

**UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**  
PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

**GÉNERO E IDENTIDAD EN LA OBRA NARRATIVA DE**  
**GABRIEL MIRÓ**

por  
Isabel Clúa Ginés

**TESIS DOCTORAL**  
dirigida por la  
Dra. Carme Riera i Guilera

Las inclusiones y las exclusiones no están determinadas de antemano por categorías fijas de raza, género, sexualidad o nacionalidad. “Nosotras” somos responsables de las inclusiones y exclusiones, de las identificaciones y de las separaciones producidas en la práctica intensamente política que se llama leer ficción. Ante quién somos responsables forma parte del producto de las lecturas. Todas ellas son, asimismo lecturas erróneas, relecturas, lecturas parciales, lecturas impuestas y lecturas imaginadas de un texto que no está simplemente ahí. Así como el mundo se desmorona desde su origen, el texto se encuentra siempre inmerso en prácticas y esperanzas enfrentadas

Donna Haraway

The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see

Oscar Wilde

## ÍNDICE

<b>Marco</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I: Historia del ojo: la modernidad y la mirada</b>	<b>15</b>
I.1 Modernidad y fin de siglo. De la imagen del mundo a la imagen del yo	17
I.2. <i>Trompe l'oeil</i> . La mirada de las estéticas finiseculares.	35
I.3 Lámparas maravillosas. Cartografías de la mirada en el fin de siglo hispánico.	73
<b>Capítulo II. Deseando ver. Gabriel Miró y la estética de la mirada</b>	<b>109</b>
II.1. <i>Sigüenza y el mirador azul</i> : la estética de Gabriel Miró	111
-Artificios del ojo, artificios del yo	120
-En el último azul	127
-Belleza sin finalidad	135
-La exactitud de lo inexacto	146
-Los sujetos de la mirada	151
II.2. La identidad y el deseo : la tematización de la mirada en la obra de Gabriel Miró.	159
-La mirada del deseo	169
-Los ojos del artista	179
-La mirada del otro	189
<b>Capítulo III. Exactamente bellas. La mirada del amante como generadora de identidad.</b>	<b>199</b>

III.1 El espectáculo post-genérico. Las narrativas del género en el fin de siglo y en la obra mironiana.	201
-El nacimiento de las bellas (y las bestias)	206
-Estereotípicas: las mujeres en la obra de Gabriel Miró	213
-Una fuga imposible: estereotipo, género y sexo	219
III.2 El artista sin mirada. La construcción fallida de la amada en <i>La mujer de Ojeda</i> (1901)	227
-El artista ciego	232
-Una mujer sin importancia	238
-La mujer que mira	244
III.3 Miradas ideales e ideales peligrosos en <i>Dentro del mercado</i> (1916)	249
-El artista burgués	254
-Ideales peligrosos	262
III.4 El espejo inquebrantable. Identidades reflejas y erotismo en <i>La palma rota</i> (1909)	279
-La virgen fatal	283
-Reflejos cruzados	288
-El artista burlado	293

## **Capítulo IV. Copias sin original. Las especulaciones del yo en la experiencia erótica.** 299

IV.1 La mirada de Narciso. La movilidad del yo junto al espejo	301
IV.2 Te doy mis ojos. La fluidez del deseo y la mirada en <i>Las cerezas del cementerio</i> (1910)	315
-Marca de agua	321
-Místico y sensual	328
-El héroe enajenado	336
-El otro, yo mismo. La tentación de Narciso.	341
-Te doy mis ojos.	363

**Capítulo V. Seres nada. La tiranía del ojo y las identidades resistentes.**\_\_\_\_\_ **359**

V.1 El ojo categórico. La estructura panóptica y el poder.\_\_\_\_\_ **365**

V.2 El otro ensimismado. La mirada normativa y la heterogeneidad interior en las novelas de Oleza. (1921-1926)\_\_\_\_\_ **373**

-Santas imágenes\_\_\_\_\_ **378**

-Sujetos expuestos\_\_\_\_\_ **390**

-Miradas mistificadoras\_\_\_\_\_ **401**

-Miradas disidentes\_\_\_\_\_ **406**

-La tiranía del ojo\_\_\_\_\_ **416**

-Puntos de fuga\_\_\_\_\_ **424**

-Una identidad luminosa: María Fulgencia\_ **433**

-Las metamorfosis\_\_\_\_\_ **437**

-Epifanías del yo\_\_\_\_\_ **443**

-Todo está iluminado\_\_\_\_\_ **450**

-La salvación y la felicidad\_\_\_\_\_ **458**

**Epílogo**\_\_\_\_\_ **471**

**Bibliografía**\_\_\_\_\_ **475**

# **MARCO**

Estoy en algún lugar en el borde del  
marco (...)

Pero se supone que no debo estar  
allí. Estoy fuera del marco

De lo que ocurre (...)

**Adrienne Rich**



Es lugar común iniciar cualquier trabajo con unas páginas dedicadas a la reflexión, al somero repaso del punto de partida, a la declaración programática, y situarlas bajo el marbete de prólogo o introducción. Este trabajo no se aparta del lugar común, y en efecto, las páginas que siguen desean cumplir todas esas funciones que acabo de enumerar. No obstante, utilizar las nociones de prólogo o introducción no resulta, desde mi punto de vista, un inicio satisfactorio, en tanto que ambos conceptos parecen designar algo liminar, que está junto al cuerpo del trabajo pero que puede separarse limpiamente de él.

Por el contrario, la idea de marco me parece mucho más ajustada a mis intenciones. A mi juicio, un marco, no solo es una moldura o un soporte, sino también una marca decisiva e inevitable que sitúa y condiciona la mirada del espectador, y en su caso, del lector. Por eso no se me ocurre mejor manera de empezar este trabajo que desde el marco; en realidad, no concibo otra manera.

El marco que me veo obligada a ofrecer es el conjunto de marcas, valga la redundancia, que han determinado mi contemplación de un objeto –la obra de Gabriel Miró-, pero también las que el propio objeto me ha ofrecido: un marco nunca escapa a aquello que rodea, ciñe o guarnece, se tiñe de las particularidades de ese objeto y marco y él establecen una relación de



solidaridad que a veces es difícil precisar y mucho menos relatar en un lugar que debería ser una introducción pero que no puede ser sino marco.

Utilizo la palabra marco desde la convicción de que las páginas que preceden a un trabajo de largo aliento, como es el caso, no pueden ni deben ser introducción o contexto, pues ambas nociones tienen un aire de complementariedad y asepsia que me parece absolutamente falaz. Por eso utilizo la noción de marco, porque el marco implica el compromiso de la posición del que habla, del que lee, del que mira. De ahí, también, la paradoja del marco, pues aunque en estas páginas intente desvelarlo, evidenciar sus ángulos, trazar su perfil, todo ese afán es pura ilusión, ya que nunca se puede estar ni se puede hablar simultáneamente dentro y fuera del marco, como nos recuerda el poema de Rich que utilizo como epígrafe.

Asumo, entonces, esta posición irreal de sustraerse del marco para hacerlo explícito por varias razones: en primer lugar, por simple convicción metodológica, porque considero absolutamente imprescindible mostrar con toda nitidez cuál es el perfil de mi lectura, mostrar los lugares desde donde leo -a lo largo de las páginas que siguen- la obra de Gabriel Miró. Y creo que no es un asunto menor que pueda resolverse con una pequeña introducción: los vectores de la lectura son, a mi juicio, tan importantes como el resultado de ésta. En segundo lugar, y ahí el marco ya se empieza a difuminar, porque el trabajo que presento juega explícitamente con los conceptos de mirada, visión, imagen y representación: sería totalmente deshonesto, tratando tales temas, esconder mi mirada y hacerla pasar por lente objetiva que, sencillamente, parafrasea lo que ya estaba en el objeto de análisis.

Y es que el objeto de análisis, la obra de Gabriel Miró, nunca fue, ni siquiera en los inicios de la presente investigación, una superficie neutra. En realidad, mi lectura de la obra mironiana parte de una idea que ya es un juicio de valor: que la obra de Gabriel Miró es plenamente finisecular. Desde ciertos parámetros y perspectivas es poco menos que imposible sostener tal afirmación, por eso la primera marca decisiva de este marco de lectura que intento reconstruir, es la que atañe a la definición del *fin de siècle*, o lo que es lo mismo, la que atañe a la historización de los discursos y la narración del pasado.

Como señalaba el historiógrafo David Lowenthal en un afortunadísimo título, el pasado es un país extraño, y por tanto, no es unidireccional ni hay un solo hilo de discurso que permita relatarlo<sup>1</sup>. Cartografiar el pasado supone usar medidas y dimensiones que le son ajenas, y que sólo dependen de la voluntad y decisión del cartógrafo. La revisión del fin de siglo que desarrollo en las páginas siguientes parte de esta convicción y utiliza un hilo conductor que considero comprensivo y revelador, si bien la narración del *fin de siècle* podría empezar y acabar en otros muchos conceptos. Mi punto de partida es, en cualquier caso, el que es: la particular configuración de la mirada y la subjetividad como nota definitoria de la cultura finisecular.

El capítulo primero de este trabajo es el lugar donde se activan y se cruzan ambas cuestiones con el propósito de revisar un período, un conjunto cultural que, a mi juicio, ha sido las más veces minimizado y mal comprendido. Mi humilde reconstrucción del pasado sugiere que la modernidad es una época de metamorfosis de la mirada, una época que se inaugura con un ocularcentrismo positivo y optimista que deriva hacia una crisis de la percepción y, en consecuencia, de la identidad, que sienta las bases de la cultura finisecular. Tal idea, que en el plano del estudio cultural es bastante obvia, resulta menos transparente en el nivel estético, en el que el fin de siglo ha sido más que definido, disgregado, atomizado en un sinfín de tendencias. También mi relato se ve obligado a devolver la visión de conjunto a las formulaciones estéticas del fin de siglo y en particular, a las que pertenecen al ámbito hispánico, en el que esa atomización de tendencias es todavía más aguda.

Así pues, el primer capítulo intenta trazar una perspectiva que justifique plenamente el uso del adjetivo finisecular a la obra de Gabriel Miró, cuyo proyecto estético intento delinear en el capítulo segundo. En realidad, se trata de un enorme *trompe l'oeil*, puesto que mi narración del fin de siglo depende tanto de los textos mironianos en los que me centro como mi lectura de esos textos depende de la construcción textual que llevo a cabo en las páginas que preceden a esa interpretación.

---

<sup>1</sup> Lowenthal, D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Y en el tapiz hermenéutico que es este trabajo, hay una fuente de interpretación –digámoslo ya- que resulta central, obvia, cristalina, tan transparente que puede resultar invisible y que no es otra que el autor, esa firma, Gabriel Miró, que es el principio de unidad de este trabajo. El alcance y naturaleza del autor también debe ser precisado aquí, pues entiendo que “el autor” no es tanto una persona, como una instancia, un lugar desde el que leer e interpretar, un foco que actúa como principio de organización desde el que agrupar y dotar de coherencia un conjunto de textos (del mismo modo que una lengua, una sucesión cronológica o una estructura cultural permiten historizar lo literario). El autor, Gabriel Miró, nunca es usado en este trabajo como individuo o persona y soy consciente de que en ello he puesto especial interés, puesto que el riesgo de confusión entre autor e individuo es muy agudo en el caso que me ocupa.

El impacto del individuo sobre el autor es, en el caso de Miró, tan extremo que merece, cuanto menos, una somera revisión. Cualquier visita por la bibliografía más accesible sobre Gabriel Miró conduce a dos extremos: Gabriel Miró, el olvidado o Gabriel Miró en el recuerdo. Así se le cita y en ese espacio se sitúa toda la información accesible; una información que resulta teñida en exceso por los recursos a la memoria personal. Es innegable que el autor es uno de esos extraños casos en los que se reúnen el olvido literario y la viveza del recuerdo biográfico para dibujar un retrato unívoco; así, la mayoría de artículos, estudios y publicaciones que versan sobre él, se acogen, en buena medida, a la opinión que se desprende de *La arboleda perdida*: Gabriel Miró era un hombre bueno<sup>2</sup>. Un hombre bueno con una sensibilidad de observador cándido e inocente, incapaz de detenerse en lo estridente o en lo horrendo, forzada, en todo caso, a contemplar fugazmente momentos

---

<sup>2</sup> Alberti, R., *La arboleda perdida*, Buenos Aires: Cia.Gral Fabril, 1959: 203. Ejemplos cristalinos de valoraciones marcadas por la alusión biográfica son, entre otros: Alfaro, M., “Gabriel Miró en su obra y en mi recuerdo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 72, noviembre-diciembre 1953, pp.257-289; Carpintero, H., *Gabriel Miró en el recuerdo*, Alicante: Secretariado de Publicaciones- Universidad de Alicante, 1983 o Garfias, F., “Gabriel Miró el olvidado” en *Arbor*, vol.81, núm. 315, 1972, pp.29-37

desagradables de la vida para exaltar inmediatamente su vertiente amable. Como bien indica Márquez Villanueva<sup>3</sup>:

... vino a ser Miró el personaje más retratado del siglo en prosopografías, etopeyas y semblanzas de muy larga catalogación. Género ya hasta cuajado en una preceptiva que pide evocar la transparencia enigmática de su mirada y la comunicación inasible de una inmensa bondad (Márquez Villanueva 1990: 33)

La fusión del material biográfico con el estudio crítico ha conducido a dos callejones sin salida: el primero, la creación de una figura “real”, férreamente construida desde el conocimiento más o menos personal del individuo Gabriel Miró Ferrer; el segundo, la obstinada confusión de la figura autorial con ese personaje. En consecuencia:

El resultado viene siendo las oscilaciones sobre la “clasificación” del autor, y el reconocimiento del gozo exclusivamente estético de su obra. La interpretación mironiana ha quedado así aprisionada en una lectura lírica, con el consiguiente planteamiento de cuestiones de índole teórica (valor de la palabra, relación signo-realidad, etc.) o la limitada búsqueda del yo escondido en el texto, convirtiendo a éste en trasluz de un proceso de interiorización y/o espiritualización de la realidad objetual. (Rallo 1986:253)<sup>4</sup>

Los ejemplos son muy numerosos pero resulta especialmente revelador, desde su mismo título, el artículo “Gabriel Miró, Autor” de E.L.King<sup>5</sup>, uno de los más reputados especialistas en Miró, dedicado a refutar las tesis de Barthes y Foucault, precisamente, con el ejemplo de la obra mironiana.

---

<sup>3</sup> Cito de Márquez Villanueva, F., *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1990.

<sup>4</sup> La reflexión es mucho más extensa y atiende también a otro problema fundamental: la consideración de la obra mironiana a la luz de los modelos novelísticos decimonónicos, de concepción realista y psicologista. La autora apunta que los modelos novelísticos de Miró se sitúan en otros lugares, afirmación que comparto plenamente y que trataré más adelante; en cualquier caso, véase Rallo, A., “Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró” en *Epos*, vol.II. (1986), pp. 253-279.

<sup>5</sup> King, E.L., “Gabriel Miró, autor” en Lozano Marco, M.A. & Monzó R.M (coords.), *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999, pp. 29-40.

No voy a detenerme en la glosa de tal artículo, pues requeriría una discusión teórica demasiado extensa. Simplemente quisiera llamar la atención sobre un detalle:

Aun cuando es de presumir que, dado el carácter de este Simposio, los aquí presentes darán poco crédito a M.Barthes y sus ideas, y no sentirán mucha necesidad de que yo abuse de su paciencia defendiendo una tesis que nadie entre ustedes estará dispuesto a cuestionar, sin embargo, puedo esperar que en una especie de comunión de los fieles, sentiremos todos una cierta satisfacción en el momento debido con la afirmación de nuestras creencias, el credo de nuestra misa (King 1999: 30)

El fragmento es digno de consideración en tanto que manifiesta, a todas luces, hasta qué punto se han dado por supuestas determinadas actitudes en la lectura especializada de Miró, a saber, ubicar la “personalidad” de Gabriel Miró como límite de cualquier especulación interpretativa. Y, por supuesto, cómo esas actitudes tienen un carácter prerrogativo: escapar a ellas, siguiendo la isotopía del dogma y la creencia que utiliza King, no puede ser otra cosa más que anatema o herejía.

