

LA «VISIÓN SUPREMA» DE LA GUERRA EN *LA MEDIA NOCHE*:  
VALLE-INCLÁN, CLAUSEWITZ Y ARTEFIUS

ANA RUEDA  
University of Kentucky

La modernidad hispana se ha definido como la síntesis deliberada de un gran número de tendencias artísticas<sup>1</sup>. La «visión estelar» sobre la guerra que pretende Valle-Inclán en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917)<sup>2</sup> combina diversas tradiciones literarias que la sitúan en el umbral de las vanguardias. Además de la experimentación formal, *La media noche* recurre a una curiosa simbiosis de conceptos filosóficos y estéticos que configuran un pensamiento moderno y, a la vez, antiguo. El modelo de pensamiento fundamental que explica *La media noche* proviene de la filosofía de la guerra y en particular el concepto de «guerra total», acuñado por

---

<sup>1</sup> Ver Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (1987) y los comentarios de Luis G. del Valle al respecto (46).

<sup>2</sup> En su primera edición, *La media noche* era el título de la parte primera de *Un día de guerra (Visión estelar)*, publicada en el diario madrileño *El Imparcial*, entre el 11 de octubre y el 18 de diciembre de 1916. Al año siguiente apareció en forma de libro, con el título *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, y con notables diferencias respecto a la versión periodística, que Amparo de Juan Bolufer ha cotejado. La segunda parte de *Un día de guerra (Visión estelar)* apareció también en 1917 con el título *En la luz del día*, que se comentará en la medida en que suplementa aspectos concretos de *La media noche*. Conviene destacar que *La media noche* es solamente una parte de *Un día de Guerra*, que según mis fuentes nunca se llegó a editar. La segunda, *En la luz del día*, a pesar de haber sido publicada en el mismo año, permaneció relegada hasta que Roberta Salper de Tortella la recuperó en su artículo de 1968, «Valle-Inclán in *El Imparcial*». También conviene recordar que en 1889 Valle-Inclán publica en la revista barcelonesa *La Ilustración Ibérica* su primer cuento, titulado «A media noche».

el General Erich von Ludendorff (*Der Totale Kriege*, 1935)<sup>3</sup> para referirse a la I Guerra Mundial, y el de «guerra absoluta» propuesta por el militar prusiano Carl von Clausewitz en *Vom Kriege* (*De la guerra*, 1832-1834), si bien el escritor gallego no los menciona explícitamente<sup>4</sup>. En menor medida, la obra se apoya en la filosofía hermética, que incluye conocimientos esotéricos sobre magia, alquimia y astrología, cuyo discurso se inserta en *La media noche* mediante referencias expresas a Artefius y a Cagliostro, y de manera implícita a través de un lenguaje alegórico, analógico e incluso común (luna-sol-estrellas) con una posible significación esotérica<sup>5</sup>. Valle-Inclán perpetúa el concepto modernista del poeta como visionario y adivino, iluminado y profeta. Sin embargo, para escribir la guerra total que supone el acontecimiento de la gran batalla precisa modular sus teorías estéticas y recalibrarlas poniendo en práctica un programa estético viable y sintonizado con el material que tiene entre manos. El anhelo de la comprensión unitaria del universo, elaborado en obras como *La lámpara mágica* (1916)<sup>6</sup> y *El Pasajero* (1920) a través de elementos teosóficos y místicos, se pone ahora al servicio de un claro objetivo: despertar la conciencia sobre la guerra en sí y alumbrar su naturaleza a través de sus sombras. Como resultado, el estallido del

<sup>3</sup> Aunque Carl von Clausewitz utilizara el término de «guerra absoluta», el libro de David A. Bell sobre las guerras napoleónicas, *The First Total War* (2007), confirma que en la práctica se solapa con el de «guerra total», uso al que suscribimos con ciertos cauteos que se comentan más adelante.

<sup>4</sup> A Clausewitz se debe sin duda el intento más serio por comprender la guerra, tanto su dinámica interna como su función política, en el marco de la historia occidental. En el primer volumen, «On the Nature of War», Clausewitz define las características generales de la guerra en un contexto político-social e identifica elementos que están siempre presentes en la guerra: el peligro, el esfuerzo físico y mental, factores psicológicos, y los impedimentos para llevar a cabo los objetivos de la guerra, que resume bajo el concepto de «fricción». Según Peter Paret, la actualidad de la obra, a pesar de las diferentes condiciones bajo las que se formuló, hace que se lea hoy más que en ningún otro momento desde su publicación en la década de 1830 (186). Sobre el enfoque de Paret véase Jon Tetsuro Sumida.

<sup>5</sup> La interacción de modernistas y teosóficos constituye lo que Virginia M. Garlitz denomina el «ocultismo modernista», «Fuentes...» (109). Las ciencias ocultas que tanto interés suscitaron a comienzos del siglo XX, tienen, como han demostrado Gálvez, Gómez Amigó, González de Garay, Garlitz, Maldonado Macías, Paolini y Speratti-Piñero, entre otros, una huella profunda en la obra de Valle-Inclán.

<sup>6</sup> Según Garlitz, la redacción de *La lámpara maravillosa* data de 1912, y en ella Valle-Inclán explica que para apreciar a fondo una situación es preciso examinarla fuera de los confines del tiempo y del espacio, y considerarla desde todos los ángulos a fin de obtener «la visión total», «Fuentes...» (101 y 107). Como Gerard Flynn señala, «All of Valle's works are stellar visions, millenary histories, lyrical keys and prodigious lamps pointing to something, or revealing something» (13).

conflicto armado y el escalamiento bélico de la I Guerra Mundial, punto de referencia histórico de esta obra, se plasma en *La media noche* como una «trágica demencia» sin precedentes que también encierra ecos atávicos de tragedia antigua.

La «visión suprema» de *La media noche* se ilumina con un pensamiento teórico sobre la guerra que remite a quitar algunos de los conceptos clave de Clausewitz, tales como «guerra absoluta», «fricción» y «genio militar». Si bien las referencias explícitas a filósofos herméticos como Artefius y Cagliostro en la «Breve Noticia» confieren al libro un armazón de enigma y de misterio, la voz autorial los supedita a postulados conceptuales y literarios serios. El resultado es una visión moderna de la guerra con curiosas injerencias para el proyecto trascendente del ocultismo modernista. De la amalgama de lo antiguo y lo nuevo, de la filosofía bélica (que estudia la guerra como la aplicación de la violencia) y de los ecos de la filosofía hermética (que pretende lo opuesto, es decir, la unión o el «matrimonio» de contrarios), surge un texto único sobre la guerra, visionario gracias a la distancia estelar o extrasensorial de su programa, pero también de alto voltaje emotivo debido a las emociones vividas. Un texto en suma que utiliza el ocultismo y su meta de trascender el mundo fenomenológico para ir más allá de lo visible. *La media noche* se propone llegar al centro de la guerra en su versión más extrema. Y exige de entrada la suspensión de la racionalidad y de la verosimilitud a fin de activar la conciencia sobre lo que significa la guerra despojada de todo lo accesorio.

La «guerra total» permite valorar el sentido unitario y universal que despliega la guerra según la describe Valle-Inclán por medio de un lenguaje alegórico y analógico con posibles resonancias alquímicas<sup>7</sup>. Como veremos, la visión suprema de *La media noche* arroja un curioso balance: por un lado, la guerra, asociada a barbaridades atávicas y a la tragedia antigua, perpetúa el alma de los pueblos; por otro, como manifestación de la guerra total en la era moderna, supone la disolución de todo límite y un «caos gris» (XXXI) marcado

<sup>7</sup> Es curioso que incluso la crítica haya asimilado un lenguaje alquímico para describir *La media noche*. Flynn comenta: «The stars do not seek images made by the jail of clay (the body, the senses), no, they pierce the veil of phenomena and abstract, distill, producing a fine liqueur. But this liqueur is spirit, so the object of art is spirit. The object of aesthetic historiography is spirit» (49). A su vez, concibe la visión historicista de Valle-Inclán como una destilación: «This is not Europe at war specifically in 1914, 1789, 1618, or any other year, but a moment of War itself: The distillation of history, not the phenomenon, not its mere fermentation, but the distillation» (50).

por la destrucción masiva, la putrefacción de los cadáveres y el sufrimiento. Eventualmente, la visión estelar se erige, con más humildad que orgullo y con una clara predilección por las fuerzas aliadas, para ofrecer al lector una visión abarcadora de la devastación que produce la movilización total de los recursos bélicos; devastación en la que relucen, como chispas de pedernal, vetas del alma de los pueblos.

