Sobejano, y tantos otros <sup>9</sup>. En lugar de reflejar las personas y los conflictos de la sociedad en sus formas normales y típicas, Echegaray arranca de esas personas fácilmente reconocibles, pero pone su empeño en descubrir lo que normalmente no se ve. Lo que que pasa cuando el individuo, típico al principio, es llevado y lleva al extremo la plenitud de su sufrir y su reacción / venganza a los que cree responsables. El Echegaray de *El gran galeoto* y de su teatro más característico nos ofrece casos de cuando el roce social normal y típico produce en un individuo o pequeño número de individuos una concentración de fuerzas que estallan en un momento dado. Probablemente la popularidad de Echegaray en su tiempo es análoga al gran éxito de taquilla en estos días del filme con Harrison Ford, «El fugitivo». Todo ser social se siente con más o menos frecuencia tratado injustamente por la sociedad, los amigos y los seres queridos. Pero precisamente por el proceso de socialización se aprende a controlar y sublimar las fuerzas viscerales que piden la descarga vengativa total por esos males que cree que se le han hecho. En los melodramas de Echegaray se da rienda suelta a estos sentimientos de maltrato y deseo de venganza. El dramaturgo quita la máscara de la respetabilidad social a sus personajes y deja que el público se quite vicariamente sus máscaras correspondientes al mismo tiempo. El placer y fin del teatro de Echegaray más apropiado es lo que el autor llama «el incendio dramático y la trágica explosión de la catástrofe». Imaginativamente su público vive lo que quisiera poder hacer en la vida real: no dejar a nadie sano y salvo de los efectos que todas sus acciones pequeñas y sin pensar han producido en uno. Terminada la representación el público —bur-

<sup>9</sup> Para la referencia de Galdós, véase la nota 6: Manuel DE LA REVILLA, *Obras de D. Manuel de la Revilla*, Madrid, Víctor Saiz, 1883, págs. 117-127, y *Críticas de D. Manuel de la Revilla*, la serie, Burgos, Timoteo Arnaiz, 1884, págs. 195-378; para ALAS véase la referencia a *Palique* en la nota 11, y, de hecho, en todas sus colecciones de artículos críticos y en la serie de los *Folletos literarios* abundan referencias a la obra de Echegaray, a quien ALAS dedicó *Solos de clarín* en 1881 y que exhibe prólogo del propio Echegaray; Rafael ALTAMIRA, *Ni primera campaña*, Madrid, José Jorro, 1893, págs. 171-177; para la referencia de Ros, véase la nota 5, págs. 26-46, donde Ros explica los reparos de la crítica al teatro de ECHEGARAY sin —dice— compartíros; Emilio GONZÁLEZ LÓPEZ, *Historia de la literatura española. La edad moderna (siglos XVIII y XIX)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1965, págs. 559-570; Gonzalo SOBEJANO, «Echegaray. Galdós y el melodrama», *Anales Galdosianos*, Anejo, 1976, págs. 91-117. Finalmente, seguramente se debe consultar una tesis doctoral reciente que no he podido consultar: Wadda CYNTHIA RIOS-FONT, «The melodramatic paradigm: José Echegaray and the modern Spanish theater», *DAI*, 1991, nov; 52 (5): 1762A, Harvard University DA9132026.

gués—, claro está, se marcha pacíficamente a su casa donde vive la respetabilidad del contrato/máscara social.

Pasemos ahora a la novela dialogada y, de hecho, del teatro galdosiano que, como se indicó arriba, inaugura con la novela epistolar *La incógnita* una estética no socio-mimética en don Benito. En el prólogo a la novela dialogada *El abuelo* (1897) dice don Benito:

«El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad* [1889], nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su textura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones»<sup>10</sup>.

Don Benito aquí insiste en la dimensión socio-mimética de la novela dialogada cuando dice «como en la vida». Pero hay que preguntarse por el socio-mimetismo de una obra tan importante en su producción como las versiones novelesca y dramática de *Realidad*.

Clarín escribe lo que llama una revista teatral fechada el 2 de abril de 1892 en la que trata del estado del teatro español contemporáneo y en la que habla de dos estrenos del año de interés especial para nosotros: los de *Realidad* de Galdós y *El hijo de don Juan* de Echegaray. El contexto general es el interés que Clarín tiene en una renovación básica del teatro español y su apología para los dos estrenos en que nota deficiencias artísticas, pero que aplaude como intentos serios de innovación. La observación Clariniana clave para nosotros es donde propone un teatro que sobrepase los límites del realismo y donde los estrenos de Galdós y Echegaray forman parte de ese intento de superación, o como Clarín dice de «satisfacer las modernas aspiraciones de la vida estética»<sup>11</sup>:

La naturalidad, la verdad mejor copiada, la imitación más fiel del mundo pregonan unos, y no sin razón; pero también puede ser elemento que dé vigor e interés nuevo a las tablas, al mismo tiempo que contribuye a esa verdad que se pide, la mayor intensidad psicológica en los personajes escénicos, la profundidad ética, el estudio más detenido y exacto de los caracteres.