Foucault sostenía que una de las herramientas más eficaces de control del discurso es la figura del autor<sup>6</sup>: la existencia de una figura “real”, hecha de fechas y nombres, de ideas y opiniones se erige en un polo de atracción irresistible con el que cualquier lectura debe medirse para adquirir el estatuto de legitimidad pertinente. Un foco de fuerza que controla la “peligrosa” proliferación del significado<sup>7</sup>. Una breve introducción al estudio literario de Gabriel Miró muestra con claridad cómo la figura del autor “Gabriel Miró” no sólo rige el discurso de sus intérpretes sino también cómo limita las posibilidades hermenéuticas de forma aberrante. De ahí que las ideas foucaultianas a propósito del autor como entidad que coacciona el discurso adquieran la máxima nitidez en el caso que me ocupa y exijan una adhesión firme, no sólo por asentimiento teórico sino también por razones

---

<sup>6</sup> Foucault, M., “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, 1969; pp.73-104 y Foucault, M., *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 1999.

<sup>7</sup> Junto a las aportaciones teóricas de Foucault sobre el autor, cabe destacar el artículo igualmente fundamental de Roland Barthes “La morte de l'auteur” en *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil: Paris, 1984, pp.61-69

pragmáticas, pues la lectura tradicional de la obra de Gabriel Miró se ha apoyado con tan extraordinaria persistencia en las noticias biográficas con que contamos que ha transformado datos en absoluto desdeñables en un auténtico peligro al fosilizarlos y convertirlos en punto de partida y límite, simultáneamente, de cualquier operación hermenéutica.

Los datos biográficos de Miró han llegado a un punto de calcificación tan extrema que generan paradojas que la crítica tradicional apenas sabe sostener. Sigamos el itinerario que sigamos, el resultado es, con matices, el mismo: el hallazgo de un Miró-personaje-autor puro, ingenuo, bondadoso que se proyecta en su narrativa. El resultado es, pues, un conjunto de aproximaciones que parten de un único punto de vista y que, salvo excepciones, apenas abandonan el tópico que Márquez Villanueva resumía en una aserción de precisa ironía: “Miró: santo laico sin saberlo” (Márquez Villanueva 1990: 33). Tal afirmación no resulta en absoluto corrosiva si atendemos a reflexiones como las siguientes:

En Miró no advierto la presencia del impulso demoníaco que con más o menos intensidad se da de alta en casi todos los artistas. *Linda con lo angélico, con lo inefable, y apenas deja resquicio para las acometidas diabólicas.* El luminoso foco de su bondad ilumina siempre la misma zona. Su canción es bella, pero se reduce a unos pocos temas fundamentales... (Gullón 1969: 116)

Teniendo en cuenta su personalidad, es muy fácil explicar esa retraída actitud: *un espíritu como el suyo, de tan exquisita sensibilidad, de refinamiento espiritual tan elevado y de vida interior tan intensa que no hubiera hallado verdadera afinidad con los hombres de su tiempo (...)* Continúa absorto en su tarea, sin prestar mucha atención a lo que se hace y a lo que se escribe a su alrededor. (Ontañón 1979: 378)<sup>8</sup>

Ambas citas sólo son dos de los casos más llamativos de la multitud de textos críticos que se empeñan en juzgar la obra de Miró a partir de sus cualidades morales. Y esa actitud que puede parecer caduca, aparece en

---

<sup>8</sup> Las referencias completas son las siguientes: Gullón, R., *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Gredos, 1969 y Ontañón, P., *Estudios sobre Gabriel Miró*, México: UNAM, 1979. La cursiva de ambas citas es mía.

textos del más diverso perfil y de fechas tan alejadas como las de los que reproduzco a continuación<sup>9</sup>:

Si hoy hablamos aquí de Gabriel Miró es por la obra que nos ha legado. Y más concretamente por el estilo. Gabriel Miró –la obra de Gabriel Miró– es estilo. Es decir, que el contenido, el asunto, el argumento de su obra no habrían resistido el aire de unos años (...) Y es que el estilo de Miró es el mismo Miró.

A Miró hay que valorarlo como persona, en su estilo. Si esto escandaliza, que aleguen los escandalizados mejores razones o más certeras intuiciones. Miró vivió su estilo e hizo de él su vivir, ensavió las palabras con su propia vida, con sus sueños, con su encantamiento. De no haber escrito así, Miró se habría vuelto loco. (Muñoz Alonso, 1957: 15 y 25)

Empalagoso y meliflúo son dos de los adjetivos que a menudo se dedican a una obra que fue hecha con verdadero amor y pureza (...)

Es cierto que de todo lo dicho podría desprenderse un juicio negativo, y no lo es del todo si pensamos en que su amor al paisaje le redimía de toda la melaza que volvía un poco apelmazada su prosa, inepta para la vida (Trapiello 1997:159)

Que una revisión reciente del fin de siglo hispánico opere con los mismos parámetros que trabajos muy anteriores muestra, a mi juicio, esa extraordinaria persistencia del retrato cándido de Gabriel Miró y lo que es peor, su uso como elemento de juicio de la obra, que tal y como la presenta Trapiello, además de ser parecida “a ciertos postres moros” por su exceso de dulzura, parece ser una excepción dentro del corte cronológico en el que la sitúa.

Y ahí subyace otro de los tópicos que afectan al personaje: además de santo, eremita, autor alejado de tendencias y gustos, extremadamente aislado. No obstante, el minucioso análisis biográfico al que se le ha sometido a fin de conocer de la mejor manera posible su “angélica bondad” proporciona datos enfrentados. Así, la seguridad de Ontañón sobre el desinterés del autor respecto a las tendencias del momento contrasta con la

---

<sup>9</sup> Las referencias provienen respectivamente de Muñoz Alonso, A., “Los presupuestos filosóficos del estilo de Gabriel Miró” en *Revista de Ideas Estéticas*, 15, 58 (1957) y Trapiello, A., *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona: Planeta, 1997.

evidencia de las numerosas amistades que Miró mantuvo con los intelectuales de su tiempo. Basta referirse al punto álgido de su carrera, la consecución del primer premio en el concurso organizado por *El cuento semanal* con la novela *Nómada* (1908). Como ha quedado perfectamente atestiguado, el jurado que decidió otorgar el galardón a Miró estaba formado por Valle-Inclán, Trigo y Baroja. Así mismo, al banquete que se organizó para agasajar al premiado asistieron entre otros Gregorio Martínez Sierra, los hermanos Quintero, Villaespesa y Benavente.

Si bien Miró era, en esos momentos, casi desconocido la anécdota resulta sintomática al mostrar la diversidad de contactos intelectuales y relaciones de muy distinto grado que el autor mantuvo con sus compañeros de época. Un breve repaso por la biografía del autor indica no sólo contactos con los círculos “modernistas”<sup>10</sup> sino también con miembros de la generación anterior, como Galdós o Valera. Igualmente, es conocida la estrecha relación que mantuvo con algunos de los llamados noventayochistas, en especial, con Unamuno y Azorín. Y para mayor desesperación de quién se empeñe en apartar a Miró del panorama literario español de su tiempo, es también conocida la relación cordial y aún de magisterio que le unió a varios miembros del grupo del 27, algunos de cuyos integrantes -Guillén y Salinas, en concreto- se convertirían en críticos de excepción del autor alicantino.

Hay que recordar, también, que Miró mantuvo distintos vínculos con la intelectualidad catalana del momento, entre otros, con Carner, Bofill i Mates, Eugeni d'Ors, Segarra, Maragall, Prat de la Riba... Al respecto, Barberà, en un estudio pormenorizado de las relaciones catalanas de Miró, concluye que la mayoría de tales relaciones se circunscriben al ámbito profesional y que de amistad, propiamente, se puede hablar en pocas ocasiones y en la mayoría de los casos se trata de intelectuales pertenecientes a ámbitos no literarios: Pi-Sunyer, Turró y Granados (Barberà 1998)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Evidentemente, todas estas etiquetas son solamente eso, etiquetas y no comparto la idea de una división en escuelas o generaciones, como expondré en capítulos posteriores; en cualquier caso, y puesto que la historia literaria las ha usado en este sentido, me sirvo de ellas a fin de mayor claridad.

<sup>11</sup> Véase Barberà, F., “Evolució literària de Gabriel Miró: la influència catalana” en *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a*



Ni qué decir tiene que el casamiento entre el Miró monacal y éste que se nos dibuja en las relaciones personales se resuelve en una especie de espejismo hagiográfico, como el que apunta Ricardo Baeza al recordar que cualquier persona que tuviera contacto con Miró, el más mínimo contacto, quedaba impresionado para siempre<sup>12</sup>. Solución que refuerza, de nuevo, al Miró beato y esquiva con notable soltura el problema irresoluble de adscribir la obra mironiana a alguna corriente literaria de la época.

Me detengo en la cuestión del “retrato” de Miró porque soy consciente de que las directrices del presente trabajo nacen, en buena medida, como respuesta a esa imagen del individuo que limita la interpretación de la obra. Si el capítulo primero es una reconstrucción del pasado que redefine el fin de siglo, es también un deliberado marco de lectura para mostrar la complejidad de la estética y la obra mironiana y el diálogo apasionado que sostiene con los referentes culturales que lo rodean, cuestiones que desarrollo en el capítulo segundo. Entiendo que situar los textos de Gabriel Miró en el complejo escenario del fin de siglo es un ejercicio, no sólo de rigor metodológico y de necesidad retórica, sino también de justicia, pues permite releer toda esa obra desde unos parámetros que la enriquecen y muestran, de forma diáfana, su excepcional calidad.

Con esas convicciones definidas, con esa narrativa sobre la estética mironiana y su vinculación con la cultura finisecular, solo cabe ya enfrentarse a la lectura y la interpretación de los textos. A ellos dedico los capítulos 3, 4 y 5, siguiendo un hilo de lectura que podría definirse como temático, si

---

*Barcelona. 20 -24 abril 1998*, Barcelona: Abadía de Montserrat, 1998. Justamente entre la nómina de amigos no pertenecientes al ámbito literario cabe destacar el compositor alicantino Óscar Esplà que es, justamente, el primero en afirmar: “Sus amistades preferidas se contaron entre artistas no literatos y entre hombres de ciencia: el compositor Enrique Granados, el biólogo Turró, el fisiólogo Pi-Sunyer...” citado de Esplà, O., *Evocación de Gabriel Miró*, Alicante: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1961: p.17. Por otra parte, los frutos literarios de estas relaciones son notables; destaco, a modo, de ejemplo dos de ellos: la composición del libreto *El sueño de Eros*, musicado por Esplà y la traducción de la *Filosofía crítica* de Turró al castellano (1919) cuya influencia en Miró ha sido contemplada por Johnson 1985, quién sostiene que *El humo dormido* (1919) es la transposición literaria del ideario turroniano.

<sup>12</sup> Baeza afirma: “...nadie pudo cruzar su vida, por pasajera o superficialmente que fuese, que no conservase ya un recuerdo perdurable”, en el prólogo a *Figuras de la pasión del Señor*, en *Obras completas*, Edición Conmemorativa, Barcelona: Altés 1935; vol V, p.XXVII.

entendemos que los temas no son núcleos de significación que el texto posee: es la lectura, finalmente, la que produce el significado<sup>13</sup>, y en consecuencia, la que genera los temas en tanto que conjuntos de significación. Entiendo que el tema es aquello que nos permite articular de manera global los significados que nos suscitan los textos, mediante la apelación a “elementos de un imaginario difundido y continuamente enriquecido”<sup>14</sup>.

En este caso, el elemento del imaginario común no es otro que la mirada como clave de acceso a dos focos de significado fundamentales: el género (*gender*) y la identidad. La elección de esta tríada temática se justifica porque permite transitar por la obra entera de Gabriel Miró, atender a sus múltiples configuraciones y vincularla tanto con su proyecto estético como con el marco finisecular. Los parpadeos de la mirada en la obra de Miró, me permiten además –o así quiero creerlo- iluminar momentos, pasajes, líneas ideológicas que no han sido apuntados por la crítica precedente o que han sido apenas esbozados y que no agotarán, en ningún caso, toda la riqueza que esos textos atesoran.

El tema de la mirada me obliga, además, a recordar el juego de visiones y perspectivas que se inicia en toda lectura. Decía Wilde que es al espectador y no a la vida lo que refleja la obra de arte; elegir la mirada como tema, como hilo de mi discurso, me obliga a ver en cada palabra de este trabajo un reflejo de mi condición de espectadora fascinada de la obra de Gabriel Miró, una fascinación que quisiera contagiar a los lectores de este texto, pues al fin y al cabo, la misión del crítico literario –si es que hay alguna prescripción en esta actividad- no es, a mi juicio, establecer verdades sino ganar lectores apasionados.

Y es este simple propósito el auténtico marco de todo este trabajo.

---

<sup>13</sup> Tomo la idea de Belsey, C., *Critical Practice*, Londres: Metuen, 1980.

<sup>14</sup> Cito del capítulo “Temas y mitos literarios”, de Trocchi, A., incluido en Gnisci, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 2002: 163.



**HISTORIA DEL OJO.**  
**LA MODERNIDAD Y LA MIRADA**

No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia. No importa – con tal de que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo.

Azorín



**MODERNIDAD Y FIN DE SIGLO:  
DE LA IMAGEN DEL MUNDO A LA IMAGEN DEL YO.**

Je ne voi pas ce qui est; ce qui est,  
c'est que je vois.

Remy de Gourmont



La modernidad es pura imagen. Este enunciado es una hipótesis desesperada para conseguir explicar de manera coherente pero no reductiva ese extraño fenómeno que llamamos modernidad. Una hipótesis que, más allá de los límites cronológicos, de los cambios culturales, de las variaciones estéticas; más allá, por tanto, de los problemas metodológicos a la hora de definirla, entiende que la modernidad emerge como un fenómeno vinculado a la mirada y que, por tanto, su configuración atañe a todos esos límites que acabo de señalar.