No es tan descabellado como pudiera parecer a primera vista trazar un hilo conductor entre Valle-Inclán, Clausewitz y Artefius. Una lectura de *La media noche* a través del tratado bélico de Clausewitz y del de los pensadores herméticos a los que Valle-Inclán consigna en forma de clave, facilita una mejor comprensión del novedoso proyecto que Valle-Inclán emprende en esta obra; novedoso con respecto a otras formas más convencionales de registrar la guerra, como él mismo había hecho una década antes en su célebre trilogía de las guerras carlistas<sup>8</sup>. Su perspectiva en aquellas novelas ya conllevaba una «visión colectiva» de la guerra que desplegará en *La media noche*: «la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos» («Breve noticia», *La media noche* 102), pero sin llegar, no obstante, a la «visión estelar» o «astral». La visión abarcadora de la guerra que las novelas del ciclo carlista consiguen a base de la extensión se depura en *La media noche* en una visión vertical que profundiza en la gramática interna de la guerra, invitándonos a buscar en la oscuridad la renovación espiritual que necesitaba entonces el mundo occidental. Antes de salir hacia París el 11 de mayo de 1916 Valle-Inclán declara en una entrevista:

Yo quisiera dar una visión total de la Guerra; algo así como si nos fuera dado el contemplarla sin la limitación del tiempo y del espacio. Yo sé muy bien que la gente que lee periódicos no sabe lo que es la fatalidad de esta Guerra, la continuación de la historia y no su interrupción como creen todos los parlamentarios, algunos cronistas de salones y tal o cual literata. Lo que sucede es que no ven, no saben ver sino lo que pasa en su alrededor y no tienen capacidad para contemplar el espectáculo del

<sup>8</sup> La trilogía carlista comprende *Los cruzados de la causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1908-09) y *Gerifaltes de antaño* (1908-9). Para un estudio del ciclo de las novelas carlistas, la trayectoria del movimiento carlista y la evolución personal de Valle-Inclán con respecto al carlismo, véase Margarita Santos Zas, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán* (1889-1910).

mundo fuera del accidente cotidiano, en una visión pura y desligada de contingencias frívolas. (Dougherty 78)<sup>9</sup>

Se trata ahora, por tanto, de «una visión suprema, casi infinita, de infinitos ojos que cierran el círculo» («Breve Noticia» 102). Esta visión supera la «geométrica limitación que nos veda ser a la vez en varias partes» (101) y que atañe específicamente a la limitada posición del narrador-testigo. La «visión estelar» está por encima de la del soldado, la del administrador y la del político; y a la vez las subsume. Se alza como una «visión suprema», universal y taumatúrgica de la «guerra total» o «absoluta», para arrojar luz sobre todas las guerras<sup>10</sup>. En cuanto a la cuestión de la perspectiva, Clausewitz aduce que «There is [...] nothing more important in life than to find out the right point of view from which things should be looked at and judged of, and then to keep up to that point, for we can apprehend the mass of events in their unity from *one* standpoint; and it is only in keeping to one point of view that guards us from inconsistency (123-124)<sup>11</sup>.

En *La media noche* Valle-Inclán se enfrenta a un problema histórico de gran envergadura<sup>12</sup> —escribir la primera guerra mundial—

<sup>9</sup> Sería de gran interés para el estudioso consultar el «Cuaderno de Francia» en que Valle-Inclán anotó sus vivencias e impresiones en el frente aliado en mayo de 1916. Este diario sería el punto de partida para *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917). La biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela (USC), creada el 27 de junio de 2003 gracias a una cesión de la familia del escritor, anuncia en su página de la USC la proyectada edición del «Cuaderno de Francia», al parecer aún inédito. Vidal Maza recoge datos de interés sobre la experiencia vital de Valle-Inclán en sus declaraciones a *El Radical*.

<sup>10</sup> *De la guerra* comparte este objetivo. No obstante, conviene hacer una aclaración. Si bien es tentador invocar el término «niebla» (*fog*), que normalmente se atribuye a Clausewitz, para referirse a la condición incierta, compleja y opaca de la guerra, el término y su campo semántico (niebla, bruma, tiniebla, etc.), tan profuso en *La media noche*, se encuentra antes en un uso metafórico común, que en el tratado de Clausewitz. De hecho, en el libro VI, capítulo 8, Clausewitz enfatiza el acto de percibir en la oscuridad: «the experienced soldier reacts rather in the same way as the human eye does in the dark: the pupil expands to admit what little light there is, discerning objects by degree, and finally seeing them distinctly. By contrast, the novice is plunged into the deepest night». En suma, el concepto de la niebla como metáfora no recibe un tratamiento aparte en su tratado, que opta por enfocar la cuestión en la perspectiva y la pericia del soldado.

<sup>11</sup> Todas las referencias a *On War* son a la traducción de Graham. Se indica el volumen, el capítulo y la página.

<sup>12</sup> Matilla ve esta obra como importante bisagra en la trayectoria de Valle-Inclán: «Hasta ahora, Valle-Inclán se había preocupado exclusivamente por el pasado; retrocediendo en el tiempo y el espacio había rechazado su presente histórico-social por contener éste una serie de principios burgueses incompatibles con su posición ética. A

desde una perspectiva «estelar», distante e iluminadora, que al remontar las contingencias del espacio y del tiempo rebasa, a pesar de las referencias a acciones, lugares y líderes militares concretos, un tratamiento netamente histórico<sup>13</sup>. La movilización global y los efectos catastróficos de este enfrentamiento bélico difieren marcadamente de guerras precedentes. Por ello, exigen una visión «suprema», recalibrada, y a medida de un conflicto que se produce a escala global. Esta perspectiva se inspira en una oportunidad que se le brindó al escritor. Invitado oficialmente a través de su amigo y traductor francés Jacques Chaumié a visitar el frente francés como corresponsal de *El Imparcial* de Madrid y *La Nación* de Buenos Aires, Valle-Inclán aprovecha para asistir a todos los escenarios bélicos: Alsacia, los Vosgos, la Champaña, Reims, Flandes y Verdún<sup>14</sup>, si bien la acción de la que fue testigo estaba limitada a Verdún (Matilla 462). Además de convivir en las trincheras con los soldados franceses, Valle-Inclán sobrevuela las líneas alemanas de noche —dato que será de gran importancia para entender su «visión estelar» de la guerra, que, según Caamaño Bournacell, comenzará a redactar de regreso a Galicia (136). El resultado es la guerra vista desde la tierra y también a vista de pájaro; es una guerra concreta y también abstracta, infinita e ilimitada<sup>15</sup>. La guerra se ordena según un principio gnóstico en tanto que se rige por una gramática o «una arquitectura ideal que está por encima de la vida y de la muerte y es inmutable» (Matilla 463). La óptica es la de la estrella: parpadeante pero sugerente de lo eterno; un punto brillante en el firmamento, pero sumido en la oscuridad de la noche. En esta invitación a leer en las sombras, lo que se narra está conceptuado por la intuición taumatúrgica y adivina

---

partir de *La media noche* el presente será asumido en el esperpento para zaherirlo; en las últimas novelas, el pretérito servirá de fondo a los problemas político-sociales coetáneos al autor» (461).

<sup>13</sup> La purificación de la historia de elementos accesorios para indagar la dinámica interna de la guerra no implica, a mi modo de ver, un desentendimiento de la historia. Para otra perspectiva, ver Santiago Díaz Lage, «Tiempo e historia en *La media noche*», donde plantea que en la obra hay un tiempo mítico irreconciliable con uno histórico que puede verse como una forma residual de su tradicionalismo (552).

<sup>14</sup> Éste y otros datos relacionados pueden encontrarse en la página web del Taller d'Investigacions Valleinclanians, «Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936)», <http://www.elpasajero.com>, consultado 04/07/2009.

<sup>15</sup> Daniel Walker considera en su comunicación leída en el 2009 KFLC que en *La media noche* «The Great War comes to represent all wars». Según este crítico, Valle-Inclán universaliza la I Guerra Mundial y el alto precio que se pagó en términos de pérdidas humanas.

del poeta, si bien la visión de éste pretende ser el resumen de las visiones colectivas de todo el pueblo que vivió la guerra. Para desgranar estas paradojas se precisaría enfocar la cuestión desde varios ángulos simultáneamente, pero que aquí limitaremos al tratado bélico de Clausewitz y, en menor grado, a la fórmula ocultista de Artefius. Examinemos estas claves del ambicioso proyecto de Valle-Inclán en orden secuencial.

### CLAUSEWITZ Y VALLE-INCLÁN

El formato que Valle-Inclán emplea en *La media noche* es el de cuarenta brevísimas estampas de la guerra, sin subtítulos, numeradas pero dislocadas unas de otras, pese a leves trabazones, y dirigidas a captar su pura esencia, es decir, un sentido absoluto de guerra, su naturaleza intrínseca<sup>16</sup>. La fragmentación episódica está en función de un todo. En estas estampas, evocativas de *Los desastres de la guerra* de Goya, cada estampa dialoga con las demás. En conjunto revelan que no hay límite a la aplicación de la fuerza para inmovilizar al enemigo, como no hay tope al escalamiento de las hostilidades, dando lugar a lo más extremo. *La media noche* recoge el resultado en visiones patéticas, como ésta: en un repliegue atrincherado donde una escuadra intenta achicar el agua fangosa un haz de linterna descubre que «[u]n perro de lanas nada teniendo en los dientes el brazo de un cuerpo que se hunde. Se ve la mano lívida. El perro nada hacia la luz» (XXVII)<sup>17</sup>. En un ataque aéreo vuelan los cuerpos destrozados: «Brazos arrancados de los hombros, negros garabatos que son piernas, cascos puntia-gudos sosteniendo las cabezas en la carrillera, redaños y mondongos que caen sobre los vivos llenándolos de sangre y de inmundicias» (XXXIV). Sobre estas estampas de macabro impresionismo algunas se separan momentáneamente de la acción bélica del frente y reciben un desarrollo narrativo en virtud del cual la perspectiva deja de ser

<sup>16</sup> Según Peter Paret, Clausewitz originalmente concibió su tratado de guerra como declaraciones cortas, precisas y compactas, sin preocuparse por un sistema que le diera coherencia formal, aunque luego evolucionó a un texto muy personal que lo distingue de otros acercamientos teóricos modernos (187-188). Su obra está dividida en 128 capítulos y secciones que constituyen ocho volúmenes.