Desde nuestra perspectiva, creo, el punto donde lo nuevo en Galdós coincide con lo característico de Echegaray es en lo de «la mayor intensidad psicológica». En las dos versiones de *Realidad*, obra que lleva al límite la dimensión dialogada de la novela y que es el primer estreno galdosiano, la metáfora del espejo deja de ser aplicable. En el intento de

<sup>10</sup> Cito por GALDÓS, *Ensayos de crítica literaria*, pág. 205.

<sup>11</sup> Leopoldo ALAS «Clarín», Paliqúe, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1893, pág. 11. La cita a continuación es de la misma página. El interés y el empeño Clarinianos de modernidad y su versión galdosiana es el tema principal de mi libro *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*, Las Palmas, Biblioteca Galdosiana/Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. En *El mundo de Galdós: teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socioliterario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983, estudio cómo y por qué don Benito reacciona en su literatura al nuevo mundo del fin de siglo.

crear intensidad psicológica, Galdós crea situaciones no socio-miméticas. Por ejemplo: el monólogo / escena de un sólo personaje que no forma un paréntesis formal en otra escena, sino una entidad aparte y real; se puede citar en *Realidad* novela la escena XIV de la IV jornada: «Calle. Federico (Viera), solo, andando muy aprisa»<sup>12</sup>. Y, otro, a la página escasa de donde termina la escena XIV citada: «Gabinete en casa de Federico. Es de noche. Federico y Bárbara (hermana de la criada de Federico); después, la Sombra de Orozco» (V: 875); Federico y la sombra de Orozco mantienen una conversación mientras la Bárbara cree que Viera se está enloqueciendo. Como Echegaray don Benito pone a sus personajes no tanto en un escenario realista, sino en un experimento cuya explicación metafórica pertenece más a la óptica de lentes de intensificación. Galdós no cultiva el desenlace violento, pero con el suicidio de Viera tampoco lo evita. No obstante, sin duda, saca en las dos versiones de *Realidad* muchísimo más partido ético que Echegaray de la situación psicológica límite que lleva a Viera a la violencia, y a Orozco y su mujer Augusta Cisneros a desgarrarse mentalmente. La metáfora del espejo no nos sirve para este Galdós acercado a Echegaray porque no le interesa lo que todos ven de la sociedad. Habiendo perdido fe en la clase media y confrontado por el desmoronamiento de las grandes promesas sociales que creía ver en 1870, Galdós busca en la zona interior del personaje, la parte normalmente cubierta de la máscara social, la realidad esencial que puede explicar por qué no funciona la sociedad. En *Realidad* novela conversan y se abrazan Orozco y la imagen / sombra del muerto Viera en la presencia de la Augusta dormida, pero en *Realidad* drama en la escena final no está presente Augusta (cuya marcha acaba con la escena anterior), y la imagen / sombra de Viera es tan subjetiva que Orozco lo ve como su «propio pensamiento» y al dirigirse «hacia la imagen», ésta «se desvanece cuando Orozco le tiende los brazos»<sup>13</sup>. Durante los tres años que separan las dos versiones de *Realidad* parece que Galdós tiene motivos de más pesimismo social. El Orozco del drama está totalmente encerrado en sí, más separado físicamente de Augusta, y sin poder comunicarse con Viera. La metáfora del espejo literario no sirve para la literatura de este Galdós porque hasta la posibilidad de una sociedad significativa para sí mismo y para la literatura se ha desvanecido. La lente de intensificación que es esta literatura galdosiana produce el incendio / catástrofe trágico de la incomunicación interpersonal y, por consiguiente, social al mismo tiempo.

<sup>12</sup> Cito por Benito PÉREZ GALDÓS, *Realidad. Novela en cinco jornadas*, en *Obras completas*, V, 5.ª ed., Madrid, Aguilar, 1967, pág. 874. Toda cita de esta obra procede de esta edición y se documentará en el texto.

<sup>13</sup> Cito por Benito PÉREZ GALDÓS, *Realidad. Drama en cinco actos y en prosa*, en *Obras completas: cuentos y teatro*, 1.ª ed., Madrid, Aguilar, 1971, pág. 165.