Las aproximaciones a la modernidad han batallado en diferentes escenarios: la historia, la ciencia, la cultura, la estética... y han dejado testimonios incontables de esa lucha. El estudio –probablemente el más célebre y elogiado sobre el tema- de Matei Calinescu ya deja constancia de la irreductibilidad del concepto de modernidad desde su mismo título, en el que ésta se proyecta como un cuerpo poliédrico y pronto advierte de las escisiones que lo cruzan.<sup>1</sup> Calinescu constata que la modernidad debe contemplarse, al menos, desde un ángulo doble: como concepto histórico-filosófico, es decir, como un estadio en la historia de la civilización occidental y como concepto

---

<sup>1</sup> Calinescu, M., *Faces of the Modernity*, Bloomington: Indiana University Press, 1977.



estético, mucho más resbaladizo y evanescente, que emerge con el primero y se separa netamente de él durante la primera mitad del siglo XIX.<sup>2</sup>

El caso de Calinescu ejemplifica perfectamente el discurso típico sobre la modernidad: un discurso forzosamente fragmentario, consciente de que la mirada sobre la modernidad no puede ni debe ser exhaustiva y, además, consciente de que sus límites coinciden con los del propio sujeto que la contempla y la traduce a discurso, noción, ésta última (sujeto), que se admite como “creación” de la época moderna, pues tal y como señala Heidegger a propósito de la Edad Moderna, en su capítulo “La época de la imagen del mundo”:<sup>3</sup>

Lo decisivo no es que el hombre se libertara de suyo de las ataduras anteriores, sino que se transforma absolutamente la esencia del hombre al convertirse éste en sujeto (...) Pero es sólo posible si se transforma la concepción de la totalidad de lo existente (Heidegger 1979: 78-79)

La cita y, por extensión, el texto íntegro constituye, desde mi punto de vista, una de las aproximaciones más brillantes al “estudio” de la modernidad, puesto que da con la fórmula adecuada para amalgamar los diferentes ejes desde la que puede contemplarse. Heidegger dibuja una modernidad que produce y, a la vez, es objeto, de un doble proceso: la formación de la subjetividad y la conversión del mundo en imagen (Heidegger 1979: 82). La formación de la subjetividad resulta una idea

---

<sup>2</sup> Si bien este no es el lugar para detallar por extenso todos los problemas que plantea la noción de modernidad, no puedo dejar de comentar algunos de los aspectos más conflictivos. Como concepto histórico, el problema, obviamente, estriba en fijar los límites cronológicos, su inicio y su final; y justamente, el fin de la modernidad plantea especiales dificultades al compartir características con la post-modernidad, de modo que la oposición modernidad/post-modernidad no es ni mucho menos evidente. Como intentaré explicar más adelante, el punto de vista antropocéntrico al que se asocia la modernidad genera diferentes impresiones: del optimismo cartesiano respecto a la autonomía del sujeto se pasará a una actitud mucho más turbulenta, cuya expresión está en los límites de la post-modernidad. Finalmente, en el aspecto estético, la modernidad parece referirse a algo cronológicamente mucho menos extenso que la modernidad histórica o filosófica. Al margen de la bibliografía que aborda directamente el asunto de la modernidad, pueden encontrarse unas excelentes visiones de conjunto dentro de los siguientes estudios: Ródenas de Moya, D., *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela de vanguardia española*, Barcelona: Península, 1998 y Santiáñez-Tió, N., *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona: Crítica, 2002.

<sup>3</sup> Heidegger, M. “La época de la imagen del mundo” en *Sendas perdidas*, Buenos Aires: Losada, 1979.

mucho más evidente y transitada por los trabajos académicos, puesto que existe un consenso general entorno a la importancia del *cogito* cartesiano como fundador de una nueva etapa en la historia de las ideas. Ahora bien, la vinculación de esa nueva forma de habitar el mundo – en tanto que yo, que individuo, que sujeto- con una nueva forma de entenderlo resulta innovadora y especialmente esclarecedora. Heidegger puntualiza:

En la palabra imagen se piensa en primer lugar en la reproducción de algo (...) Pero imagen del mundo dice más. (...) Imagen no significa en este caso una copia, sino lo que resuena en la expresión estar al tanto de algo. Eso quiere decir: el asunto mismo es tal como es para nosotros, ante nosotros (...) Por consiguiente, imagen del mundo, entendida esencialmente, no significa una imagen del mundo, sino el mundo comprendido como imagen (Heidegger 1979: 79-80)

Es decir, lo existente pasa a ser existente en tanto que representado por el sujeto. Tal y como está planteado, pues, la subjetividad desvela una doble cara: en tanto que foco de visión deviene un principio liberador, la base de una mentalidad antropocéntrica:

El hombre mismo se propone como la escena en la que lo sucesivo, lo existente debe re-presentarse, presentarse, es decir, ser imagen. El hombre pasa a ser el representante de lo existente en el sentido de lo que está enfrente (Heidegger 1979: 81)

Por otra parte, en tanto que único foco de visión deviene un principio de inquietud, la base de una mentalidad cuyo centro es puro solipsismo, puesto que no hay nada más que él mismo.

El proceso fundamental en la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra insignificante significa ahora: la hechura del elaborar representador. En éste, el hombre lucha por la posición en que él puede ser aquella existencia que da a todo lo existente la medida y traza la pauta (...) La relación moderna con lo existente se convierte (...) en disputas entre visiones de mundo Heidegger 1979: 83-84)

El texto de Heidegger, en realidad, no explora en profundidad esta faceta inquietante del nacimiento de la subjetividad moderna, pero éste suele ser un lugar común en los textos que transitan alrededor de Descartes en su

recorrido de definición de la modernidad.<sup>4</sup> Sandywell, en su capítulo “Specular Grammar. The Visual Rhetoric of Modernity”<sup>5</sup> aborda directamente la cuestión y analiza el paso de la mentalidad teocéntrica a la antropocéntrica catalizado por Descartes, señalando que lo fundamental en este proceso es la desvinculación del yo de los lugares donde tradicionalmente se había anclado, proyectándose como entidad autónoma. Así, Sandywell concluye en la centralidad de lo visual en el panorama de la modernidad:

The mirror game of the reflective, representational subject functions as a constitutive for the project of modernity (...)

Visual images of mind and nature helped legitimate the idea that the limits of objectivity coincide with the *a priori* limits of visual representation (Sandywell 2001: 30 y 33)

Heidegger y Sandywell coinciden, como tantos otros, en la alianza entre modernidad, subjetividad y visión. De hecho, esta alianza alimenta una extensa bibliografía que explora las conexiones entre modernidad y cultura visual; parte de esa bibliografía llama la atención sobre el hecho de que esa valoración se funda en un valor que excede la propia modernidad y que parece ser típico de toda la especulación occidental: el ocularcentrismo, es decir, la preeminencia de la vista y todos los fenómenos asociados a ella en la relación con el mundo y en la especulación sobre éste.

---

<sup>4</sup> Es obligado mencionar, en este aspecto, la obra de Guy Debord, *La société du spectacle*, París: Gallimard, 1992, que coincide con Heidegger a la hora de vincular modernidad y mirada, como se hace evidente en la apertura de su libro: “Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation” (Debord 1992: 3) Debord desarrolla su idea de sociedad como espectáculo desde el marco de un análisis feroz del capitalismo que arrastra consigo a la visión como instrumento privilegiado que mantiene el orden alienante de las sociedades capitalistas. El aspecto político de Debord no es relevante en este contexto, pero sí su capacidad de vincular los fenómenos de la mirada –a la que considera el más abstracto y, por ello, el más mistificable de los sentidos- y los sistemas ideológicos mediante una relación de complicidad. Debord asume que la conversión del mundo en representación es un factor que erosiona el sujeto en tanto que lo separa del mundo real. Realidad y representación parecen entrar en una relación de exclusión que desnuda al observador de cualquier posibilidad de acción o rebelión, y que lo convierte automáticamente en víctima. En ese sentido, me interesan más las aproximaciones foucaultianas –que comentaré más adelante- que recogen la idea de complicidad entre mirada e ideología, asociándolas a órdenes normativos, pero que otorga al sujeto/objeto de las miradas una capacidad de acción (agency) mucho mayor.

<sup>5</sup> Sandywell, B., “Specular Grammar. The Visual Rhetoric of Modernity” en Heywood, I. & Sandywell, B. (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Londres & Nueva York: Routledge, 1999: 30-56.

Dos aportaciones son esenciales en este aspecto; por un lado, la obra de Levin, que equipara desde su título la modernidad con la hegemonía de la visión y que recorre el tratamiento de la visión en los textos filosóficos fundamentales de Occidente (Descartes, Hegel, Nietzsche, Derrida, Foucault entre otros) <sup>6</sup>; por otro, el libro de Jay, que se ciñe estrictamente al ámbito francés y que coincide con Levin en muchos de los autores elegidos y, sobre todo, en la puesta en duda de que la sociedad occidental sea, en fin, ocularcéntrica<sup>7</sup>.

Puede resultar contradictorio que señale como aportaciones capitales en la explicación del ocularcentrismo a dos textos que, en principio, se obstinan en negarlo. Pero lo cierto es que esa voluntad de negación ya hace evidente la centralidad de aquello que se pretende poner en cuestión. Ni Levin ni Jay demuestran la inviabilidad del ocularcentrismo; de hecho, ambos empiezan con sendos capítulos dedicados a explorar las ideas clásicas de la luz como verdad y de la visión como el más noble de los sentidos, respectivamente. Su estudio de los textos modernos revela, más que la quiebra del ocularcentrismo, su matización. Jay es especialmente brillante al mostrar, basándose en buena medida en el *Discurso del método*, cómo el pensamiento moderno se inaugura con la confianza en el ojo como medio de conocimiento y verdad y con la confianza en el progreso técnico como fórmula para ahondar en ellos<sup>8</sup>. Sin embargo, el optimismo cartesiano en la técnica no se verá cumplido y la historia del ojo en los siglos siguientes llevará a la conclusión contraria, es decir, la mirada no funda verdades absolutas y está sujeta a la ilusión, al espejismo y la fantasmagoría.

El pensamiento moderno, en especial a partir del siglo XIX sigue centrado en los ojos, a pesar de la crisis del régimen escópico fundado por Descartes. La diferencia estriba en que esos ojos se disocian definitivamente del conocimiento racional y de nociones absolutas. Entramos en el dominio

---

<sup>6</sup> Levin, D.M., (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley: University of California Press, 1993.

<sup>7</sup> Jay, M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1994.

<sup>8</sup> Me permito recordar que el propio Descartes se interesó en las tecnologías de la visión y escribió diferentes tratados sobre óptica.

de la relatividad, de la sospecha y de la inquietud que ya se apuntaban en el texto de Heidegger. En ese sentido, Baudrillard describe muy acertadamente el tránsito de la seguridad a la vacilación: si la subjetividad cartesiana derriba los lugares en los que se había anclado el yo para convertirlo en una entidad autónoma, las consecuencias son la desestabilización y movilización creciente de los signos y códigos que antes suponían posiciones seguras, es decir, el pensamiento ya no se articula como sistematización de una serie de lugares comunes e incuestionables sino como interpretación infinita cuyo único soporte es, en definitiva, la mirada.<sup>9</sup>

¿Cómo es posible que la modernidad se inaugure con la celebración del ojo como medio de verdad y que rápidamente se vuelva contra ese mismo principio que la funda? La respuesta está sorprendentemente rodeada por el consenso, un consenso que remite a la intervención de la tecnología como factor de erosión del régimen escópico cartesiano. Jonathan Crary es, probablemente, el autor que aborda de una forma más directa la relación entre tecnología visual y cambio de la mirada; éste sitúa un cambio en el modelo de visión en el siglo XIX, que implica una reorganización masiva de las capacidades productivas, cognitivas y volitivas de los sujetos.<sup>10</sup> Mientras las historias visuales tradicionales equiparan la revolución de la mirada con la revolución modernista y su ruptura con los modelos realistas (basados en la observación y la experimentación) Crary apuesta por considerarlos como dos caras de la misma moneda: una modernización de la visión que empieza mucho antes, en las primeras décadas del XIX.

El siglo XIX es una auténtica cascada de innovación y expansión tecnológica asociada a lo visual; basta recordar algunas fechas: la invención de la litografía en 1797 –ampliamente popularizada y utilizada en las ediciones de textos-; la invención del daguerrotipo en 1839 y la utilización de técnicas de retoque y composición fotográfica en la década de los 40; popularización del estereoscopio en la década de los 60; avances constantes

---

<sup>9</sup> Baudrillard, J., *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, Barcelona: Plaza y Janés, 1974.

<sup>10</sup> Crary, J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge-Londres: MIT, 1992.

en el alumbrado público, que pasa en poco menos de un siglo de la iluminación por lámpara de gas a la iluminación eléctrica (Jay 1994). Incluso otros avances técnicos son determinantes a la hora de modificar la noción de mirada; Flint, por ejemplo, en su estudio sobre la imaginación visual en la época victoriana, recoge informes sobre el uso del ferrocarril que inciden en la preocupación por el impacto fisiológico de la contemplación de imágenes a gran velocidad<sup>11</sup> y el propio Jay insiste en la relación entre la desconfianza creciente en el ojo y el cambio del paisaje metropolitano.

Comolli define muy acertadamente las consecuencias de semejante despliegue técnico y de tales cambios sociales<sup>12</sup>:

The second half of the nineteenth century lives in a sort of frenzy of the visible(...) It is, of course, the effect of the social multiplication of images (...) Decentered, in panic, thrown into confusion by all the new magic of the visible, the human eye finds itself affected with a series of limits and doubts (Comolli 1980: 122-123)

El frenesí de lo visible estuvo acompañado del frenesí sobre lo visible, y es especialmente la fotografía lo que despierta las mayores y más complejas dudas y vacilaciones sobre lo visual y sus implicaciones epistemológicas –y, curiosamente, también estéticas-. Baudrillard explica con brillantez el papel perturbador de la fotografía al hacer notar cómo la presunta imagen objetiva que ofrece la fotografía revela todo lo contrario y cómo, finalmente, lo que la fotografía cuestiona es la existencia de “pura” realidad, puesto que remite a una mirada ausente e irreconstruible que sitúa todo el documento fotográfico bajo el signo de la fantasmagoría.

Así, por un lado, la fotografía revelaba una minuciosidad en el detalle que hasta entonces había sido inédita y que, en consecuencia, ponía bajo sospecha la capacidad mimética de la pintura, el arte figurativo por excelencia. Por otra, como señala Berger, mostraba que la experiencia visual era inseparable del tiempo y del espacio, por lo que esa supuesta precisión en

---

<sup>11</sup> Flint, K., *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

<sup>12</sup> Comolli, J.L., “Machines of the Visible” en De Lauretis, T & Heath, S. (eds.), *The Cinematic Apparatus*, Londres: Macmillan, 1980.

la reproducción de lo real, ese supuesto mimetismo, se desvanecía en brazos de parámetros vinculados una subjetividad irrecuperable –la del fotógrafo– que tenía que ser sustituida por la del espectador, que impone a la representación unos parámetros que nada tiene que ver con los empíricamente “verdaderos”.<sup>13</sup>

De hecho, el problemático tinte de subjetividad que poco a poco va afectando a la imagen y al conocimiento del mundo, parece asociarse de manera muy intensa, a partir de la modernidad, a la noción del tiempo, que deja de ser una construcción abstracta para interiorizarse o, mejor, tal y como explica Calinescu para desdoblarse, de suerte que:

Modernity in the broadest sense, as it has asserted itself historically, is reflected in the irreconcilable opposition between the sets of values corresponding to (1) the objectified, socially measurable time of capitalist civilization (time as more or less precious commodity, bought and sold on the market), and (2) the personal, subjective, imaginative *durée*, the private time created by the unfolding of the “self”. The alter identity of *time* and *self* constitutes the foundation of modernist culture (Calinescu 1977: 5)

Del mismo modo que la modernidad parece tener como temas claves la multiplicación de la imagen y la fragmentación del yo, la conciencia del tiempo se une a ellos y resultará, como explicaré más adelante, una tríada esencial en la construcción de la experiencia estética moderna. De hecho, la vinculación de la modernidad y la conciencia del tiempo es un lugar común en los discursos sobre ésta; la definición que hace Baudelaire de lo moderno como lo transitorio y lo fugitivo es cita obligada en cualquier estudio sobre el período,<sup>14</sup> y tanto Calinescu como Heidegger –entre otros– enfatizan el carácter reflexivo sobre el tiempo que impregna la modernidad. En palabras

---

<sup>13</sup> Berger, J., *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975. Sobre el impacto de la fotografía en el realismo decimonónico, véase Pinson, S. “Trompe l’oeil: Photography’s Illusion Reconsidered”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol.1, n°1, 2002 (documento electrónico). La importancia de la fotografía en la modernidad se hace patente, por otra parte, en las múltiples especulaciones que le dedican autores tan señalados como Baudelaire o, posteriormente, Benjamin y Barthes.