<sup>17</sup> Todas las referencias al texto corresponden a la 7ª ed. de la Colección Austral, de 1984. Dada la brevedad de los 40 capítulos, las referencias se señalan mediante el número romano de cada capítulo en vez de la página, con el ánimo de facilitar su localización en otras ediciones.

astral. La narración les sigue la pista a seres concretos afectados por la guerra y recalca en ellos para revelar el dolor de cerca: como botón de muestra, una familia llora la muerte de su bebé (VIII); dos hermanas, violadas y encintas del mismo soldado alemán, se acongojan por su desgracia (XIV y sigs.).

*La media noche* es un texto cuidadosamente orquestado por parte de Valle-Inclán de modo que la guerra dramatiza la disolución de los límites que caracteriza a la guerra total, y cuyo sentido se prefiguraba en el pensamiento de Clausewitz. Las dos guerras mundiales pueden verse como manifestación de la «guerra absoluta», elaborada en el clásico tratado filosófico sobre la guerra titulado *Vom Kriege* (De la guerra, 1832-1834), del militar prusiano Carl von Clausewitz. Clausewitz conceptuaba la guerra absoluta en términos abstractos o como una de las formas reales que adopta la guerra. En el volumen VIII, en unos ensayos de gran originalidad que combinan la relación entre la política y la estrategia militar, asienta los códigos y los conocimientos bélicos entre guerra absoluta y guerra real o limitada (polaridad que constituye la naturaleza dual de la guerra). La guerra para él es un acto de fuerza para obligar al enemigo a cumplir con nuestra voluntad («an act of force, and there is no logical limit to the application of that force»). Por tratarse de la colisión de dos fuerzas vivientes, los esfuerzos bélicos escalan rápidamente cuando no siguen otras leyes sino las de su propia mecánica interna. Eventualmente el choque alcanza un punto extremo —la guerra absoluta—, es decir, una violencia a ultranza que pretende la destrucción total de uno de los bandos por el otro (Vol. I, Cap. 1, 77-78). En este sentido, la guerra absoluta puede entenderse como una disolución de los límites que circunscribían la guerra en Europa antes de la Revolución Francesa. Clausewitz escribe: «War can never be separated from political intercourse, and if [...] this is done in any way, all the threads of the different relations are, to a certain extent, broken, and we have before us a senseless thing without an object» (Vol. VIII, Cap. 6, 121). Cuando los esfuerzos militares dejan de supeditarse a la primacía de las consideraciones políticas, la fuerza deja de ser proporcional al objetivo militar y al propósito político. No hay entonces forma humana de contener la guerra. Rotos todos los muros de contención que aportan los motivos políticos ulteriores, la guerra absoluta adopta un sesgo irracional e inhumano. La movilización de los recursos destinados a la guerra es total y el objetivo de neutralizar al enemigo para doblegarlo a nuestros deseos se trueca en su exterminio.



Valle-Inclán recoge en *La media noche* innumerables escenas de la guerra entendida como máquina que opera sola: «Dos ametralladoras francesas rompen el fuego sobre el árido descampado por donde avanzan los alemanes. Sus tiros se cruzan metódicamente como una expresión matemática, indiferente y cruel a los hombres» (VII)<sup>18</sup>. La Gran Guerra evoca «el tiempo de la gran Revolución» (XXIX), en la que también se basa gran parte de la teoría de Clausewitz. Mientras Valle-Inclán tiene una clara preferencia ideológica por Francia, Clausewitz no expresa que la guerra tenga que subordinarse a una agenda política determinada; sí subraya la importancia de que la guerra no opere independientemente de una política, ya que la guerra es, en lo que ha cristalizado en un famoso aforismo, «la continuación de la política por otros medios».

Convencido aliadófilo según la crítica, o quizá influido por el factor de que el libro era en su origen un encargo del gobierno francés, el caso es que Valle-Inclán revela una exacerbada francofilia en *La media noche* que amenaza la posibilidad de entender la dinámica interna de la guerra. Su partidismo es consistente desde el comienzo: «El francés, hijo de la loba latina, y el bárbaro germano, espurio de toda tradición, están otra vez en guerra» (I). El retrato que ofrece del bando alemán es el de combatientes que han perdido su antigua fe y a los que sólo impulsa a mantenerse en sus puestos el alcohol o el látigo de los oficiales y, en caso de desertión, el castigo (XXIII, XXVI). Esto es así porque «[p]ara el alma francesa, armoniosa y clásica, el teutón continúa siendo el bárbaro» (XXX). Según el General Murray, la guerra en que Inglaterra se halla implicada se debe a que «El Imperio Alemán ha faltado a sus pactos, ha faltado a las leyes de la guerra, ha faltado a todos los usos del Derecho de Gentes...» (XXXVIII). Sin embargo, el interés de Valle-Inclán en la guerra total desligada de la política prima sobre las disquisiciones de las alianzas<sup>19</sup>.

Clausewitz reconoce que en la guerra el acto de ejercer violencia en seres humanos es, a pesar de efectuarse según operaciones que siguen cálculos racionales, un acto de emoción primitiva. De ahí que

<sup>18</sup> La imagen de la máquina de la guerra evoca con fuerza el fusilamiento sistemático en «Y no hay remedio» de *Los desastres de la guerra* de Goya.

<sup>19</sup> La primera guerra mundial supuso la escisión de los carlistas, con quienes había militado Valle-Inclán, en los partidarios de los aliadófilos y los germanófilos. Valle no deja lugar a dudas en *La media noche* de su afinidad con la nación francesa, mientras que la generalidad del partido carlista se declara germanófilo. La posición de Valle-Inclán coincidía con la de don Jaime, el pretendiente carlista.

afirme: «There is no human affair which stands so constantly and so generally on close connection with chance as War» (Book I, Vol. I, 19). Como Clausewitz, Valle-Inclán indaga en la irracionalidad de la guerra y se concentra en su pura esencia. Comparten específicamente un interés en entender la guerra «fuera de geometría y de cronología»<sup>20</sup>. Si Valle-Inclán aspira a una visión astral que capte la guerra «fuera de geometría y de cronología», Clausewitz repetidamente denunció a los que, guiados por su obsesión con «time and space, and a few lines and angles», convertirían el arte de la guerra en una cuestión de precisión geométrica (Libro I, Vol. I, 167)<sup>21</sup>.

La representación espacial es inseparable de las prácticas discursivas y está íntimamente ligada al concepto de guerra absoluta. Según Santiáñez, la guerra absoluta sólo se comprende plenamente si se estudia su «localidad», es decir, «una geometría de espacios y lugares producidos por y productores de acciones humanas, en este caso bélicas» que abarca las estrategias espaciales y maniobras hechas en función de los objetivos militares, las representaciones del espacio en el discurso bélico, y los espacios de representación en artefactos culturales que recogen la guerra como tema (15). La guerra total se caracteriza por una movilización total de los recursos a disposición de la guerra y la renuncia a la moderación en el ámbito político, bélico, militar, social, etc. Desde Bonaparte, esta forma de producción espacial que pierde todo sentido de límite se abre a una violencia total que afecta a toda la población. Clausewitz se encuen-

<sup>20</sup> Según la guía anónima de la exhibición «Geometry of War», en el Renacimiento los matemáticos aplicaron sus conocimientos de geometría a todas las disciplinas prácticas, inclusive la guerra, para la que se diseñaron nuevos instrumentos que respondían a los cambios en la forma de combatir. El amplio desarrollo de los cañones, por ejemplo, y los diseños de fortificaciones que pudieran sostener un ataque de artillería, exigían nuevos instrumentos de medidas. La importancia de su disciplina hizo que «la geometría de la guerra» se convirtiera en una rama principal de la matemática aplicada, si bien se sitúa a caballo entre la práctica y la teoría, las ciencias aplicadas y las ciencias políticas.

<sup>21</sup> Esto lo confirmaría más tarde Pedro Salinas en su largo poema «Cero» (1949) en el que medita sobre el lanzamiento de la primera bomba atómica, del 6 de agosto de 1945, como un «naufrago total», siglos pulverizados en un momento. En el poema, la altura o visión estelar es definitivamente inhumana: «¿Hay ojos que le distingan / a la Tierra sus primores / desde tan alto?» se pregunta, y la respuesta es: «No. Geometría. Abstractos / colores sin habitantes, / embuste liso de atlas», <http://atlasdepoesia.blogcindario.com/2007/01/00194-cero-de-pedro-salinas.html>, consultado 12/07/2009. A diferencia de la oscuridad nocturna del texto de Valle-Inclán, el espacio que abre la bomba atómica es de «fiera luz, la del sumo mediodía». Es la nada donde los muertos, como también los pilotos, son invisibles.

tra, por tanto, en el umbral de la geometría militar global que articulará las dos grandes guerras del siglo XX.

En cuanto a la cronología, para Clausewitz la guerra suponía una red de eventos discernibles pero conectados entre sí. Por tanto, reconoce las innumerables variables que pueden entrar en juego cuando se intenta aplicar la fuerza para domeñar al enemigo<sup>22</sup>. Para Valle-Inclán la Gran Guerra es «una sucesión de imágenes desoladas que no se interrumpe desde la costa norteña a los montes de Alsacia» (*La media noche* XL). Y sin embargo,

el pensamiento matemático, más fuerte que las vidas y las muertes, permanece inmutable en todas las formas de la batalla; es una ley en el tumulto de la trinchera, como en el tiro de la artillería. Todas las acciones diversas e imprevistas que sobrevienen, hallan un enlace armonioso en este formidable acorde. La guerra tiene una arquitectura ideal, que sólo los ojos del iniciado pueden alcanzar, y así está llena de misterio telúrico y de luz. [...] Por la guerra es eterna el alma de los pueblos. [...] Sólo la amenaza de morir perpetúa las formas terrenales, sólo la muerte hace al mundo divino. (XXXIII)

En este pasaje Valle-Inclán teoriza la guerra coincidiendo en puntos esenciales con Clausewitz. La muerte como causalidad del mundo explica el hecho de que «[a]quella ciega voluntad genesiaca que arrastra a los héroes de la tragedia antigua, ruge en las batallas» (XXXIII).

Leyendo *La media noche* al hilo de *De la guerra* resulta difícil no conectar este ímpetu de pujanza bélica con lo que Clausewitz llama «fricción», o sea, cualquier elemento impredecible (el agotamiento físico, factores mentales, errores, dificultades técnicas, el tiempo atmosférico, etc.) que se interpone entorpeciendo el avance, «the force that makes the apparently easy so difficult» (Vol. I, Cap. 7, 119-21). Fricción es lo que distingue a la guerra real de la abstracta. Es aquí, a vista de obstáculos imprevistos, donde entra el papel intelectual y psicológico del líder militar y sus subordinados, la moral del ejército, su espíritu de lucha, su entusiasmo por la guerra, su lealtad política, su arrojo. Estos factores impulsan al hombre a luchar, incluso cuando la guerra se transforma en un exterminio a ultranza que parece olvidar la dimensión humana. En *La media noche*, en los bombardeos de ingleses y franceses sobre las líneas alemanas, la

<sup>22</sup> Sobre la ecuación tiempo y espacio en Clausewitz y su papel en la guerra, véase el artículo de Nelson.

fricción se manifiesta en forma de barro: «el barro es tanto, que los soldados se entierran hasta la cintura, y los carros no pueden rodar [...]. Hora y horas, hasta que llega una orden con el cambio de ruta» (XXII). Cuando irrumpe el tremendo cañoneo, cuyo estruendo se compara a un cataclismo, «las tropas acantonadas en la retaguardia sienten el impulso unánime de correr hacia delante: Los soldados, abren el corazón a la victoria, y los caballos saludan con sensuales relinchos el caliente olor de la pólvora» (XXII).

Hay un número significativo de ejemplos en *La media noche* que revelan el impulso guerrero como un valor supremo a pesar de la irracionalidad de la guerra. Si bien la crítica tiende a probar que Valle-Inclán despliega en *La media noche* una visión anti-heroica, como señala Lyon (135), el arrobamiento bélico de los soldados adquiere dimensiones épicas y se equipara a las emociones antiguas propias de la tragedia clásica. En un ataque a las trincheras alemanas, los franceses «dan voces con la dramática alegría de la guerra. La llamada de las aldeas, flameando sobre el cielo negro, pasa sobre sus ojos, y les cubre el alma de un impulso de ira resplandeciente» (XXXII). La guerra revela su «cólera magnífica» cuando la visión estelar se desvanece y se disloca en acciones parciales, flanqueos, o el asalto a las trincheras, que dan señales de un tremendo impulso de vida que perpetúa el alma de los pueblos. Se produce entonces una honda emoción que se plasma en la poesía de la guerra: «¡Qué chocar y rebotar, qué mítica pujanza tiene el asalto de las trincheras!» (XXXIII). La guerra está repleta de evocaciones antiguas y de coros de voces que funcionan como ecos de la tragedia clásica. *La media noche* atribuye esta alegría a «la conciencia de la resurrección» (XXII). Si bien la obra deplora la guerra como máquina ciega que cobra vidas, hay una emoción sagrada que trasciende su geometría: «Los artilleros, enterrados en sus casamatas, regulan el tiro de los cañones con un sentido matemático y devoto, como artífices que labrasen las piedras de un templo. Es la religión de la guerra...» (XXII).

El elemento fortuito que Clausewitz asigna a la guerra se contrasta con un genio militar con cualidades intelectuales y psicológicas superiores. Puesto que los conflictos armados no son reducibles a patrones predeterminados, es fundamental contar con un verdadero líder militar que no dependa de la aplicación del reglamento. Clausewitz pone su fe en un líder militar sagaz, decisivo, heroico, original y capaz de dar sentido al caos que se produce en los enfrentamientos bélicos. Valle, que no esconde su partidismo francófilo,

retrata al comandante francés Goureaud<sup>23</sup>, de «mirada exaltada y mística, con una luz azul de audacia sagrada» (XXXIX) como superior a su colega británico Murray, un líder menos místico y más burocrata que desea a toda costa una victoria sin prisioneros (mientras que los franceses incluyen en su parte de guerra a 6.000). Esta postura histórica que Clausewitz y Valle-Inclán comparten de ver al líder guerrero como un filtro capaz de canalizar la energía positiva de la sociedad sin sucumbir a las fuerzas irracionales de la guerra puede obedecer a una premisa subjetiva de sus respectivas épocas o quizá a su abolengo militar. No obstante, su coincidencia en puntos como éste es llamativa.

Clausewitz define la guerra de forma tripartita: el propósito político, que es asunto del gobierno (política); elementos accidentales, que dan entrada a la originalidad del líder militar (fuerzas psicológicas); y violencia pasional, que afecta a la gente (emociones). A pesar de los cálculos racionales de los militares y del aspecto mecánico de la guerra, la guerra no esconde para Clausewitz su premisa fundamental: el aspecto irracional que viene de la mano de la imponderable violencia como emoción primitiva. Una de las diferencias de *Vom Kriege* de otros tratados militares es la atención que presta a las emociones y a los factores psicológicos. Para Valle-Inclán la guerra del siglo XX remite a las pasiones o emociones antiguas. La escuadra de jóvenes marineros que descubre los cadáveres hidrópicos de más de cien soldados alemanes se debate sobre si enterrarlos o no; finalmente, convierten los cadáveres en improvisados veleros para que se los lleve el viento, deshaciéndose así del miedo supersticioso a los difuntos (X-XII). En *La media noche*, en medio del horror y de la muerte, se producen vetas de alegría, de emoción sagrada: «Son de una emoción hermana y ejemplar las banderas desgarradas y aquel soldado manco estropeado en la guerra [...] Una emoción religiosa cubre la vasta plana, y las sombras antiguas ofrecen sus laureles a los héroes

<sup>23</sup> Henri Joseph Eugène Gouraud (no Goureaud) (1867-1946) fue un renombrado general francés debido a su eficaz liderazgo en el Cuarto Ejército francés al final de la Primera Guerra Mundial. Efectivamente, tal como Valle-Inclán lo retrata, perdió su brazo derecho en la campaña de Gallipoli de 1915. Cuando Valle-Inclán, de quien se dice que presumía de su manquedad y que compartía otros parecidos con el general francés, se presenta en el frente con polainas, boina y capote militar, lo toman por el general francés (Cf. Gooch 344). En cuanto al general británico, Valle-Inclán aporta el nombre de Francisco Murray, que no hemos podido verificar. Quizá se refiera a Sir Archibald James Murray (1860-1945), quien participó en muchas campañas coloniales, siendo devuelto a Inglaterra en 1915, exhausto y enfermo.

jóvenes de la divina Francia» (XXXIX). Si bien la actitud general de la obra es de repulsa hacia las atrocidades que se cometen en tiempos de guerra, dichas atrocidades no se rechazan de modo consistente y, como afirma Lyon, «at times even assume a kind of grandeur» (139), sugiriendo que «the aesthetic appeal of barbaric and primitive emotions for Valle was slow to die» (139, 1n). El médico que atiende a las hermanas embarazadas de sendas violaciones por un soldado alemán protesta con vehemencia que «[n]unca el quemar y el violar ha sido una necesidad de la guerra. Es la barbarie atávica que se impone... Todavía esos hombres tienen muy próximo el abuelo de las selvas, y en estos grandes momentos revive en ellos. Es su verdadera personalidad que la guerra ha determinado y puesto de relieve, como hace el vino con los borrachos» (XIX). Las palabras del médico se refieren a los alemanes, pero tienen aplicación a la guerra en su totalidad, en la que, eliminada la subordinación de la guerra a principios políticos, deja de ser un todo orgánico; al depender de decisiones únicamente militares, la guerra no puede conseguir la unidad buscada<sup>24</sup>.