<sup>14</sup> La celebrada cita es la siguiente: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”, pertenece al texto “La modernité”, incluido en el volumen *Le peintre de la vie moderne*. Cito de Baudelaire, C., *Oeuvres complètes*, París: Gallimard, 1968: 1163.

de Heidegger, la modernidad “no sólo es nueva frente a lo precedente para la contemplación retrospectiva, sino que se propone a sí misma y adrede como nueva” (Heidegger 1979:81-82)

La imagen se ensombrece y el tiempo se llena de paradojas y pliegues en una vacilación que afecta, finalmente, a la propia subjetividad.

Las dudas que afectan a la visión y al tiempo, su propia condición en tanto que medios de conocimiento, se extienden a todos los ámbitos. En palabras de Crary, lo visual deja de ser una *tabula rasa* en la que las representaciones pueden ser dispuestas a partir de un orden lógico, y se convierte en una superficie de inscripción en la que potencialmente pueden producirse una cantidad infinita de efectos (Crary 1992: 96) Por tanto, el perfil de la mirada y el de la subjetividad que inscribe en ella significados, coinciden y, en última instancia, se ponen en duda. La significatividad de las representaciones depende de una mirada/sujeto cuya propia condición depende, finalmente, de un régimen más amplio de representaciones y discursos:

Vision and its effects are always inseparable from the possibilities of an observing subject who is both the historical product and the site of certain practices, techniques, institutions and procedures of subjectification (Crary 1992:5)

O bien, dicho de un modo más radical y altamente sugerente, la propia visión se configura como artefacto producido por otros artefactos: las propias imágenes, de suerte que toda percepción visual es el resultado de cambios históricos en la representación.<sup>15</sup> Lo visible, pues, no coincide exactamente con lo inteligible: sólo es un punto de partida, pues la inteligibilidad depende del artefacto cultural que es toda representación, sea de la propia imagen, sea del propio sujeto que la contempla.

La parábola del ojo, que parte de la confianza en su poder cognitivo, se proyecta en la tecnología como medio para aumentar los límites del conocimiento y cae hacia en la duda sobre sí mismo y, a través de él, sobre la

---

<sup>15</sup> Wartofsky, M.W., “Picturing and Representing” en Nodine, C.F.& Fisher, D.F. *Perception and Pictorial Representation*, Nueva York: Praeger, 1981.



totalidad de las cosas, tiene su reflejo armónico en la parábola del yo. Como he explicado anteriormente, también la modernidad ha sido asociada a la noción de sujeto y también este emerge de forma turbulenta. Foucault, decisivo a la hora de definir la subjetividad, sus riesgos y sus zonas oscuras, asocia la modernización con la producción de sujetos manejables a través de nuevos procedimientos de individualización.<sup>16</sup> Esos procedimientos están dispersos en todos los órdenes del saber y se constituyen en lo que Foucault denomina las tecnologías del yo:

... que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar ciertos estados de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault 1990:48)

También la modernidad en general y el siglo XIX en particular son el escenario de nuevos mecanismos de poder y nuevas técnicas de control de las individualidades. Foucault incide especialmente en las ciencias humanas, en tanto que esa pretendida dominación depende directamente de la acumulación de conocimiento sobre los individuos. En ese aspecto, la Edad Moderna asiste al nacimiento y constitución de nuevas disciplinas, que someten a su mirada analítica al sujeto.<sup>17</sup>

Simmel, uno de los teóricos más tempranos de la modernidad, resumía la deceptividad de la tecnología referente a lo visual con una imagen muy

---

<sup>16</sup> Mencionar todos pasajes foucaultianos en los que se especula sobre el sujeto y su constitución es poco menos que misión imposible, puesto que sus observaciones sobre el sujeto están diseminadas en la totalidad de su obra. Me permito señalar, no obstante, algunos de los lugares más destacados: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, Nueva York: Panteón, 1980; *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós-ICE UAB, 1990; *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI, 1994; *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1997.

<sup>17</sup> T.R. Flynt traza un excelente panorama del tratamiento de la visión y el sujeto en Foucault en su artículo "Foucault and the Eclipse of Vision" (Levin 1993: 273-287). Flynt sugiere que el pensamiento foucaultiano desplaza el lenguaje del ojo propio de la Edad Antigua hacia un lenguaje del yo, propio de la Edad Moderna y es, justamente, el carácter normativo del régimen escópico moderno que Foucault describe lo que pone en contacto ambos lenguajes en tanto que el sujeto emerge/actúa bajo esa mirada normativa. No obstante ese poder del ojo (Panopticon) que Foucault investiga no resulta ni mucho menos tan estéril como la propuesta de Débord, puesto que Foucault establece que el poder es la condición previa a la formación del sujeto y, por tanto, no es una simple fuente de represión, sino que también actúa transitivamente.

esclarecedora, al señalar que la invención de la luz eléctrica, que, en principio, permitía ver mejor, finalmente, sólo mostraba que los objetos eran igual de insignificantes y feos que bajo la luz de petróleo (Simmel 1902).<sup>18</sup> Esta metáfora es igualmente aplicable a las ciencias humanas y en general, a las tecnologías que pretenden diseccionar, analizar y, en último término, someter al yo. Quizás el ejemplo más elocuente sean las ciencias de la mente, psicología y psiquiatría, que emergen con fuerza en el siglo XIX y cuyo afán para establecer un discurso de la “normalidad” acaba convirtiéndose, paradójicamente, en una especie de parada de los monstruos, en un catálogo de excepciones que parecen colapsar esa norma ideal. Basta pensar en las aportaciones de Janet o Charcot para evidenciar esa paradoja, aportaciones, por cierto, que utilizan la fotografía para establecer la imagen de la normalidad/anormalidad. Sintomático, puesto que supone un ejemplo claro de las estrategias de visualización características de la modernidad; de hecho, según Mirzoeff, la característica más llamativa:<sup>19</sup>

One of the most striking features of the new visual culture is the growing tendency to visualize things that are not in themselves visual (...) In other words, visual culture does not depend on pictures themselves but the modern tendency to picture or visualize existence (Mirzoeff, 1999: 5-6)

Mirzoeff advierte, además, que lo visual es el lugar donde el/los significados son creados y contestados, y por tanto, las estrategias de visualización acaban envolviendo un elemento irreductible de dominación. Las imágenes de los enfermos de la Salpêtrière son un ejemplo de esa doble faceta, creadora y dominadora, de la mirada aplicada a la concepción del sujeto.

Los estudios psicológicos que se acumulan en la segunda mitad del XIX y que se mezclan promiscuamente con otras disciplinas –la sociología, la criminología, la estética- caen también en la paradoja que afectaba la mirada:

---

<sup>18</sup> Simmel, G., “Tendencies in German Life and Thought since 1870” en *International Monthly*, 5, 1902 : 93-111. Extraído de Frisby, D., *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Madrid: Visor, 1992.

<sup>19</sup> Mirzoeff, N., *An Introduction to Visual Culture*, Londres & Nueva York: Routledge, 1999.

cuanto más se avanza en ellos, más evidente se hace su opacidad. La irrupción de Freud –discípulo, por cierto, de Charcot- y su noción del inconsciente parecen una consecuencia lógica de una disciplina que pocos años antes regalaba afirmaciones que insistían en la fragilidad de la línea divisoria entre normalidad y anormalidad. Jay recuerda, además, que muchos de los términos psicológicos configurados durante la época, como el narcisismo, el exhibicionismo o la paranoia tienen relación directa con el imaginario visual. Ver, ser visto o incluso no ser visto devienen asuntos relevantes en la fijación de las patologías del yo.

La multiplicación de las imágenes y la disgregación del yo parecen ir aparejados en un proceso que se detecta precozmente. Benjamin, en su estudio sobre Baudelaire, reproduce parte de un texto de Víctor Fournel *Ce qu'on voit dans les rues du Paris* (1858) en el que se establece una dicotomía muy curiosa respecto a la vida contemporánea.<sup>20</sup> Fournel, a propósito de la vida en la ciudad, distingue dos tipos de personaje: el *flanêur* y el *badaud*; la diferencia estriba en que el primero contempla la masa urbana pero mantiene su individualidad, mientras el segundo la pierde y se acaba confundiendo con la masa a la que contempla.

La reflexión de Fournel resulta interesante no sólo porque sitúa en primera línea una de las figuras claves de la modernidad, el *flanêur*, sino porque lo define no sólo basándose en su mirada –como es habitual- sino también asociándolo a la individualidad, que en el marco de la metrópolis que traza, resulta una tarea poco menos que heroica. La voluntad de ver y la voluntad de ser parecen intersectarse y entrar en una relación poco menos que conflictiva en la figura del *flanêur*, de modo que la mirada en el contexto de la metrópolis moderna parece llevar implícita una amenaza de disolución del yo.

En realidad, la mirada resulta central en el pensamiento moderno por esa condición de lugar de tránsito, de frontera entre el sujeto y el objeto.

---

<sup>20</sup>Benjamin, W., *Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo* (*Iluminaciones*, 2) Madrid, Taurus: 1972

Derrida se refiere a ella como inadecuación entre lo interior y lo exterior.<sup>21</sup> Y Blanchot es todavía más explícito cuando afirma:<sup>22</sup>

Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos con un contacto asombroso, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? (Blanchot 1992: 25-26)

También Merleau-Ponty define la visión como una presencia en la ausencia, como el medio por el que el propio ser se vincula con los objetos distantes.<sup>23</sup> Si la mirada es el cauce por el que el sujeto se apropia de lo exterior, es también el punto de fuga por el cuál el sujeto puede perder su condición; es un límite pero también es una puerta de doble dirección. La mirada es, por tanto, el punto de inflexión del dualismo cartesiano. Por un lado, sitúa al sujeto en un escenario de mayor complejidad, que sustrae al sujeto de la pura abstracción y lo sitúa en la encrucijada de lo histórico, lo social, lo psicológico, etc, como afirma Flint:

For them [victorians], however, problematising vision meant a great deal more than a consideration of the conceptual and mechanical implications of these means of seeing. It involved acknowledging the individualism involved in perception, both the individualism of consciously evoked social knowledge and experience, and of factors of memory and association which belonged to the increasingly investigated world of the unconscious (Flint 2000: 311)

Por otro, sitúa al objeto en una posición de relatividad que ya habían preludiado los sensacionistas (Locke, Hume, Condillac, entre otros), que retomará la fenomenología husserliana y que reaparecerá tanto en los filósofos más relevantes del momento (por ejemplo, Schopenhauer cuya idea del mundo como representación es, en este sentido, inequívoca), como en los

---

<sup>21</sup> Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989.

<sup>22</sup> Blanchot, M., *El espacio literario*, Barcelona: Paidós 1992.

<sup>23</sup> Entre otras obras del autor, la cuestión de la visualidad aparece en *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 1975 y *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986.

primeros analistas de la modernidad. Así Simmel, en su ensayo sobre Rodin, afirma:<sup>24</sup>

La esencia de la modernidad como tal es el psicologismo, la experiencia e interpretación del mundo desde el punto de vista de las reacciones de nuestra vida interior y, de hecho, como un mundo interior, la disolución de los contenidos fijos en un elemento fluido del alma, del que se filtra todo lo esencial y cuyas formas son simples formas del movimiento (Simmel 1986)

Una idea que Simmel repite en su *Filosofía del dinero*, proclamando el fin de la separación sujeto/objeto y la apertura de un mundo de posibilidades de expresión propias.<sup>25</sup> Crary retoma también la idea y concluye que una vez que la visión queda localizada definitivamente en sujeto corporal, una de las opciones esenciales es la afirmación de la soberanía y la autonomía de la visión, y detalla que esa es la opción que tomará el modernismo. La otra opción, según Crary es la estandarización y regulación creciente del observador, basada en el (presunto) conocimiento del cuerpo visionario, es decir, el aumento de la presión de los discursos de poder sobre los individuos (Crary 1992: 150)

Resulta curioso que Crary, poco aficionado a establecer indicaciones cronológicas y taxonómicas férreas, remita al “modernism”<sup>26</sup> como época en la que los caminos trazados por la mirada deceptiva están ya perfectamente delineados. Es curioso, pues, que acabe vinculando las consecuencias de una erosión que se produce, sobre todo, en el campo filosófico a un fenómeno de condición estética. No es, no obstante, el único: Jay también establece un giro en su obra al aproximarse a los últimos años del siglo XIX; su reflexión entra de lleno en el ámbito de la estética de la mano de Jameson y su reflexión sobre la inevitable consecuencia de entender la percepción como actividad

---

<sup>24</sup> Simmel, G., “Recuerdos de Rodin” en *El individuo y la libertad. Crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 1986.

<sup>25</sup> Simmel, G., *Filosofía del dinero*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.

<sup>26</sup> El concepto “modernism” como movimiento estético de renovación que se produce en el cambio de siglo XIX al XX y en los primeros años de éste requiere un examen más detallado que desarrollaré en los capítulos siguientes. Mención aparte merece el uso de tal concepto en el ámbito hispánico, pues la relación de “modernism” y modernismo ha sido evaluada desde una diversidad de posiciones que, también, discutiré más adelante.

semi-autónoma que produce sus propios objetos.<sup>27</sup> Como Crary, pero con mucho mayor detalle, Jay afirma:

Modernist aesthetics, to be sure, has traditionally been constructed as the triumph of pure visibility, concerned solely with formal optics questions (Jay 1994:160)

Jay transita por la pintura finisecular, y en particular por el impresionismo cuya vinculación a una nueva concepción de lo visual es obvia y queda explicada perfectamente por Iglesias Feijoo, curiosamente en una conferencia en la que se remite a la literatura finisecular:<sup>28</sup>

La apariencia de la realidad cambia, evidentemente, con la luz (...) cada pintura reproduce lo mismo, pero todas son distintas, porque lo era también el objeto que se captaba, que se ofrecía a la vista del sujeto. Y todo ello sucede porque la realidad ha dejado de ser entendida como algo dado, inmutable, permanente, y por tanto no debe irse más allá de la plasmación de las imágenes transitorias de la apariencia de las cosas (Iglesias Feijoo 2000: 31-32)

Tanto Iglesias como Jay coinciden en el mismo ejemplo para reforzar su argumentación: las series de la catedral de Rouen pintadas por Monet, una repetición del mismo objeto que, sin embargo, nunca es el mismo puesto que la mirada del pintor cambia. En ambos estudios, el impacto del nuevo régimen visual en la literatura es el paso siguiente. Crary ya advertía que la oposición entre estéticas realistas y modernistas –entendidas como antirrealistas- era inexacta y que, en realidad, ambas representaban las dos caras de una misma moneda. El aséptico recorrido de Jay por la literatura de finales del XIX pone de relieve, en consonancia con Crary, que ambos programas estéticos parten de la conciencia de la representación. Como señala Moxey, la objetividad –valor, en principio, asociado a las poéticas

---

<sup>27</sup> La cita que utiliza es la siguiente: “This unused capacity of sense perception can only reorganize itself into a new and semi-autonomous activity, one which produces its own specific objects, new objects that are themselves the result of a process of abstraction and reification” (Jameson, F., *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic art*, Londres: Methuen, 1981: 229). Nótese la similitud con los comentarios de Crary explicados anteriormente.

<sup>28</sup> Iglesias Feijoo, L., “Modernismo y modernidad” en Serrano Alonso, J. *et alii* (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98*. Actas del Congreso Internacional, Lugo 17-10 de noviembre de 1998, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2000: 27-43.

realistas- no es más que una perspectiva visual, una “view from nowhere”, que es, en consecuencia, una perspectiva imposible, una ilusión.<sup>29</sup> La célebre imagen de Stendhal de la literatura como espejo en el camino ya remite al ámbito del reflejo, la representación y la ficción. La diferencia, como intentaré mostrar más tarde, estriba en la voluntad de revelar ese artificio o intentar hacerlo invisible.