*La media noche* pasa de la noche cerrada a la luz del día. Cierra con el filo del alba y una referencia a la desolación de la tierra de Francia: «En la luz del día que comienza, la tierra, mutilada por la guerra, tiene una expresión dolorosa, reconcentrada y terrible» (XL). *En la luz del día*, segunda parte de *Un día de guerra (Visión estelar)* que Valle-Inclán publicó también en 1917, se despliegan los horrores de la guerra a la luz del sol del alba. Es cuando *La media noche* revela la guerra en su expresión más trágica: «Este momento frío y gris, en el que el soldado al salir de las tinieblas de la noche, mira en torno suyo los compañeros muertos, las ametralladoras rotas, la trinchera desmoronada, es el más deprimente de la guerra» (XXVIII). Los ejércitos han desaparecido del horizonte humano: «Es la guerra sin el tropel y la furia, la guerra de una matemática cruel que tiene la ciega voluntad de los astros» (*En la luz del día*, I). Esta «matemática cruel» evocativa del caveat de Clausewitz sobre la «precisión geométrica» aplicada a la guerra, también implica a la astrología. Veámoslo a continuación.

<sup>24</sup> Carl von Clausewitz escribe: «War can never be separated from political intercourse, and if [...] this is done in any way, all the threads of the different relations are, to a certain extent, broken, and we have before us a senseless thing without an object» (Libro VIII, Cap. 6, 121).

## ARTEFIUS

Ya examinamos cómo la cronología que Valle-Inclán se empeña en evitar se halla irremediadamente unida al problema espacial: «Acontece que, al escribir la guerra, el narrador que antes fue testigo, da a los sucesos un enlace cronológico puramente accidental, nacido de la humana y geométrica limitación que nos veda ser a la vez en varias partes» («Breve Noticia» 101). Es claro que las batallas no comienzan cuando el narrador-testigo se acerca a mirarlas ni terminan cuando se aleja de ellas. De hecho, en el capítulo XXXV se menciona que «[d]ura hace tres días el bombardeo», cuando *La media noche* cubre el tránsito de la noche cerrada hasta el alba y no pretende captar más que *un momento* de guerra. La visión estelar logra superar, por tanto, las limitaciones espaciales y temporales del cronista de guerra encapsulando en una visión cósmica un momento eterno, fuera del tiempo, que remite al proyecto trascendente del modernismo. Dicha superación, que apunta a la idea de una unidad o armonía eterna, es ciertamente ambiciosa, teniendo en cuenta que la naturaleza lineal de la escritura impide narrar distintos sucesos a la vez. Valle-Inclán menciona en «Breve Noticia» que Cagliostro<sup>25</sup>, desterrado de París, supuestamente «salió a la misma hora por todas las puertas de la ciudad», habilidad de «ser a la vez en diversos lugares» por la que «de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal» (101).

Artefius le va a proporcionar a Valle-Inclán el método cabalístico, escrito en clave, para intentar desentrañar fenómeno tan extraordinario. Merece la pena citar íntegramente la referencia de aura ocultista que dice provenir de un texto de Artefius:

*Filo de media noche encendí la lámpara. Me puse delante, y mi sombra cubría el muro. Abrí el libro y deletreé las palabras con que se desencarna el alma que quiere mirar el mundo fuera de geometría. Después apagué la lámpara y me acosté sobre la tierra con los brazos en cruz como el libro previene. Artephius, astrólogo siracusano, escribió este libro, que se llama en latín CLAVIS MAYORES SAPIENTIAE.*

<sup>25</sup> Conde Alessandro di Cagliostro (1743-1795) es un título nobiliario falso con el que se cree que Guiseppe Balsamo, médico, embaucador, alquimista, ocultista y alto masón nacido en Sicilia, recorrió Europa presentándose como un curandero con poderes especiales.

Según el pasaje, Artefius sigue un ritual de las ciencias ocultas por el que, a través del desdoblamiento del yo en su sombra y del recitado de palabras mágicas, obtiene acceso extrasensorial al ángulo «fuera de geometría», aspiración cognitiva del autor de *La media noche*. Como en los antiguos oráculos, las prácticas corporales o, por acercarlo a Valle-Inclán, los «ejercicios espirituales», subtítulo de su ensayo *La lámpara maravillosa*, son el método para las técnicas adivinatorias. Ahora bien, ¿está Valle-Inclán rescatando de un oprobio no merecido a extraordinarias figuras de épocas pasadas mediante estas referencias a Artefius y Cagliostro? ¿O está dándonos una pista falsa sobre las bases de su obra? Dado el fuerte vínculo entre los teósofos, quienes diseminaron el ocultismo en España, y los modernistas españoles (cf. Garlitz, «Fuentes» 106), estas referencias no deben subestimarse. Artefius, un filósofo hermetista de oscura identidad que murió en el siglo XII d. de C. tras vivir supuestamente mil años gracias a la alquimia de un elixir, es, según algunos teósofos, el autor de libros extravagantes en los que describe cómo ver en sueños el pasado, el presente y el futuro, o el arte de prolongar la vida; según otros, se trata de un bromista redomado que explotaba la credulidad de sus lectores (cf. Speratti-Piñero 153-4) y que Valle-Inclán puede estar utilizando en clave irónica. El pasaje citado es sin duda críptico, pero a la luz de la «Breve Noticia», difícilmente puede tomarse al pie de la letra como una fórmula para resolver el problema de la trascendencia remontándose a regiones más elevadas de acción<sup>26</sup>.

La frase «filo de media noche» atribuida a Artefius remite a la obra que el lector tiene entre manos<sup>27</sup> y la lámpara de Artefius evoca *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán, con la que guarda «una fuerte relación estilística» (Pereiro Otero 172). En ella presenta su teoría sobre «El quietismo estético», que favorece un conocimiento

<sup>26</sup> Speratti-Piñero afirma que la fuente (*Clavis Mayores Sapientiae*) es inverificable. No obstante, René Taylor recoge en «Los libros herméticos de Juan de Herrera y Felipe II» (1999) el dato de que el libro en cuestión se hallaba entre las obras herméticas y ocultas que se adquirieron para la biblioteca de El Escorial para el uso de los eruditos en general. Las obras atribuidas a Artefius se popularizaron en el siglo XVII. Un texto titulado *Artefii clavis majoris sapientiae* se imprimió en París en 1609, seguido de diversas reimpresiones y traducciones, entre ellas Argentotari, 1699. También se atribuye a Artefius con posterioridad el libro conocido como *El libro secreto*, obra muy difundida en el siglo XVII.

<sup>27</sup> Además de empezar a «las doce de la noche», el capítulo XXXII de *La media noche* arranca con una construcción sintáctica calcada de la de Artefius: «Filo del amanecer...».



interior y donde afirma que «[e]n las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable» (159). Para Valle-Inclán en la inmovilidad se cifra precisamente el enigma de la eternidad y de la belleza eterna. Todo es inmutable, lo que cambia es nuestra ordenación de las cosas. Por tanto, el secreto estriba en saber hacer que el alma se esté quieta y se convierta así en el centro. *La lámpara maravillosa* no necesita frotarse mucho para hallar frecuentes expresiones acerca de este anhelo, terror, éxtasis místico o quimera de lograr la ideal mirada fuera del tiempo y la intuición quietista del mundo a través del ejercicio espiritual de desligar el alma del cuerpo. Por ejemplo,

Recuerdo que en aquellos comienzos de mi adoctrinamiento estético, cuando aún caminaba por caminos de pecado, fue tan vivo mi ardor por alcanzar la intuición quietista del mundo, que caí en la tentación de practicar las ciencias ocultas para llegar a desencarnar el alma y llevar el don de la aseidad a su mirada. Y esta quimera ha sido el cimiento de mi estética, aun cuando no hallé en las artes mágicas el filtro con que hacerme invisible y volar en los aires... (178-9)

Filtros mágicos aparte, Valle-Inclán es serio cuando expresa sus preocupaciones estéticas. La perspectiva estelar de *La media noche* le permite continuar explorando algunas de las tensiones y paradojas que derivan del afán modernista por la trascendencia y que *La lámpara maravillosa* iluminaba contemplativamente en las abstracciones del recuerdo, sólo que para escribir la guerra procede sin ayuda de elixires o de cannabis: «mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso» (Breve Noticia» 102). Entonces, ¿cómo lograr la trascendencia cósmica en medio del tumulto ensordecedor de la guerra, sus tinieblas y su espesura histórica?

La visión estelar se integra a la cosmovisión teosófica en la medida en que aporta, al menos en principio, la posibilidad gnóstica de trascender los límites de lo físico<sup>28</sup>. Sin embargo, Valle-Inclán debe traducirla a términos expresivos, proyecto que de entrada no puede llevarse a cabo plenamente. En *La media noche* diseña y pone en práctica una serie de técnicas narrativas que no se someten al yugo de la cronología lineal y espacial. Si la línea de las defensas alcanza

<sup>28</sup> Redondo Valin observa que los capítulos se ordenan según principios numéricos pertenecientes al ocultismo y al gnosticismo, formando una estructura de círculos concéntricos.

«doscientas leguas» que van desde la región alsaciana hasta el mar del norte y los dos ejércitos constituyen «cientos de miles», se explica que «solamente los ojos de las estrellas pueden verlos combatir al mismo tiempo, en los dos cabos de esta línea tan larga» (I). La estrella, y no la lámpara, es aquí la encargada de iluminar el camino contemplativo al conocimiento, y su parpadeo se extingue con la llegada del alba. El narrador opera, pues, contra reloj y carece del espacio meditativo del ensayo.

Una técnica eficaz para obtener el punto de mira que facilita el quietismo estético y, a la vez, satisfacer el método cabalístico es la repetición. Según Atwood, «the Hermetic discourses are not infrequently found introverted in their order, and dispersed with repetitions, to prevent the truth from becoming openly obvious, even to those who had already become possessed of the true key» (Part I, Cap. 1, s/p). En *La media noche* se reitera la trayectoria de la luna que navega por los cielos y que «engarza escenas situadas en lugares muy dispares» (Díaz Lage 542); el constante transitar de carromatos; las voces (sofocadas, desesperadas, heroicas o bromistas) de los heridos; el omnipresente lodo que cenega los campos de batalla; y, flotando en el aire, el hedor de los muertos: «hiede a muerto como en la jaula de las hienas» (I), «el olor de la carne chamuscada sirve de fondo al clamor de los heridos» (XXXIV) o «[e]n algunos parajes, la tufarada de podredumbre escalofría las carnes» (XXVI). Lo mismo ocurre con la imagen recurrente de enseres civiles repetidos: huchas, cacerolas y colchones (VIII, XIV). Los personajes acumulan frases con ligeras variaciones («¡Se me abre el cuerpo de dolor!» gime la niña encinta (XV) y en el capítulo siguiente, «Ay, Virgen Santa!... ¡Se me rompe el cuerpo de dolor!» (XVI); «¡Cochino tiempo y cochina guerra!», lamentan unos soldados con tres ligeras variaciones (XXV). Las imágenes de los cohetes que «abren rosas» en el aire, las ametralladoras «perdidas» en la noche, los perros-combatientes que se meten allí donde los soldados no alcanzan, se repetirán en el tránsito de la media noche al alba que abarca esta crónica de guerra. Eventualmente, con el repetido canto del gallo, las estrellas dejan de temblar y palidecen para revelar la inmensa devastación.

Otra técnica menos obvia, pero quizá más interesante, que neutraliza el paso del tiempo es la de describir acciones reversibles. Un ejemplo es el de enterrar y desenterrar a los muertos. En el capítulo XVII los camilleros echan los cadáveres en una fosa común. En el XXVII, a pocos pasos de las líneas alemanas, una escuadra france-

sa abre una zanja que se anega de agua fangosa y en la que «aparecen algunos muertos enracimados en el fondo, y los soldados van sacándolos de entre el cieno y alineándolos sobre el talud». Esta acción reversible insinúa que la guerra es irracional y vana. Apunta a una visión de la muerte que lejos de ser cíclica es parte del engranaje mecánico y fútil de la guerra. El credo modernista y su preocupación con el tiempo se refleja en la simultaneidad de la proyección estelar que amalgama la sucesión de eventos en un puro presente abarcador<sup>29</sup>. Sin embargo, los sucesos que narrativamente se dan la vuelta como si se tratase de un calcetín (enterrar-desenterrar) sugieren de una manera poderosa la imposibilidad de controlar una guerra que había violado todo sentido de proporción y de límite.

Las imágenes finales de *En la luz del día*, implican un patrón cíclico, si bien resulta difícil de determinar si es de renovación o simplemente de destrucción. La imagen ocultista de la serpiente Ouroborus que se muerde la cola representa el equilibrio del mundo visible y el invisible por un medio cósmico llamado Luz Astral, que es «el medio de toda magia» (Garlitz «El ocultismo» 111). Para dominar la Luz Astral el ocultista se sitúa en el punto central dentro del círculo, que significa la perfección en el ámbito espiritual y en la alquimia el opus alquímico completo (la creación de la Piedra Filosofal). Valle-Inclán menciona el círculo en la «Breve Noticia» o antesala a *La media noche*: «El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nade el poeta, que vale tanto como decir el Adivino» (102). Según Abraham, si el círculo con el punto en medio simboliza a un nivel macrocósmico al Creador, a nivel microcósmico representa el oro (41). Las imágenes finales de *En la luz del día* remiten de nuevo a la tierra calcinada y sin vida de *La media noche*; ciudades quemadas o saqueadas; el fango y las trincheras encharcadas; el olor de los muertos; los bosques tallados por la metralla; las tierras holladas; y finalmente los cuerpos deshechos de los dos aviones abatidos. En estos elementos podría verse el sentido alquímico de la Tierra para significar el cuerpo denso del metal frente al del alma o el espíritu, pero no parece haber un proceso alquímico por el que la materia, una vez purificada, se transforma y el espíritu se perfecciona.

El horror de la guerra para abruptamente en las páginas finales de *En la luz el día*. Es el rápido ritual de la sepultura de los aviado-

<sup>29</sup> Walker, en cuya comunicación hace referencia a «the present unmasking the eternal», señala la influencia de Baudelaire, en virtud de la cual el pasado incide en el presente y el presente fugaz queda eternalizado.

res abatidos, la medalla de guerra, el responso del capellán, las dos cruces con que avanza un soldado por el camino. Un ritual apresurado que no proporciona un sentido de clausura para el dolor de los muertos y que tampoco borra las desgarradoras voces de los supervivientes, que quedan flotando en el aire al final de *La media noche* y de su fragmento complementario.

La obra, presidida por la luna, divinidad arquetípica de la muerte y los ciclos vitales, y el principio femenino del opus alquímico por el que simboliza la plata filosofal, aparece usurpada de sus poderes mágicos. La oscuridad densa y primordial de *La media noche* hace que destaquen de manera singular —como en los globos mundi de océanos negros— los múltiples focos de luz que surgen por doquier. Tan sólo en el brevísimo capítulo XXIV refulgen una luz de petróleo, la lumbre de unas pipas, los faros de unos automóviles militares, las «rosas» de los cohetes, los reflectores, y tres aldeas en llamas, incendiadas por los alemanes en retirada. La luna y las estrellas apenas pueden competir con el sostenido fogueo bélico y acaban siendo suplantadas por las luces de la guerra: reflectores, bombas, cohetes, soldados con ropas encendidas por las llamas, hogueras. En un claro de luna «las muchachas miran con recelo al camino, [...], y sus ojos tristes siguen la luz roja de los aviones que cruzan el cielo como estrellas errantes» (XV). La imposibilidad de que los astros elementales de la luna y el sol se unan en «matrimonio» para lograr la unidad que pretende la filosofía hermética mediante la conjunción de contrarios, se dramatiza con el accidente metaliterario por el cual *La media noche* quedó durante décadas separada de su segunda parte, *En la luz del día*.

La visión desde las estrellas que Valle-Inclán propone conjura la luna y el sol; todos estos astros pertenecen al elemento Fuego, uno de los cuatro elementos generadores de todo lo existente en la cosmogonía alquímica. Si la teúrgia trata de las operaciones de las Estrellas, la astrología las de la Luna, y la alquimia las del Sol, haría falta recurrir a todas ellas para llegar a la Conciencia Divina, pero en particular al arte hermético de la alquimia, considerada llave de acceso a la teúrgia, cuyo objetivo es la unión con unidades superiores. Nos limitaremos a sugerir que la luna de *La media noche* y el sol de *En la luz del día* enlazan, a través de la visión estelar, con la idea de la estrella como símbolo del conocimiento y con el proyecto trascendente del modernismo a través de prácticas ocultistas. Desde una perspectiva alquimista, *La media noche* y *En la luz del día* serían tex-

tos que se necesitan mutuamente pues se imantan para producir la unión de contrarios: si el primero está dominado por la luna, perenne reflector sobre un cielo negro, el segundo tiene como protagonista al sol en un cielo atravesado por aviones y salpicado de las nubes de humo «como cirrus blancos» (*En la luz del día*, VII) del combate aéreo y por los copos blancos de las bombas. Luna-sol. Negro-blanco. Esta complementariedad establecería alquímicamente un arco entre los dos textos que facilitaría al menos las alianzas espirituales entre los pueblos. Sin embargo, tal alianza sólo se produce de modo unilateral, referido al pueblo de Francia: «De la unidad del sentimiento nace la comunión telepática de las conciencias, y todos los hombres se comprenden religados en el milagro de la nueva Fe» (*En la luz del día*, I). La conciencia superior de la guerra como «trágica demencia» no parece tener en *La media noche* un cariz mágico u ocultista; tampoco parece poder apoyarse en sus misterios para trascender su horror. La alquimia, según nuestro análisis, es fundamentalmente literaria.