Espejo, representación, artificio, visibilidad... como ideas estéticas son conceptos que reaparecen a la hora de hablar de la modernidad manifestada en el fin de siglo. Parece que la crisis del régimen escópico y la transformación del ojo y sus tecnologías durante el siglo XIX conducen a un período, el finisecular, en el que la mirada y sus perversiones solo son soportables por vía estética, en palabras de Gabrieloni:<sup>30</sup>

La modernidad fue el escenario de un proceso doble de erosión que afectó los límites entre las artes y las distinciones de género. La imagen, agente principal de dicha erosión, se constituyó como categoría estética y genéricamente transversal, dado que atravesó tanto poesía y prosa como literatura y artes plásticas. La síntesis entre poesía y prosa, que redefinió la configuración interna del sistema moderno de géneros literarios, se produjo sobre los márgenes entre la literatura y la pintura. En consecuencia, puede afirmarse que esta configuración es ontológicamente visual. (Gabrieloni 2001)<sup>31</sup>

Desde este punto de vista, el *fin de siècle* aparece como el momento en que la crisis de la mirada que atraviesa la modernidad se incorpora, mediante nuevas estrategias de representación, a la expresión estética.

---

<sup>29</sup> Moxey, K., “The History of Art after the Death of the “Death of the Subject” en *In/visible Culture*, n°1, 1, invierno 1998 (documento electrónico). Moxey recuerda muy oportunamente que ese “nowhere” se identifica, no obstante, con un perfil ideológico muy concreto que incorpora rasgos como la raza blanca, la masculinidad, la clase media... y por lo tanto no es, en absoluto, un no-lugar. Sobre la transparencia de algunas posiciones ideológicas, véase Lugones, M. “Pureza, impureza y separación” en Carbonell N. & Torras, M. (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros, 1999: 235-264.

<sup>30</sup> Gabrieloni, A.L., “ Interpretaciones teóricas y poéticas. Sobre la relación entre poesía y pintura” en *Saltana*, n°1, vol.1, 2001-2002 (documento electrónico)

<sup>31</sup> Creo interesante recordar que la autora dedica parte de su artículo a mostrar la cada vez más frecuente interacción entre literatura y pintura en el siglo XIX, recordando ejemplos claves como la faceta de críticos de arte de literatos como Baudelaire o Huysmans.

***TROMPE L'OEIL***

**LA MIRADA DE LAS ESTÉTICAS FINISECULARES**

No great artist ever sees things as they really are. If he did, he would cease to be an artist

Oscar Wilde





El recorrido por la modernidad que he desarrollado en el capítulo precedente debería haber mostrado cómo ningún parámetro para asediarla es exhaustivo ni completo. El trazo de mi discurso se ha deslizado por la historia, la historia de la cultura, la filosofía y, al lindar con la mitad del siglo XIX, con la estética. Es un trazo forzosamente fragmentario, puesto que la visión de la modernidad difícilmente coincide con una visión panorámica satisfactoria.

Existe, bajo mi punto de vista, una notable excepción que acierta a revisar el fenómeno de la modernidad manejando muchos de esos parámetros y otorgándoles un barniz de unidad que, sin embargo, preserva su heterogeneidad. Me refiero al artículo de Foucault “¿Qué es la Ilustración?”<sup>32</sup>, que parte del análisis del impacto de ésta en la filosofía occidental para llevarlo al terreno de la definición de la modernidad.

Foucault afirma que la modernidad no es una época, sino una actitud cuyo opuesto no es, por tanto, la pre-modernidad o la post-modernidad, sino la contra-modernidad y cuyo alcance es el siguiente:

Y con actitud quiero decir un modo de relación con respecto a la actualidad; una elección voluntaria que hacen algunos; en fin,

---

<sup>32</sup> Foucault, M. “¿Qué es la Ilustración?”, *Daimon*, 7 (1993); pp.5-18.

una manera de pensar y de sentir, una manera, también, de actuar y conducirse que, simultáneamente, marca una pertenencia y se presenta como una tarea (Foucault 1993:11)

El texto recurre a Baudelaire para mostrar el ejercicio de esa actitud y, muy sumariamente, señala cuatro aspectos esenciales de la actitud moderna. En primer lugar, Foucault afirma –frente a quienes definen lo moderno como la conciencia de lo transitorio- que la modernidad no estriba en esa conciencia de la discontinuidad (ruptura tradición, sentimiento de novedad, vértigo) sino en

tomar una cierta actitud con ese movimiento; y esta actitud voluntaria, difícil, consiste en apoderarse de algo eterno que no está más allá del instante presente, ni detrás de él, sino en él (...) La modernidad no es un fenómeno de sensibilidad hacia el presente fugitivo; es una voluntad de heroizar el presente. (Foucault 1993: 12)

Aparece así la noción de vivencia dramática del tiempo que mencionaba anteriormente y que Foucault enlaza hábilmente con una visión estética y, ahí estriba la novedad, con una posición ética.<sup>33</sup> Digo que es una novedad porque las discusiones sobre la modernidad estética hechas desde y a partir de Baudelaire suelen acercarse, más o menos directamente, a las nociones de evasión, escapismo, creación de otra realidades, en definitiva, de ausencia de compromiso ético... nociones que reaparecen a la hora de hablar de los modernismos y que caen en la falsa idea de que es posible una posición no ideológica.<sup>34</sup>

Foucault detecta que toda actitud conlleva un cierto compromiso, y que en el caso de la actitud moderna, se acentúa dramáticamente por la conciencia del tiempo histórico y del presente, de modo que

Para la actitud de modernidad, el alto valor del presente es indisociable de la obstinación en imaginarlo de otra manera y en

---

<sup>33</sup> De hecho, el propio texto establece la relación entre esa actitud y el *ethos* griego.

<sup>34</sup> Es, evidentemente, el caso de las discusiones sobre el modernismo o *l'art pour l'art*, cuya concreción en el ámbito hispánico acaba derivando en una división fatal (modernismo vs. generación del 98) que se basa, justamente, en la presencia/carencia de ideología, como mostraré en los capítulos siguientes.

transformarlo, no destruyéndolo sino captándolo tal cual es (Foucault 1993:12)

Ahora bien, captar no es posible sin una subjetividad consciente de sí misma y de sus fisuras; por ello Foucault entiende que la actitud moderna es también un modo de relación con uno mismo cuya expresión más genuina es el dandysmo. También el dandysmo ha sido juzgado, tradicionalmente, como un ejercicio de frivolidad y superficialidad asociado a un rechazo del mundo real. Y aunque Foucault no explora ampliamente los problemas del dandysmo, sugiere uno de sus puntos centrales: la conciencia del yo, constituida como espectáculo que interviene –no podría ser de otro modo- en la vida pública.<sup>35</sup> Finalmente, Foucault considera como último elemento de esa actitud, su ubicación en el ámbito del arte, único ámbito posible en el que la vivencia dramática del tiempo, la heroización del presente y la constitución consciente como sujeto puede llevarse a cabo.

Ciertamente, la aportación foucaultiana sobre la modernidad como actitud, ocupa un lugar marginal en este texto (apenas alcanza las dos páginas) pero ello no resta su mérito como idea de alto interés para evaluar un estado de tiempo, un estado de conciencia. Quiebra, además, la sospechosa distinción entre modernidad/post-modernidad así como los falsos dualismos y taxonomías forzadas que atraviesan la modernidad y que parecen multiplicarse, además, desde Baudelaire hasta el *fin de siècle*.

Que Baudelaire es un punto de obligada referencia en la reflexión sobre la modernidad, es evidente, y que es un punto que conduce hacia la reflexión estética y, en particular, hacia la estética finisecular también es obvio. Sus impresiones sobre la modernidad son celebérrimas, pero su evaluación en el contexto de toda su obra muestra, más allá del aforismo afortunado, la íntima conexión que se forja en la obra baudelairiana, entre la crisis del régimen escópico y una nueva estética, o dicho de otro modo, la consagración de la imagen multiplicada, la subjetividad disgregada y

---

<sup>35</sup> Si bien el dandysmo es una cuestión que abordaré más adelante, no puedo dejar de señalar que, obviamente, el fenómeno del dandysmo no puede existir sin un público sobre el que se pretende intervenir: llamarle la atención, escandalizarlo o, usando el formulismo, *épater le bourgeois*

temporalidad dramatizada como base de la renovación estética que alimentará el imaginario finisecular.

Si la definición de la modernidad como lo transitorio, lo fugitivo se convierte en el juicio inequívoco de una nueva época, el proyecto artístico de Baudelaire queda perfectamente avistado en otra de sus citas más transitadas: "...glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)" [*Mon coeur à mis nu*] (Baudelaire 1968: 1295).<sup>36</sup> Ahora bien, las imágenes a las que se refiere Baudelaire no son una figura disgregada de la realidad, una reproducción ilusoria de lo existente sino la única forma de captarlo:

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. [*Curiosités esthétiques: Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la revue française: IV. Le gouvernement de l'immagination*] (Baudelaire 1968: 1044)

Nos situamos, de lleno, en las ruinas del régimen escópico y en el ojo del huracán de la modernidad: la visualización del mundo cuyo significado último depende de una subjetividad –concretada, en este caso, en la imaginación- que dinamita las categorías de conocimiento y, en última instancia, transforma el mundo visualizado al establecer nuevas conexiones entre los distintos ámbitos percibidos.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Todas las citas de Baudelaire provienen de sus *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1968; consignaré, no obstante, los libros, artículos, fragmentos a los que pertenecen en cada una de las referencias.

<sup>37</sup> La idea de nuevas conexiones está en perfecta consonancia con el poema "Correspondances", del propio Baudelaire (*Les fleurs du mal*). Justamente, el poema aborda la posición de intérprete del hombre, que descifra y establece nuevas correspondencias entre la naturaleza. Creo que, en cierto modo, el poema apoya la idea de Foucault sobre la visión del mundo tal cual es para poder transformarlo: al establecer correspondencias no se habla de otra realidad sino que se impone un orden nuevo a lo conocido que, finalmente, transforma la existencia de lo real.

No es extraño, pues, que Baudelaire rechace una noción abstracta y atemporal de la belleza, tal y como apunta en “De l’heroïsme de la vie moderne”, y que sitúe lo bello en el ámbito de lo particular y lo subjetivo, en el tiempo privado opuesto a la atemporalidad:

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, - d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté. [*Curiosités esthétiques. Salon de 1846: XVIII. De l’heroïsme de la vie moderne*] (Baudelaire 1968: 950)

Y que, por tanto, llegue a la disolución de las fronteras entre objeto y sujeto, cuya relación alcanza pleno cumplimiento –como sugería Foucault- en el arte:

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. [*Curiosités esthétiques. L'Art philosophique: Qu'est-ce que l'art...*] (Baudelaire 1968: 1099)

Ese artista que se confunde con y en la obra de arte<sup>38</sup> es el foco de interpretación del mundo, una interpretación que equivale a mirada, como puede leerse en el texto “L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant” donde Baudelaire aplica estas cualidades al pintor Constantín Guys, al que considera ejemplo claro del deber ser del artista moderno.

El texto me interesa, sobre todo, porque articula la descripción del artista mediante la preeminencia de nociones visuales y una vez equiparados temperamento artístico y mirada, detalla las cualidades de ésta. La cualidad central es, como era de esperar, la viveza, la noción de contemplar siempre un

---

<sup>38</sup> Me permito recordar que Baudelaire utiliza este criterio para trazar el panorama del arte contemporáneo, así, en el texto “Eugène Delacroix” (*Salon de 1846*) establece una triple distinción entre las escuelas de pintura: la que copia del natural y resulta incorrecta por exceso de realismo, la que copia del natural pero lo idealiza y la que obvia la naturaleza porque representa otra: la del espíritu y temperamento del autor. Evidentemente, Baudelaire se declara partidario de esta última.

espectáculo nuevo y recién descubierto; de ahí la llamada a la atención sobre la mirada de los niños y de los convalecientes como paradigma de toda visión artística:

Or la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. (...) L'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. (...) le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'oeil fixe et animale extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette [*Curiosités esthétiques. Le peintre de la vie moderne: III. L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*] (Baudelaire 1968: 1159)

La importancia de esta comparación entre la mirada del artista y la mirada del niño es detectada por De Man, en el texto “Literary History and Literary Modernity”, que discute el concepto de modernidad y su penosa relación con la Historia y la conciencia de la Historia. De Man recorre varios de los problemas expuestos con anterioridad (esencialmente la escisión entre un período cronológicamente extenso que llamamos modernidad y el concepto de modernidad como valor consciente y aplicado autorreflexivamente a la Historia a partir de cierto momento que se incluye en los límites de la modernidad pero que es mucho más reciente) y se detiene en algunos textos, entre ellos, el de Baudelaire.<sup>39</sup> De Man afirma:

Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure. This combined interplay of deliberate forgetting with an action that is also a new origin reaches the full power of the idea of modernity.

---

<sup>39</sup> De Man, P. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric Contemporary Criticism*. Londres: Methuen, 1986. Nótese cómo ese doble valor de la modernidad coincide, en líneas generales, con la división que establece Calinescu entre modernidad histórica y estética: el momento en que se usa autorreflexivamente, según De Man, coincide con el momento en que la modernidad adquiere una dimensión estética que previamente no tenía.

The human figures that epitomize modernity are defined by experiences such as childhood or convalescence, a freshness of perception that results from a state wiped clear, from the absence of a past that has not yet had time to tarnish the immediacy of perception although what is thus freshly discovered prefigures the end of this very freshness (De Man 1983: 148 y 157)

De Man enfatiza la importancia de la mirada infantil y/o enferma por su particular relación con el concepto de tiempo y experiencia íntima de éste. Pero la isotopía óptica en Baudelaire avanza mucho más allá de la vivencia dramatizada del presente a partir de la imagen captada por el ojo del niño; la isotopía avanza y adquiere nuevos matices al referirse al concepto de “hombre de las multitudes” que debe ser todo artista, y que remite de nuevo a la observación:

L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito (...) On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. [*Curiosités esthétiques. Le peintre de la vie moderne: III. L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*] (Baudelaire 1968: 1160-1161)

En este caso, la actitud del artista roza la *flanêrie*, entendida, tal y como señalaba Fournel, como una actitud de disolución y recomposición del yo, que Baudelaire traduce perfectamente con la subversión de la imagen del espejo - el artista y no la obra es el espejo de la realidad- y su reformulación en la imagen del caleidoscopio. Insaciable de lo otro y capaz de confundirse con los otros, el artista no pierde su individualidad. Su identidad juega con la disgregación por obra y gracia de las imágenes que permiten la ilusión y el artificio tanto del observado como del observador, ilusión que sobrepasa la vida misma.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Me parece oportuno mencionar la lectura sobre estos textos que realiza Cruz Sánchez, P.A. en su reciente libro *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia: Tabularium, 2004. El autor insiste en la centralidad de la mirada en el pensamiento de Baudelaire, a la que define como auténtico centro de poder; no obstante, Cruz entiende que la importancia otorgada a la mirada supone una forma de



Estos fragmentos son apenas una pequeña muestra de la recurrencia del motivo de la mirada en la obra y el proyecto estético baudelairianos. En él se evidencia la paradoja de la visión en la modernidad: su pensamiento es, sin duda, ocularcéntrico, puesto que la preeminencia del ojo queda fuera de toda duda; pero es, justamente, ocularcéntrico porque desvincula la mirada de las nociones de razón y verdad y las sitúa en otro orden cuya realización sólo puede ser completa en el plano estético.

Baudelaire es, sin ninguna duda, el caso más emblemático de los comentarios sobre la modernidad estética. Su relevancia en este trabajo estriba menos en su capacidad de diagnosticar un estado de ánimo y pensamiento que en articular un programa estético, esencialmente ocularcéntrico, que sienta las bases de las estéticas finiseculares.<sup>41</sup> Ahora bien, la fijación por el ojo y su particular estatuto no es patrimonio exclusivo de Baudelaire; si éste plantea una nueva concepción de la mirada desde el medio siglo XIX, la formación de la estética finisecular se debe a un goteo permanente de reflexiones sobre este mismo tema, que voy a repasar, someramente, en las páginas que siguen.