El artificio del método cabalístico proveniente de las referencias a hermetistas o embaucadores como Artefius y Cagliastro se emplaza en un discurso hermético difícil de penetrar. Batiste Moreno concede que «la magnitud de la apuesta se encara ciertamente con la desmesura y la inverosimilitud» (1). Pereiro Otero señala que el ocultismo se ha trasladado de su posición central en *La lámpara maravillosa* a elementos paratextuales en *La media noche* (193). Y Villanueva afirma que a partir de la cita de Artefius «todo es pura modernidad narrativa y documental» (84). A pesar de estos certeros juicios, persisten en el texto elementos del ocultismo y de la alquimia, aunque sean incapaces de conjurar un antídoto al horror de la guerra<sup>30</sup>.

Las atrocidades de la «guerra total» se suceden en *La media noche* y afectan el espacio humano, el animal y el natural (aunque también se prestarían a un análisis alquímico según los cuatro elementos: Tierra, Aire, Fuego y Agua). El espacio humano abarca soldados, la población civil y también los espacios que habitan. La muerte humaniza los espacios mientras que devuelve a los seres humanos, calcinados, al mundo de lo inerte estableciendo así una analogía alquí-

<sup>30</sup> La preferencia de los alquimistas por «un lenguaje basado en la analogía y más apropiado para la poesía o el misticismo que para una ciencia exacta» y «el amplio uso de la alegoría» impide reconocer claramente un manuscrito de alquimia que se refiera a reacciones químicas, mientras que es posible leer un significado alquímico en obras alegóricas sin que el autor hubiera tenido tal intención (Crosland 65).

mica entre los distintos ámbitos. A título de ejemplo, «las casas muestran sus esqueletos rojos y humeantes» (VIII); «Arden las mieses, y las sobrecogidas aldeas, y las ciudades que lloran al derrumbarse las torres de sus catedrales. Caen miles y miles de soldados en la gran batalla nocturna y quedan rígidos y fríos bajo el temblor de las estrellas» (IX). En el orden animal hay una abundancia de pájaros (cuervos, golondrinas, etc.); perros (mensajeros, heridos, supervivientes); un caballo despanzurrado en el camino; lagartijas que invaden las casas en ruinas; vacas que caminan perdidas; ratas que pululan en las trincheras; sapos silenciosos y gallos que alborean antes de su hora, etc. Todos ellos operan como marcadores de los desórdenes que causa la guerra. Algunos (el perro, el cuervo, el sapo, el gallo...) tienen significado especial en las prácticas alquímicas, si bien su radio de acción en la obra es reducido. En el orden natural los árboles salen muy malparados, y conviene recordar (ver nota 31) que el árbol truncado tiene un fuerte simbolismo en la alquimia: «La metralla taló los árboles y abrasó la yerba» (II); «de tiempo en tiempo, un abeto viene a tierra con sordo rumor de marejada. [...] Cruje otro tronco. La metralla está segando el bosque» (VI), «cruje astillado el tronco de los abetos» (VIII); los convoyes se detienen «al socaire de los árboles que desmocha la metralla» (XXII). Y la tierra es asaltada de continuo: «el fuego de los cañones alemanes ha removido la tierra a tal extremo, que de la trinchera no queda el más leve vestigio, y los soldados se extravían en un lago de barro» (XXVI). Arriba, «las estrellas tiemblan», oración que se repite a modo de mantra a lo largo de *La media noche*.

La analogía entre reino animal, vegetal y mineral, propia de la filosofía hermética, es también patente en *La media noche*: «En la oscuridad, los hombres y las bestias, con su halo de niebla, tienen una lentitud incorpórea. No puede distinguirse quién habla, y las voces están llenas de vaguedad, como si viniesen de muy lejos» (XXV). La analogía entre bestias y hombres se extiende por doquier: los soldados que pierden la esperanza de vencer «parecen bueyes desalentados» (XXXIV), los soldados se incorporan al frente «con rumor de ganado» (XXXV), producen un «bramido bestial» en el asalto a una trinchera (XXXIV) o mugen de espanto «como en los eclipses de sol tienen los toros en la dehesa» (XXXVI)<sup>31</sup>. A su vez, los anima-

<sup>31</sup> La llamativa imagen del eclipse representa en alquimia el «nigredo», la fase inicial del opus alquímico en la que el cuerpo del metal impuro, la materia para crear la Piedra, se disuelve y putrifica para que su semilla pueda crear una nueva forma o estado

les asumen las emociones y las acciones de los humanos: las ratas comparten con los soldados el fondo cenagoso de las trincheras (II), las golondrinas vuelan «asustadizas» (XL), los cuervos «se abaten» cuando los hombres caen (XXIX), los perros hacen de mensajeros entregando partes de guerra o dando la voz de alarma con su ladrido (VII), y los caballos sin rienda arrastran a los jinetes hindúes, que van «caídos sobre la grupa, sin turbante, flotando la melena negra como el ala del cuervo, y un borbotón de sangre sobre el pecho» (XXXVII). A su vez, los combatientes, deshechos en formas irreconocibles o atomizados en pequeñas partículas, se disuelven en la materia. No obstante, en la obra de Valle-Inclán la falta de delimitación entre el reino animal, vegetal y mineral tiene limitaciones en su alcance esotérico; sirve fundamentalmente para su propósito de transmitir los efectos de la guerra total.

A la luz de estos comentarios, conviene leer con cautela la aseveración del autor en la «Breve Noticia», en la que confiesa haber fracasado en su ambicioso proyecto: «Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso. Estas páginas que ahora salen a la luz no son más que un balbuceo del ideal soñado» (102). Si bien algunos críticos tienden a darle la razón a Valle-Inclán en esta declarada derrota<sup>32</sup>, otros, como Pereiro Otero, adjudican esta

---

(Abraham 65). Siguiendo a Abraham, los alquimistas consideraban que no podría ocurrir una regeneración sin corrupción; el mundo tendría que extinguirse para poder renovarse. La «boda» química del sulfuro (caliente, seco, masculino) y de la argenta (frío, húmedo, femenino) exige que primero mueran a través del solvente universal, el mercurio. En la disolución, el espíritu de la materia sube a lo alto del alambique y, separado del cuerpo, que está abajo, contempla cómo se oscurece y se pudre. La disolución que se produce en esta fase del nigredo apesta a muerto y se representa por esqueletos, calaveras, el eclipse del sol y la luna, la cabeza de un cuervo, la noche y otros elementos negros; también el árbol truncado, el desmembramiento de la serpiente o la muerte del rey (a veces comparado a la crucifixión de Cristo). Para el alquimista es el momento del sufrimiento, la desesperación y la melancolía; una fase difícil por la que ha de pasar para llegar a la iluminación (135-6).

<sup>32</sup> Luis T. González del Valle, por ejemplo, considera que «La derrota a que alude creemos que sigue vigente en los esperpentos posteriores: tampoco en ellos don Ramón logra lo que se propone, ya que, [...] se percibe una voz que al contextualizar las cosas y los seres les asigna características que revelan su posición ante lo descrito» (242). Alfredo Matilla, sin embargo, niega que se trate de un intento fallido, puesto que logra dar la emoción general de la guerra a partir de lo que presenció en Verdún. Es más, «en ese «balbuceo» vamos a encontrar las características fundamentales de la estética

conciencia del fracaso a la imposibilidad de formalizar el afán de trascendencia como ideal modernista (176). Es significativo que Valle-Inclán no renuncia del todo a la proyección astral en su trayectoria literaria. Obras subsiguientes siguen dando fe de su interés en perspectivas distanciadoras como también en diversos aspectos del ocultismo y en fenómenos paranormales. Como texto que escribe la guerra, *La media noche* reconoce implícitamente las innumerables variables que entran en juego y que amenazan el objetivo de lograr una visión que sea cifra de todas. Para ello procede a hacer una rigurosa y depurada selección de lo que ocurre en diversos puntos del frente en un día de guerra, que pretende ser la suma de todos los días de guerra y de todas las guerras. Como texto endeudado con la alquimia, entendida como antigua ciencia metalúrgica cuya meta era la perfección espiritual del hombre (la transmutación del alma en oro espiritual), *La media noche* no tiene otra opción que la de declararse un experimento fallido.

No obstante, debemos tener en cuenta que el lamento de no haber sabido aprovechar sus intuiciones estéticas surge una y otra vez, a modo de confesión autobiográfica, en *La lámpara maravillosa*. Una lectura atenta reconocerá lo novedoso de la propuesta de la proyección astral y su alcance. Valle-Inclán consigna la guerra, la emoción estética que deriva de ella y el oculto poder emotivo que encierra. Con gesto demiurgo, construye sus propias leyes y se lanza a conquistar un nuevo espacio representacional dentro del proyecto modernista: la guerra total en su simultaneidad espacial y cronológica, su emoción primitiva y su dolor. En su simultaneidad, de cariz modernista, laten principios unitarios del pensamiento hermético y de la alquimia. Sin embargo, la guerra total no podría escribirse sino radicalizando los postulados estéticos que había venido empleando. Este proyecto, que supone la contrapartida de *La lámpara maravillosa*, lo emprende el autor sin elixires mágicos y con una clara conciencia de su propia alquimia literaria y de la necesidad de llegar a la «quintaesencia» de la guerra. Siempre existirá la tentación, no obstante, de considerar que la Luna que surca el cielo de *La media noche* es una alegoría del elixir blanco que transmuta los metales en pura plata; o que la quinta esencia o quinto elemento de la alquimia, Mercurio, el símbolo central de la alquimia, el solvente extraído de

---

valleinclaniana (460). Arcadio López Casanova también lee en la confesada derrota de Valle-Inclán un logro o el cumplimiento de «su anhelo de perfección» (55).



todos los demás, omnipresente, incorruptible y capaz de curarlo todo, el espíritu divino escondido en las profundidades de la materia, el *anima mundi*, el espíritu vital que debe desencadenarse para crear la Piedra Filosofal. Si la estrella es el símbolo de la perfección del hombre, el verdadero objetivo del opus alquímico, la visión «estelar» representaría, alquímicamente, el poder de unir cielo y tierra, espíritu y cuerpo. Los ecos alquímicos del texto impiden una conclusión unívoca sobre la cuestión de si la guerra, en su doble sentido de *quintaesencia*, tiene el poder de resolver y unir sustancias opuestas, crear equilibrio y armonía después de la destrucción que origina. Según este análisis, sin embargo, su poder queda tan diluido que no puede sostener una interpretación restauradora de los estragos de la guerra total.

#### OBRAS CITADAS

- Abraham, Lyndy. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge, UK: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1998; reprinted 2000.
- Anónimo. «Geometry of War. Essay». Catalogue of the Exhibition. Consultado 04/07/2009, <http://www.mhs.ox.ac.uk/geometry/intro.htm>
- Atwood, Mary Anne. *Hermetic Philosophy and Alchemy: A Suggestive Inquiry into «The Hermetic Mystery»,» with a Dissertation on the More Celebrated of the Archemical Philosophers*. New York: Julian Press, 1960, <http://www.rexresearch.com/atwood/atwood1.htm>, consultado 07/05/2009.
- Batiste Moreno, José Francisco. «Valle-Inclán y el cannabis: Historia de una amor intelectual», <http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>, consultado 03/07/2009.
- Bell, David A. *The First Total War: Napoleon's Europe and the Birth of Warfare as We Know It*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 2007.
- Caamaño Bournacell, José. «Los dos escenarios de *La media noche*», *Papeles de Son Armadans* 43.127 (1966): 135-150.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*. Durhan: Duke University Press, 1987.
- Clausewitz, Carl Von. *On War*. Translated by Colonel J.J. Graham. In Three Volumes. Introduction and Notes by Colonel F.N. Maude, C.D. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.; New York: E. P. Dutton and Co., 1940.
- Crosland, M. «Alegoría y analogía en la literatura alquímica». *La esencia de la química. Reflexiones sobre filosofía y educación*. Ed. José Antonio Chamizo. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. 63-91.
- Díaz Lage, Santiago. «Tiempo e historia en *La media noche*». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.3 (2003): 539-56.
- Dougherty, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Espiral-Fundamentos, 1983.
- Flynn, Gerard C. *The Aesthetic Code of Don Ramón del Valle-Inclán*. Huntington, West Virginia: University Editions, Inc. 1994.
- Gálvez, Rosa. «Aproximación al esoterismo de *El Pasajero*». *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*. Verano 2002, <http://www.elpasajero.com>, consultado 05/07/2009.

- Garlitz, Virginia Milner. «Fuentes del ocultismo modernista en *La lámpara maravillosa*». *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Orígenes, 1987. 101-13.
- . «El ocultismo en *La lámpara maravillosa*». *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Ed. C.L. Barbeito. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. 111-23.
- Gómez Amigó, Carlos. «La teosofía en *La lámpara maravillosa*». *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Bellaterra, 16-20 noviembre de 1992, Sant Cugat del Vallès, Barcelona: Associació d'Idees T.I.V., 1995. 197-205; artículo ampliado en *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, Invierno 2000. <http://www.elpasajero.com>, consultado 05/07/2009.
- González de Garay, M.<sup>a</sup> Teresa. «Valle-Inclán sub rosa». Comunicación presentada en el *II Congreso Internacional Valle-Inclán en el siglo XXI*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 20-22 noviembre de 2002, <http://www.elpasajero.com/subrosa.htm>, consultado 05/07/2009.
- González del Valle, Luis T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002.
- Gooch, Anthony. «Valle-Inclán, *La media noche* y la chulería militar ibérica». [http://cvc.cervantes.es/abref/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_089.pdf](http://cvc.cervantes.es/abref/aih/pdf/06/aih_06_1_089.pdf)
- Juan Bolufer, Amparo de. «Las dos versiones de *La media noche* de Valle-Inclán y la aplicación a la práctica del concepto de visión estelar». *El Retrato Literario, Tempestades y Naufragios, Escritura y Reelaboración: Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Ed. Miguel A. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano. Huelva: Universidad de Huelva-Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1999. 551-59.
- López Casanova, Arcadio. «Introducción». *Flor de santidad. La medianoche. Por Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. 46-65.
- Lyon, J.E. «La media noche: Valle-Inclán at the Crossroads». *Bulletin of Hispanic Studies* 52 (1975): 135-42.
- Maldonado Macías, Humberto Antonio. *Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista: La lámpara maravillosa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1980.
- Matilla, Alfredo. «*La media noche*: Visión estelar de un momento de guerra». En Zahareas, Anthony N., Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield, eds. *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas, 1968. 460-466.
- Nelson, Harold W. «Space and Time in *On War*». *Clausewitz and Modern Strategy*. Ed. Michael I. Handel. London: England: Drank Cass and Company Limited, 1986. 134-149.
- Paolini, Claire J. *Valle Inclán's Modernism. Use and Abuse of Religious and Mystical Symbolism*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1986.
- Paret, Peter with Gordon A. Craig and Felix Gilbert. *Makers of Modern Strategy: From Machiavelli to the Nuclear Age*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.
- Pereiro Otero, José Manuel. «Radicalizaciones cromáticas y primitivismo vanguardista en *La medianoche*». *La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores*. Madrid: Verbum, 2008. 169-205.
- Redondo Valín, Felisa. «La estructura concéntrica en *La media noche* de Valle-Inclán», *Moenia* 12 (2006): 77-112.
- Salinas, Pedro. «Cero», <http://atlasdepoesia.blogcindario.com/2007/01/00194-cero-de-pedro-salinas.html>, consultado 12/07/2009.
- Salper de Tortella, Roberta. «Valle-Inclán in *El Imparcial*». *Modern Language Notes* 83.2 (1968): 278-293.
- Santiáñez, Nil. *Goya/Clausewitz. Paradigmas de la guerra absoluta*. Barcelona. Alpha Decay, 2009.

- Santos Zas, Margarita. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Speratti-Piñero, Emma Susana. *El ocultismo en Valle-Inclán*. London: Tamesis Books Limited, 1974.
- Sumida, Jon Tetsuro. *Decoding Clausewitz: A New Approach to On War*. Lawrence, KS.: University Press of Kansas, 2008. 50-64.
- Taller d'Investigacions Valleinclanianses. «Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936)». El Pasajero. *Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, <http://www.elpasajero.com/Biografia.htm>, consultado 04/07/2009.
- Taylor, René. «Los libros herméticos de Juan de Herrera y Felipe II». *Azogue* 1 (enero-junio 1999), <http://revistaazogue.com>, consultado 03/07/2009.
- Valle-Inclán, Ramón. *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales de Don Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Artes de la Ilustración, 1922.
- . *Flor de santidad. Historia milenaria / La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. 7ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1984.
- Vidal Maza, Margarita. «Valle-Inclán y la I Guerra Mundial: Declaraciones a *El Radical* (1916)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Junio 2001, [http://www.accessmulibrary.com/coms2/summary\\_0286-32243038\\_ITM](http://www.accessmulibrary.com/coms2/summary_0286-32243038_ITM), consultado 04/07/2009.
- Villanueva, Darío. «*La media noche* de Valle-Inclán: Análisis y suerte de su técnica narrativa». Eds. Antonio Carreira et al. *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978. 1031-1054.
- . *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Madrid: Anthropos, 1994.
- Walker, Daniel. «(En-)Gendered Violence: Filiation, Gender and the Great War in Ramón María del Valle-Inclán's *La media noche*». *62nd Annual Kentucky Foreign Language Conference*, University of Kentucky, Lexington, Kentucky, April 16-18, 2009.

BLANK PAGE