Un impacto tan decisivo como Baudelaire en la formación de los ideales esteticistas finiseculares lo protagoniza Ruskin. Si Baudelaire es aclamado y admirado por la intelectualidad francesa, Ruskin está directamente implicado con el grupo prerrafaelita, cuya influencia en el *fin de siècle* está fuera de toda duda. Como Baudelaire, que ejerció la crítica de arte, Ruskin enfoca su aportación estética dirigiendo su mirada hacia las artes pictóricas y no sorprende, pues, que su aportación se centre en la mirada y

---

rechazar la corporeidad y la sensualidad y, por ende, una formade separar la identidad del artista de la de la masa. Como se ve, discrepo en este último punto, si bien, entiendo que la propuesta de Cruz merece ser comentada aquí por la profundidad de su alcance y por el vínculo que establece entre los textos baudelairianos y la experiencia estética moderna y contemporánea.

<sup>41</sup> Sobre Baudelaire y su estética, véase, entre otros: Azúa, F., *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona: Anagrama, 1999; Benjamin, W., *Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo (Iluminaciones,2)* Madrid, Taurus: 1972; Pichois, C., *Baudelaire*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1986; Rincé, D., *Baudelaire et la modernité poétique*, París: PUF, 1996.

sus cualidades. Ruskin da con la idea exacta para expresar el papel de los ojos como elementos de filtro ineludible para captar la realidad:<sup>42</sup>

The term idea, according to Locke's definition on it, will extend ever to the sensual impressions themselves as far as they are "things which the mind occupies itself about in thinking"; that is, *not as they are felt by the eye only, but as they are received by the mind through eyes* [ *Modern Painters I*] (Ruskin 1987: 9)

And you are to remember still more distinctly that the words "fiat lux" mean indeed "fiat anima", because even the power of the eye itself, is in its animation. *You do not see with the lens of the eye. You see through that, and by means of that, but you see with the soul of the eye* [ *The Eagle's Nest*] (Ruskin 1987: 24)<sup>43</sup>

La idea es cristalina: no se ve con los ojos, sino a través de ellos, por tanto, su función es central en la experiencia cognoscitiva. Ahora bien, la personalísima reinterpretación del "fiat lux" de la creación muestra el cambio en el matiz de los parámetros ocularcéntricos: la aparición de la luz ya no implica el descubrimiento del universo tal y como es sino que, tal y como apunta Ruskin, implica la capacidad de ver lo exterior desde el alma del ojo, esto es, desde el mismo sujeto. Ruskin precisa en otro pasaje:

We never see anything clearly (...) Be sure of this last fact, for otherwise you will find yourself continually drawing, not what you see, but what you know [ *Modern Painters IV*] (Ruskin 1987: 39)

Reinterpretando de manera sesgada sus palabras, la conclusión es que aquello que se ve no es otra cosa que uno mismo. Obviamente, tales principios socavan cualquier posibilidad de lo que se entendería por mimesis realista, si bien Ruskin basa su programa estético en la reproducción fiel de la realidad; eso sí, la reproducción fiel no es posible sin la presencia de la subjetividad en la imitación de la naturaleza. La afirmación es de sentido común: del mismo modo que no se ven las cosas como trazos geométricos, medidas y volúmenes, del mismo modo que no se contemplan desde una

---

<sup>42</sup> Todas las citas de la obra de Ruskin están extraídas de Ruskin, John, *The Art Criticism of John Ruskin* (R. Herbert, ed.), New York: Da Capo, 1987. Anoto junto a los párrafos citados la obra a la que pertenecen.

<sup>43</sup> La cursiva, en ambos casos, es mía.

posición aséptica y sensitivamente estéril, su reproducción en el arte no puede pretender tales valores.<sup>44</sup>

Imitation can only be something material, but truth has reference to statements both of the qualities of material things, and of emotions, impressions, and thoughts. There is a moral as well as material truth, -a truth of impression as well as of form-, of thought as well as of matter; *and the truth of impression and thought is a thousand times the more important of the two* [Modern Painters I] (Ruskin 1987: 11)

Como se ve, Ruskin no sólo afirma la existencia de un doble universo (material y moral) susceptible a la representación en el arte, sino que otorga una importancia superior al segundo, lo que supone un ataque claro a las premisas del positivismo, cuya confianza en el método científico, basado en valores racionales, con la finalidad última de conocer la verdad se revela, a los ojos de Ruskin, inexacta e incompleta:

And the aim of the great inventive landscape painter must be to give the far higher and deeper truth of mental vision, rather than that of the physical facts, and to reach a representation which, though it may be totally useless to engineers or geographers, and, when tried by rule and measure, totally unlike the place, shall yet be capable of producing on the far-away beholder's mind precisely the impression which the reality would have produced, and putting his heart into the same state in which it would have been. [Modern Painters IV, 1856: 33]

El planteamiento ruskiniano basado en la condición ineludible del ojo como componente de la realidad adquiere una concreción política –la crítica al positivismo como método omnipresente de conocimiento<sup>45</sup>- y una concreción estética –la redefinición del concepto de imitación, separándolo

---

<sup>44</sup> De hecho, Ruskin vincula la percepción visual al color en lugar de la línea y la forma (como se había hecho tradicionalmente). Esa preferencia pone en evidencia el escaso carácter figurativo que Ruskin atribuye a la pintura y por tanto, la absoluta disociación de su ideal artístico respecto a los valores pretendidamente objetivos asociados a la ciencia. La entidad y valor de la ciencia y el arte ocupan un lugar preeminente en la obra de Ruskin, como mostraré en las páginas siguientes.

<sup>45</sup> De hecho, el ataque de Ruskin no se dirige al positivismo como método de conocimiento sino como *único* método de conocimiento, tal idea es la base de su preocupación principal: reivindicar la autonomía del arte y de la estética, separándolo claramente de las doctrinas científicas que intentan dar cuenta de ello con un conjunto de instrumentos que no son adecuados.

netamente de la reproducción “objetiva” de la realidad-. Ahondando en este aspecto, Ruskin reniega del espejo stendhaliano y de su voluntad de reproducir todo cuanto existe:

It has been stated, over and over again, that it is not posible to draw the whole of nature, as in a mirror. Certain omissions must be made, and certain conventionalities admitted, in all art. [*Modern Painters IV*] (Ruskin 1987: 14)

El texto sigue con la reflexión sobre la importancia de las presencias y las ausencias en la obra del arte, concediéndoles capacidad significativa a ambas. La ausencia no implica menor fidelidad, puesto que es el alma de los ojos del artista la que mide tal valor; la selección de aquello que se reproduce en la obra de arte, teñida con las impresiones del artista son las generadoras de la verdad y la fidelidad. Así, Ruskin recurre de nuevo a las isotopías ópticas para explicar el deber ser del artista:

We do not want his mind (of the artist) to be like a badly blown glass, that distorts what we see trough it, but like a glass of sweet and strange colour, that gives new tones to what we see trough it; and a glass of rare strength and clearness too, to let us see more than we could ourselves, and bring nature up to us and near to us [*Modern Painters I*] (Ruskin 1987: 30)

El artista, pues debe tener una amplitud y calidad de visión que represente/redescubra la realidad a los ojos del espectador de la obra de arte. El tipo de visión que Ruskin demanda al artista vuelve al lugar común de la mirada infantil:

The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*, that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, -as a blind man would see them if suddenly gifted with sight. [*The Elements of Drawing*] (Ruskin 1987: 46)

La argumentación para equiparar la mirada del genio y la mirada del artista coincide, en buena parte, con la argumentación de Baudelaire: ambos son capaces de ver con admiración, con conciencia de la novedad y con un desmesurado placer; dicho en otros términos, su capacidad de connocción

ante la belleza es infinita y ello es, en última instancia, la piedra angular de la ejecución de la obra artística:

And the whole difference between a man of genius and other men, it has been said a thousand times, and most truly, is that the first remains in great part a child, seeing with the large eyes of children, in perpetual wonder, not conscious of much knowledge, -conscious, rather, of infinite ignorance, and yet infinite power; a fountain of eternal admiration, delight, and creative force within him, meeting the ocean of visible and governable things around him. [*The Stones of Venice*] (Ruskin 1987: 4)

Resulta curioso comprobar cómo Ruskin, calificado de conservador y moralista, y Baudelaire, situado tradicionalmente en las posiciones ideológicas contrarias coinciden tan significativamente en algunas de las ideas vertebrales de sus respectivos idearios estéticos.<sup>46</sup> Allegra, en su artículo sobre la incidencia del prerrafaelismo en el modernismo, señala otras coincidencias relevantes<sup>47</sup>. El autor afirma que Baudelaire y Ruskin coinciden también en su diagnóstico de los males que amenazan al artista y que se resumen en uno sólo: la mediocridad del gusto. Tal idea está implícita en los comentarios sobre la mirada infantil, cuyas cualidades –en especial, en la reflexión de Ruskin- se engloban en una cierta independencia respecto al conocimiento y los prejuicios convencionales. Mantener el espíritu de la infancia deviene una estrategia para evitar el peligro que es la mediocridad del gusto: una acomodación de la propia mirada a la mirada hegemónica o a la mirada de las masas.

Naturalmente, también ahí se esconde una posición ideológica: el rechazo del gusto burgués, que desde una posición hegemónica, se constituye a través de convencionalismos y formalismos que coartan la creatividad y la mirada. Frente a la imagen estereotipada del artista finisecular, cuya actitud

---

<sup>46</sup> Sobre el ideario estético de Ruskin, véanse, entre otros: Landow, G.P., *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*, Princeton: Princeton University Press, 1971; Praz, M., *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arte visive*, [s.l.]: Mondadori, 1971; Quennell, P., *John Ruskin*, Londres: Longman, 1966. Sobre la recepción de las teorías de Ruskin en el ámbito peninsular, véase: Cerdà i Surroca, M.A. *Els prerrafaelites a Catalunya*, Barcelona: Curial, 1981.

<sup>47</sup> Allegra, G. "Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en el imaginario modernista" *Anales de literatura española*, 1 (1982); pp. 282-300.

antiburguesa se dibuja como mera provocación y rebeldía anti-sistema, las observaciones de Ruskin y Baudelaire sitúan en él una razón mucho más profunda y de primer orden en su ideario estético.

A estas alturas, espero que resulte evidente que mi revisión de las estéticas finiseculares no admite una escisión entre lo estético y lo ideológico. Toda actitud estética está aparejada a una actitud de mayor alcance: *l'art pour l'art* afecta a muchas más cosas que el propio arte y, en este sentido, resulta muy esclarecedora la aportación de Walter Pater, discípulo de Ruskin, y definitivamente vinculado al movimiento esteticista finisecular inglés.

Su obra *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1873), adquiere una popularidad elevadísima y consagra a Pater como uno de los fundadores del esteticismo inglés. Además de la afortunadísima descripción de *La Gioconda* que - según Mario Praz- instituye un nuevo tipo de belleza femenina que será decisiva en toda la producción artística finisecular, la obra de Pater contiene en su conclusión el ideario fundamental del esteticismo.<sup>48</sup>

Justamente, el texto de Pater atesora un perfecto sincretismo de los conceptos cruciales de Ruskin y Baudelaire. Pater retoma el motivo del éxtasis ante la belleza –que Ruskin y Baudelaire asociaban con la mirada infantil y del artista- y lo contrapone a la formación del hábito y el estereotipo que impone la sociedad del momento. Los efectos devastadores de ésta se traducen, cómo no, en un motivo óptico: la brutalidad en la mirada, que homogeneiza el mundo contemplado, y por tanto, priva de la contemplación estética:<sup>49</sup>

To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life. In a sense it may be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situation, seem alike. While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the

---

<sup>48</sup> Praz, M. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acanalado, 1999.

<sup>49</sup> Extraigo todas las citas de Pater, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* [1873] (Adam Phillips, ed.), Oxford: Oxford University Press, 1986.

senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend. Not to discriminate every moment some passionate attitude in those about us, and in the very brilliancy of their gifts some tragic dividing of forces on their ways, is, on this short day of frost and sun, to sleep before evening. (Pater 1986: 152)

Es evidente que, frente al peligro de embrutecimiento del ojo, Pater edifica un programa estético/vital que nada tiene que ver, por ejemplo, con el de Baudelaire, pero que como este también está teñido por los valores anti-burgueses y anti-positivistas.

With this sense of the splendour of our experience and of its awful brevity, gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch. What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy, of Comte, or of Hegel, or of our own. Philosophical theories or ideas, as points of view, instruments of criticism, may help us to gather up what might otherwise pass unregarded by us. 'Philosophy is the microscope of thought' The theory or idea or system which requires of us the sacrifice of any part of this experience, in consideration of some interest into which we cannot enter, or some abstract theory we have not identified with ourselves, or of what is only conventional, has no real claim upon us. (Pater 1986: 152-153)

El último punto es diáfano, en tanto que la experiencia –elevada a un sensualismo jubiloso- y la subjetividad se perfilan como los valores que deben ser preservados frente al ataque de la sociedad burguesa capitalista y positivista que embrutece la mirada.

Tanto Baudelaire, como Ruskin y Pater son conscientes de que la mirada es, a la vez, un lugar de vulnerabilidad y de subversión. Como apuntaba en el capítulo anterior, la mirada tal y como se constituye en la modernidad, resulta un límite, una frontera, el punto de contacto entre lo exterior y lo interior. Y Pater, asocia claramente ese frágil límite a la inestabilidad del sujeto:

At first sight experience seems to bury us under a flood of external objects, pressing upon us with a sharp and importunate reality, calling out us ourselves in a thousands forms of action. But when reflexion begins to play upon those objects they are

dissipated under its influence; the cohesive force seems suspended like some trick of magic; each object is loosed into a group of impressions –colour, odour, textures- in the mind of the observer. And if we continue to dwell in thought of this world, not objects in the solidity with which language invests them, but of impressions, unstable, flickering, inconsistent which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contacts still further: the whole scope of observation is dwarfed into the narrow chamber of the individual mind. (Pater 1986: 151)

Pater delimita extraordinariamente bien la extraña relación entre la realidad exterior como un conjunto autónomo y la realidad vivida desde la conciencia, asociándolo al mecanismo de las ilusiones ópticas: la realidad palpable es una construcción unitaria cuya cohesión desaparece, como por arte de magia, cuando el sujeto reflexiona sobre ella, por tanto, no es más que un espejismo presto a desaparecer ante el menor movimiento de la conciencia.

No sólo eso, Pater asocia esa “revelación” a la vivencia dramatizada del tiempo:

(...) those impressions of the individual mind to which, for each one of us, experience dwindles down, are in perpetual flight; that each of them is limited by time, and time is infinitely divisible, each of them is infinitely divisible also; all that is actual in it being a single moment, gone while we try to apprehend it, of which it may ever be truly said that is ceased to be than that it is. To such tremulous wisp constantly re-forming itself on the stream, to a single sharp impression, with a sense in it, a relic more or less fleeting, of such moments gone by, what is real in our lives fines itself down. It is with this movement, with the passage and dissolution of impressions, images, sensations, that analysis leave off –that continual vanishing away, that strange, perpetual, weaving and unweaving of ourselves (Pater 1986: 151-152)

El descubrimiento de la auténtica realidad, que no es otra que aquella vivida desde el esplendor de la conciencia, está sometido a la acción del tiempo, que no se dibuja como una dimensión homogénea sino que se atomiza en una infinidad de momentos aislados y cambiantes en los que se ubica el yo.<sup>50</sup> De esa conciencia emerge el programa estético-vital que he

---

<sup>50</sup> Nótese la proximidad de la experiencia descrita por Pater con el concepto de epifanía tal y como es definido, en el contexto “modernist” por James Joyce, es decir, como



señalado en las páginas anteriores y cuya articulación coincide con la presentación foucaultiana de la modernidad estética: no sólo la conciencia de lo transitorio sino también una actitud, que afecta directamente a la constitución del sujeto.<sup>51</sup>

El texto de Pater apunta, finalmente, a la condición principal de la mirada en el fin de siglo: si metafísicamente, la mirada puede llevar a la disolución del yo o a una individualización mayor –recordemos la diferencia entre el *flanêur* y el *badaud*-, en el plano estético, preservar la propia mirada y adherirla, indisolublemente, a la realidad, constituye el máximo triunfo posible, el auténtico heroísmo de la vida moderna. En palabras de Ruskin:

The whole value of that witness depends on its being eye-witness; the whole genuineness, acceptableness, and dominion of it depend on the personal assurance of the man who utters it. All its victory depends on the veracity of the one preceding word: "Vidi" [*Stones of Venice*] (Ruskin 1987: 12)

Igualmente taxativo sobre este punto se muestra quién constituye la cima del pensamiento esteticista inglés; me refiero, obviamente, a Oscar Wilde. La solidez de su propuesta estética ha podido quedar eclipsada, como en el caso de Baudelaire, por su talento a la hora de crear aforismos y por el interés que despierta su azarosa biografía; sin embargo, Wilde ofrece una especulación estética que retoma la imaginería de la imagen, valga la redundancia, y edifica sobre ella una propuesta que socava todavía más, si es que es posible, las nociones de realidad y sujeto en la obra de arte.

---

súbitas manifestaciones espirituales que constituyen los momentos más delicados y evanescentes. La observación resulta interesante, porque creo que muestra claramente la continuidad de las estéticas entre finales del XIX y principios del XX y porque, como ha señalado Allan Wallis en su reciente libro *-Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003-, éste es un concepto central en la estética mironiana.

<sup>51</sup> Otras aproximaciones al ideario estético de Pater pueden encontrarse en: Iser, W., *Walter Pater: the aesthetic movement*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; Fletcher, I., *Walter Pater*, Londres: Longman, 1971; Stein, R.L., *The Ritual of Interpretation: the fine arts as literature in Ruskin, Rossetti and Pater*, Cambridge: Harvard University Press, 1975.

La centralidad de lo visual en los planteamientos estéticos de Wilde es inequívoca:<sup>52</sup>

Every single work of art is the fulfilment of a prophecy: for every work of art is the conversion of an idea into an image. [*De profundis*] (Wilde 1990: 905)

(...) an idea is of no value till it becomes incarnate and is made an image [*De profundis*] (Wilde 1990: 918)

Pero la imagen que Wilde ofrece a nuestros ojos es el reverso consciente y deliberado del espejo realista; Wilde no especula con la necesidad de expresar la propia subjetividad como objetivo máximo del arte puesto que no contempla una posibilidad de expresión artística que no implique al sujeto, no especula, por tanto, con una posible mimesis basada en la objetividad:

The difference between objective and subjective work is one of external form merely. It is accidental, not essential. All artistic creation is absolutely subjective. The very landscape that Corot looked at was, as he said himself, but a mood of his own mind; and those great figures of Greek or English drama that seem to us to possess an actual existence of their own, apart from the poets who shaped and fashioned them, are, in their ultimate analysis, simply the poets themselves, not as they thought they were, but as they thought they were not. For out of ourselves we can never pass, nor can there be in creation what in the creator was not. Nay, I would say that the more objective a creation appears to be, the more subjective it really is. Yes, the objective form is the most subjective in matter. Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth. [*The Critic as an Artist*] (Wilde 1990: 1045)

La consideración de la objetividad como un artificio de la subjetividad deslegitima el binomio objetividad/verdad en la obra de arte. Wilde aborda la cuestión de la verdad atacando directamente la idea del reflejo mimético y sustituyéndola por la tópica de lo interior exteriorizado.<sup>53</sup> En realidad, Wilde

---

<sup>52</sup> Cito de Wilde, O., *Complete Works*, Londres: Collins, 1990. Especifico en cada caso, la obra a la que pertenecen las citas utilizadas.

<sup>53</sup> Véase la siguiente cita (la cursiva es mía): "Truth in art is not any correspondence between the essential idea and the accidental existence; it is not the resemblance of shape to shadow, or of the form mirrored in the crystal to the form itself; it is no echo coming from a

no puede ser más taxativo al respecto que cuando afirma, en *De Profundis*, que el arte empieza donde acaba la imitación, y que no es la amplitud sino la intensidad el auténtico objetivo del arte (Wilde 1990: 936)

En ese mismo sentido, como huida del mimetismo más empobrecedor, debe interpretarse el lamento por la decadencia de la mentira que lanza Vivian en la obra homónima. Formulada con una agudeza que cualquier glosa empañaría, el razonamiento de Vivian pone énfasis en el artificio mismo que implica toda obra de arte y que implica, en última instancia, al sujeto que la genera. Fingir y fingir que se finge. Lo que detesta en el realismo es, por encima de la crítica mordaz e impagable, la ficción de la propia ficción. El mecanismo para deslegitimar al espejo del realismo es, como decía, la apuesta por su reverso: el arte no se parece a la vida sino a la inversa. Tal postura parece contradecir las tesis de Ruskin y Pater, que constituyen su antecedente más próximo. Recordemos el vitalismo cuasi-evangélico de Pater y las ideas ruskinianas sobre la implicación de lo emotivo en la actividad mimética, que chocan con las observaciones del texto de Wilde referentes a la indiferencia que debe suscitar la materia de arte o al rechazo de la naturaleza como fuente de inspiración.

For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. [*The Decay of Lying*] (Wilde 1990: 986)

Por encima del efectismo retórico que recorre la disquisición de Vivian sobre la naturaleza, el párrafo que la culmina introduce una nueva dimensión en el orden estético. Wilde no sólo adhiere a la contemplación de la realidad la mirada del sujeto sino que entiende que el sujeto no es una entidad monolítica ni aislada. Su mirada depende de otros discursos, y utilizo el

---

hollow hill, any more than it is a silver well of water in the valley that shows the moon to the moon and Narcissus to Narcissus. *Truth in art is the unity of a thing with itself: the outward rendered expressive of the inward: the soul made incarnate: the body instinct with spirit. For this reason there is no truth comparable to sorrow.*" (Wilde, *De Profundis*) . La idea se aproxima mucho a las tesis de Ruskin sobre la reproducción del alma en la creación artística.

término foucaultiano con toda la intención puesto que la reflexión de Wilde adquiere tintes post-modernos. Y desde esa perspectiva debe reevaluarse la presunta esterilidad y la postura solipsista que caracteriza *l'art pour l'art* y todas las doctrinas del esteticismo. Como señala Martínez Victorio, la estetización del mundo que defiende Wilde<sup>54</sup>

(...) no implica la negación absoluta del mundo, sino la negación de éste como una realidad aparte de todas las estrategias que nos permiten aprehenderlo, compartirlo, gozarlo o sufrirlo. El mundo existe, pero no como algo separado de las fábulas que lo constituyen, y éstas lógicamente tampoco pueden ser autónomas respecto de lo que ellas mismas encarnan (Martínez Victorio 2002: 23)

Desde esta perspectiva, no es extraño que Wilde coincida con los autores anteriores en el diagnóstico del peligro de la uniformización de la mirada, desde una actitud que se sitúa conscientemente en los márgenes del discurso hegemónico. La rudeza del ojo que Pater consideraba propia de la mirada de las masas, se convierte, en la mano de Wilde, en auténtica ceguera, como expresa claramente al hablar de los retratistas modernos: “Most of our modern portrait painters are doomed to absolute oblivion. They never paint what they see. They paint what the public sees, and the public never sees anything.” [*The Decay of Lying*] (Wilde 1990: 989)

La necesidad de mantener la originalidad de la mirada -un lugar común en todos los textos estudiados hasta el momento- adquiere, si cabe, tintes más subversivos. Por eso, coincide con ellos en que la cualidad esencial del artista es la preservación de una mirada única y original: “No great artist ever sees things as they really are. If he did, he would cease to be an artist.” [*The Decay of Lying*] (Wilde 1990: 988)

De hecho, la flexibilidad de la mirada no sólo es la característica esencial del artista, sino que se extiende a lo bello, que se equipara a lo manipulable por la mirada: “The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see” [*The Critic as an Artist*] (Wilde 1990: 1030)

---

<sup>54</sup> Martínez Victorio, L., “Wilde y el mundo como fábula” en Wilde, O., *La decadencia de la mentira*, San Lorenzo del Escorial: Langre, 2002; pp. 9-28.

Obviamente, si lo bello es aquello susceptible de ser visto en los términos en los que el observador desee y el artista es el ser capaz de ver las cosas como él mismo desea, no existe nada fuera de la visión estética del mundo, incluido el sujeto que la experimenta. Todo, pues, es susceptible de convertirse, por obra y gracia del artificio, en una obra de arte. El dandysmo wildeano –y, en realidad, todo el fenómeno del dandysmo- debe enmarcarse en esta pauta de reflexividad de la propia mirada. En este aspecto, los senderos trazados por Wilde también apuntan a lo que entendemos por post-modernidad, puesto que la reflexión del ojo ante el espejo lo multiplica *ad infinitum*, generando una galería inacabable de versiones de la realidad.<sup>55</sup> Ya no se trata, como en los textos anteriores, de que la realidad dependa de una serie de estados de conciencia o de emociones diversas, sino que cabe la elección deliberada de la forma en que se desea contemplarla, lo que finalmente, equivale a entender la realidad como creación de la mirada del deseo.

La conciencia de que el propio yo puede convertirse en objeto de artificio, multiplicarse y multiplicar con él la realidad, puede llevar a la idea de que el dandysmo es un ejercicio estéril de ocultamiento, una oscilación permanente entre expresarse a uno mismo a través de la *performance* y a la vez, esconderse bajo la pose exagerada. En realidad, no es así; como expone Mary Lee Bretz:<sup>56</sup>

The conception of the individual that dominated the nineteenth century presumed a reasonably stable, autonomous self-hood with an integral, consistent identity operating a self-sufficient world of his own designs (...) in contrast, the modernist vision of the self accentuates discontinuity, multiplicity, and interdependence with a similarly discontinuous, changing, external world (Bretz 1999: 73)

---

<sup>55</sup> Algunas aproximaciones útiles a la obra y el ideario estético de Wilde son, entre otras: Laver, J., *Oscar Wilde*, Londres: Longman, 1963; Martínez Victorio, L., *Relaciones irónicas en la obra narrativa y dramática de Oscar Wilde*, Madrid: Universidad Complutense, 1990; Raby, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

<sup>56</sup> Bretz, M. L. "Masks and Mirrors: Modernist Theories of Self and/as Other" en Gabriele, J.P. (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid: Iberoamericana, 1999; pp.73-83.

Y – continúa- esa imagen multifacética del yo, no invalida ninguna de sus manifestaciones. La máscara de la modernidad no implica, como tradicionalmente se ha querido ver, un yo auténtico y otro falso. Como decía Azorín, en la cita que encabeza esta parte del trabajo, la verdad y el error no son relevantes. Ese es el nuevo orden que la modernidad estética impone: las posiciones del yo sólo constituyen lugares desde los que re-presentarse y re-presentar la realidad, y el arte ni puede ni quiere –según las doctrinas esteticistas- renunciar a esas posiciones.

Obviamente, le presentación de la estética de la mirada a partir de los textos de Baudelaire, Ruskin, Pater y Wilde revela, sobre todo, el sesgo de mi propia mirada a la hora de establecer los regímenes estéticos dominantes en la segunda mitad del siglo XIX y en el *fin de siècle*. No obstante, la concepción de la obra de arte desde una perspectiva centrada en la mirada sobrepasa el ámbito del dandysmo y el esteticismo e impregna todas las manifestaciones estéticas de la modernidad.

Prácticamente en el mismo segmento temporal aparecen otras reflexiones, en apariencia opuestas al discurso esteticista pero que coinciden con él en otorgar al ojo una preeminencia en el trabajo artístico. De hecho, la presencia de lo visual en los textos anteriores queda reducida a la anécdota si la comparamos con el delirio del ojo que articula uno de proyectos estéticos más influyentes del mismo período; me refiero al proyecto naturalista de Zola, cuya obra “Le Róman expérimental” (1880), considerada manifiesto de movimiento naturalista, arranca de la siguiente forma:<sup>57</sup>

Eh bien ! En revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d' un observateur et d' un expérimentateur. L' observateur chez lui donne les faits tels qu' il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur le quel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l' expérimentateur paraît et institue l' expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une

---

<sup>57</sup> Utilizo la versión on-line del texto, correspondiente a la siguiente edición: Zola, E. *Le Róman Expérimental*, París: Charpentier et Fasquelle, 1894. La edición se puede encontrar en la página Gallica: <http://gallica.bnf.fr>, página oficial de la Biblioteca Nacional de Francia.

histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l' exige le déterminisme des phénomènes mis à l' étude. C' est pres que toujours ici une expérience "pour voir", comme l' appelle (Zola 1894: 7)

Ciertamente, el texto no puede entenderse al margen de los métodos positivistas que lo alimentan ni del método científico-experimental de Claude Bernard que se configura como procedimiento a seguir en la obra de arte. Pero no es menos cierto que la famosa y objetiva experimentación queda asimilada, sorprendentemente, a una serie de procedimientos "para ver". El Naturalismo se configura así como una nueva doctrina del ojo que perpetua los valores de razón y verdad en los que se asentaba el régimen escópico cartesiano.

Ahora bien, el mantenimiento de esa equivalencia en el propio manifiesto naturalista se desarrolla en los términos de un difícil equilibrio. Parece que las nociones de objetividad y visión, que en principio están aparejadas en la fase de observación, tienden hacia direcciones contrarias, de suerte que la fórmula para conseguir la objetividad se asemeja más un truco de ilusionismo que a un ejercicio de los métodos del positivismo:

Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l' individu et de la société ; et un roman expérimental, la *Cousine Bette* par exemple, est simplement le procès-verbal de l' expérience, que le romancier répète sous les yeux du public (Zola 1894: 8)

El novelista naturalista se ve inmerso en una red de imposibles posiciones de visibilidad: observar, prever (experimentar) y finalmente repetir esa previsión en un ejercicio que oculte sus propios ojos a los ojos del público. Tales movimientos parecen alejarse de la verdad para entrar en los dominios de una ilusión cuyo mayor logro consiste en hacerse invisible.

En ese aspecto, el positivismo de Zola se colapsa a sí mismo a raíz de la voluntad de ver que le es propia. Como señala Gordon,<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Gordon, J. B., "Decadent Spaces: Notes for a Phenomenology of the *Fin de Siècle*" en Fletcher, I. (ed.) *Decadence and the 1890s*, Londres: Edward Arnold, 1979: pp.31-58.

Naturalism is not often regarded as part of the “aesthetic nineties”, except when is seen against a reaction against the artificial sensibility of the *fin de siècle*. Yet the scientific detachment that produced and allegedly objective vision can be seen as an authorial ruse enabling the naturalist to project himself onto nature while feigning the passivity of a naive observer. If so, it is a sophisticated legitimization of a “divided self”. The detached, “objective” narrator is but another versión of the voyeur, vicariously involved while maintaining the illusion of distance behind the paradigm of an experiment (Gordon 1979: 48)

Fuera de ese paradigma del experimentación -que no es más que un trampantojo- las doctrinas estéticas vinculadas a los modelos realistas/naturalistas no habían dejado de ser conscientes de la ilusión inherente a toda creación artística y de la posición artificial que supone la objetividad. Maupassant, en su prólogo a *Pierre et Jean* (1888) alude a la objetividad como una “vil palabra” y se refiere a las doctrinas realistas en los siguientes términos:<sup>59</sup>

J'en conclus que les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes.

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée at dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de les organes, diversement impresionées, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre misión que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procedes d'art qu'il a appris et dant il peut disposer.

Illusion du beau qui est une convention humaine! (...) Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière (Maupassant 1888: XVIII-XIX)

Aunque la cita es extensa me parece oportuno reproducirla puesto que deja claro que la visión realista no escapa, pues, a la red fantasmagórica de la mirada moderna: no reproduce la realidad sino la ilusión de esa realidad, del

---

<sup>59</sup> Cito de la siguiente edición: Maupassant, G. de, “Le roman” prólogo a *Pierre et Jean*, Paris: P.Ollendorf, 1888 (<http://gallica.bnf.fr>)



mismo modo que el espejo stendhaliano ofrece, evidentemente, no la realidad sino su reflejo, su ilusión.

No se puede pensar, por tanto, que Zola parte de una base estética – realista- que es conservadora ideológicamente y que perpetúa el régimen escópico cartesiano. Como se ve, éste ya está modificado en las reflexiones de Maupassant y, por extenso, en la contribución estética del realismo<sup>60</sup>. Y el propio Zola comparte, a pesar de todo, esas posiciones; no sólo *Le Roman Experimental* está cruzado por los equilibrios entre dos órdenes de la mirada, uno que se asocia a la verdad como meta accesible y otro que se refiere a la intuición y a la imaginación como prácticas en la ejecución de los “documentos de la vida”. Él mismo desarrolla una teoría que matiza su concepto de reproducción de la realidad:

Je me permets, au debut, une comparaison un peu risquée: toute oeuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on perçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leurs couleurs (...) Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Écran réaliste; (...) et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art.<sup>61</sup>

La pantalla interpuesta entre el observador y la realidad destruye la idea de una objetividad, puesto que inevitablemente, deforma los objetos. Por otra parte, si la perspectiva “realista” es sólo una manera entre otras de contemplar la realidad es, por tanto, una perspectiva equivalente a cualquier otra en términos de veracidad/falsabilidad.

---

<sup>60</sup> Cabe recordar que Guy de Maupassant emerge en el panorama literario con su cuento “Boule de Suif”, publicado en el volumen colectivo *Les soirées de Médan* (1880), en el que también publican Zola, Huysmans, Alexis, Hennique y Céard, bajo la consigna de defender su amistad y sus tendencias literarias. La elección de Maupassant como ejemplo para resituar las discusiones sobre las estéticas realistas finiseculares no es, pues, casual puesto que considero muy sintomático el alejamiento de los postulados del grupo de Médan y la valoración, sumamente ponderada, de otros maestros y colegas -como Flaubert y los simbolistas- en el prólogo a *Pierre et Jean*. Por otra parte, Maupassant es conocido y recordado por sus relatos fantásticos, cuyo planteamiento estético está, obviamente alejado, de cualquier enunciado naturalista o positivista.

<sup>61</sup> Extraigo la cita del prólogo de R. De Diego a Pardo Bazán, E., *La cuestión palpitante*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1998. La cita corresponde a la correspondencia personal de Zola, en concreto, de la carta dirigida a Antony Valabrègue fechada el 18 de agosto de 1864.

Zola y Maupassant sólo constituyen una pequeña cala en todo el corpus de reflexiones estéticas sobre el realismo/naturalismo del último tercio del siglo XIX, pero me parece adecuado incluirlas porque ponen de manifiesto los pliegues y las dobleces que padece la mirada dentro de un marco estético que, en principio, no la problematiza.<sup>62</sup> Y constatan, por otra parte, la tesis de Crary acerca de la consolidación de la crisis del régimen escópico como base previa a todas las formulaciones estéticas de la segunda mitad del XIX.

Si la tesis de Crary es cierta, y todo parece apuntar a que lo es, y el propio Zola muestra, en el conjunto de su obra, unas posturas más que matizadas acerca de la objetividad en el arte, la conclusión lógica sobre la rigidez programática del Naturalismo que se desarrolla en *Le Róman Experimental*, apunta a un factor –en principio- externo a la estética. Lo que estoy sugiriendo es que el anclaje al antiguo régimen escópico del que Zola hace gala en *Le Róman Experimental* se sitúa en las doctrinas positivistas y no en el orden mimético propio del realismo.

Pero también las doctrinas positivistas acaban participando en/de la discusión estética, en términos mucho menos armónicos que los planteados por Zola. Obviamente, un paradigma de pensamiento que confiaba en la observación como método para conocer la verdad, que depositaba todas sus esperanzas de conocimiento y por ende, de progreso, en el ejercicio visual tenía que enfrentarse con otro paradigma de pensamiento, que se estaba desarrollando en el plano artístico y que se estaba construyendo sobre las ruinas del régimen escópico. Las manifestaciones artísticas constituían un síntoma de peligrosa anomalía en el paradigma de claridad que el positivismo intentaba mantener.

Un ejemplo muy elocuente de los cruces entre distintos regímenes de mirada y de las fricciones entre los parámetros positivistas y las producciones

---

<sup>62</sup> Aunque la bibliografía secundaria sobre Zola y las poéticas realistas y naturalistas del XIX es muy extensa, me permito apuntar, como referencias indispensables: Becker, C., *Lire le réalisme et le naturalisme*, París: Nathan, 2000; Dufour, P., *Le Réalisme: de Balzac à Proust*, París: PUF, 1998; Levin, H., *El realismo francés: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*, Barcelona: Laia, 1974; Miterrand, H., *Zola et le naturalisme*, París: PUF, 1989; Miterrand, H., *Zola: l'histoire et la fiction*, París, PUF: 1990; Prendergast, C., *The order of mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, París, CUP: 1986.

artísticas se halla en la evaluación de la pintura impresionista que Huysmans desarrolla en su crítica sobre la exposición de independientes de 1880. Su larga exposición sobre la pintura impresionista manifiesta una estupefacción que Huysmans no se siente capaz de resolver y que encomienda a la ciencia.<sup>63</sup>

L' étude de ces oeuvres relevait surtout de la physiologie et de la médecine. Je ne veux pas citer ici des noms, il suffit de dire que l' oeil de la plupart d' entre eux s' était monomanisé ; celui-ci voyait du bleu perruquier dans toute la nature et il faisait d' un fleuve un baquet à blanchisseuse ; celui-là voyait violet ; terrains, ciels, eaux, chairs, tout avoisinait, dans son oeuvre, le lilas et l' aubergine, la plupart enfin pouvaient confirmer les expériences du Dr Charcot sur les altérations dans la perception des couleurs qu' il a notées chez beaucoup d' hystériques de la Salpêtrière et sur nombre de gens atteints de maladies du système nerveux. Leurs rétines étaient malades (...) (Huysmans 1929: 106)

La consideración de los impresionistas como seres con los ojos enfermos así como la apelación a Charcot, pone de manifiesto la permeabilidad de todos los órdenes frente al positivismo. Huysmans establece un juicio de arte que elude el ámbito artístico y se basa en el régimen de normalidad/anormalidad establecido en el momento por las disciplinas médicas emergentes. No es un ejemplo aislado: el método positivista cruza muy pronto los límites del campo científico para entrar en una convivencia promiscua con todo tipo de disciplinas cuyo estatuto científico es mucho más comprometido: las nuevas ciencias humanas que se consolidan en el mismo período, esas ciencias humanas que según Foucault ya no pretendían el control del cuerpo sino el control del ser humano por completo, incluido el pantanoso territorio del alma o la psique.

Ahora bien, el propio texto de Huysmans se aleja de los parámetros positivistas con los que juzga las pinturas de los impresionistas y lanza una afirmación que matiza sus propias palabras.

M. Degas ne sera probablement reconnue telle que dans une période illimitée d' années. On peut dire cependant qu' un changement s' est produit dans l' attitude du public qui se tordait

---

<sup>63</sup> Cito de la edición on-line: Huysmans, J.K., "Exposit. Independants en 1880", *L'art moderne en Oeuvres complètes de J.K.Huymans*, París: C.Grés, 1929 (<http://gallica.bnf.fr>)

jadis aux expositions des intransigeants, sans tenir compte des efforts ratés, des ravages du daltonisme et des autres affections de l'oeil, sans s'apercevoir que les cas pathologiques ne sont pas risibles, mais simplement intéressants à étudier. (Huysmans 1929: 139-140)

La constatación de la anomalía está seguida por un vivo interés hacia ésta: los casos patológicos no son risibles sino interesantes. Y, evidentemente, si tenemos en cuenta la trayectoria de Huysmans, podemos afirmar que ésta, sin duda, se decanta por la contemplación fascinada de la enfermedad.<sup>64</sup> Como decía, el positivismo –y su vertiente estética en el naturalismo zolesco– pronto se colapsa en su voluntad de verlo todo y de verlo profundamente; esa voluntad acaba iluminando la oscuridad que afecta al ser humano: la enfermedad, la locura, la marginación. Y esa misma zona que revela se convierte en la señal de identidad del decadentismo. Hustvedt, en su visión panorámica de la decadencia establece nítidamente el contacto entre ambas posiciones.<sup>65</sup>

Like naturalism, decadence takes degeneration as its creative source. But in contrast to Zola and his followers, whose purported (though not necessarily realized) aim was an objective, “scientific” documentation of the world, the decadents aestheticized decay and took pleasure in perversity. In decadent literature, sickness is preferable to health, not only because sickness was regarded as more interesting, but because sickness was construed as subversive, as a treta to the very fabric of society. By embracing the marginal, the unhealthy and the deviant, the decadents attacked bourgeois life, which they perceived as the chief enemy of art (Hustvedt 1998: 14)

---

<sup>64</sup> Si la elección de Maupassant no era inocente, mucho menos lo es la de Huysmans. Como aquel forma parte del grupo de Médan y participa activamente en la defensa de Zola y sus teorías estéticas –en concreto, con la serie de artículos “Émile Zola et *L'Assomoir*”, publicados en 1877 en el diario belga *L'Actualité*; pero, como es sabido, pocos años después publicará lo que se considera el auténtico breviario del decadentismo, su novela *A Rébours*, que se suma a la imaginería decadente y torturada que caracterizará al resto de su obra.

<sup>65</sup> Hustvedt desarrolla, en términos generales, la relación de decadentismo y naturalismo en su artículo “The Art of Death: French Fiction at the Fin de Siècle”, que sirve de introducción a el libro que él mismo edita, *The Decadent Reader*, Nueva York: Zone Books, 1998 y que presenta una nutrida selección de textos representativos del decadentismo francés acompañados por estudios de especialistas reconocidos como Charles Bernheimer, Emily Apter y Jennifer Birkett entre otros.

La observación resulta muy interesante porque muestra, en realidad, el doble contacto del decadentismo finisecular con sus antecedentes más próximos y, en principio, incompatibles. Por un lado, le debe mucho a los proyectos de traslación literaria del positivismo en tanto que les proporcionan gran parte de su material artístico: es precisamente, la voluntad de establecer el control sobre el ser humano a través de una normativa –desarrollada a través de la ciencia y las para-ciencias humanas– lo que otorga una categoría delimitada y a decir verdad, protagónica, a lo anormal y lo desviado. Por otra parte, la oposición a esa mirada normativa y su consideración de ésta como una amenaza para el arte se suma a la cadena de avisos que hemos visto en los textos de signo claramente esteticista.<sup>66</sup>

Pero las relaciones del decadentismo con el régimen visual del positivismo son mucho más complejas. Como he advertido, las mismas doctrinas positivistas acogen en su seno el germen de su deslegitimación: no se trata de que las investigaciones positivistas establezcan una categoría –la anormalidad– hasta entonces no articulada y que el decadentismo las contemple desde otra perspectiva que ponga de relieve su carácter subversivo; ocurre, más bien, que las propias investigaciones alcanzan, las más veces, una posición de mal disimulada escopofilia (interés, utilizando las palabras de Huysmans) respecto a su propio objeto de observación y experimentación.

El caso más emblemático es el de J.M.Charcot, quién, como jefe médico de la Salpêtrière centró su atención en los estudios sobre la histeria, que se vieron plasmados en los tres volúmenes de la obra *Leçons sur les maladies du système nerveux faites a la Salpêtrière (1872-1877)*. Tales estudios no fueron aislados, sino que deben evaluarse junto a los de Pierre Janet y posteriormente, junto a los de Sigmund Freud (quién, como he señalado, asistió a las lecciones de Charcot) La particularidad de los estudios charcotianos radicaba, más que en el método científico que guiaba sus

---

<sup>66</sup> La diferencia entre esteticismo y decadentismo es, como casi todo lo que concierne al *fin de siècle*, tenue y evanescente. De hecho, P. Jullian, en su temprano libro *Dreamers of Decadence*, Londres: Pall Mall, 1971, apuesta más que por una diferencia efectiva por un cambio de matiz relacionado con los ámbitos nacionales, así, el esteticismo es un fenómeno eminentemente inglés y el decadentismo, francés.

experimentaciones, en el despliegue teatral y en el abuso de la visualidad que utilizaba en sus demostraciones. Las demostraciones en el aula estaban rodeadas de una espectacularidad que derivaba directamente de someter a las histéricas a la mirada de los asistentes, como se observa en el lienzo *Un Leçon Clinique a la Salpêtrière*, de André Brouillet. De hecho, el lienzo es una prueba inequívoca del grado de estetización de la enfermedad que alcanzaron las experimentaciones charcotianas y de la tenue frontera que separaba la observación “objetiva” de la enfermedad de la fascinación decadente por ella; observación/fascinación que se proyectaban, no casualmente, sobre cuerpos femeninos a los que, si bien la mirada normativa de la ciencia quería taxonomizar, se resistían peligrosamente a ser reducidos a mera fórmula.<sup>67</sup> Como señala Hustvedt, el frenesí positivista para aislar, identificar y clasificar, chocó con una enfermedad, la histeria, que frustró cualquier intento de esas prácticas. Los insistentes estudios de Charcot y de la psiquiatría finisecular “They were only themselves, baffling, alarming, but revelatory of nothing” (Hustvedt 1998: 500) La formación de Charcot como neurólogo no garantizó ninguna ortodoxia científica a sus observaciones; muy al contrario –y como señala Hustvedt- su lenguaje para describir la histeria pronto cruzó hacia el territorio de lo religioso y lo sobrenatural. Como señalaba Huysmans, cuando el materialismo hace estragos, surge la magia. Y el caso de Charcot es, probablemente, la prueba más clara de la saturación de la ciencia y del conocimiento positivista y su precipitación hacia otro tipo de discurso que asumía los límites del propio conocimiento y, sobre todo, del conocimiento del sujeto.

---

<sup>67</sup> La importancia del género y la complicidad con los discursos de dominación masculina en toda la experimentación charcotiana son evidentes y así han sido estudiados; es especialmente esclarecedor el artículo de Hustvedt “Science Fictions: The Future Eves of Villiers de l’Isle-Adam and Jean-Martin Charcot” (Hustvedt 1998: pp.498-518), que, a partir de la comparación entre los discursos de Charcot y la obra *La Eva futura* de Villiers de l’Isle Adam, muestra la perversa tendencia de crear mujeres imposibles, ajustadas a los deseos masculinos. La cuestión, que atañe a la representación (y por ende, creación) del género en el fin de siglo es bastante más compleja y entraré en ella más adelante, pero me parece oportuno recordarlo aquí y recordar que las técnicas utilizadas por Charcot no sólo se sirvieron de lo visual como forma de presentación de las mujeres, sino también de lo puramente gráfico, pues como Hustvedt recuerda, Charcot utilizó también técnicas dermatográficas cuyas implicaciones simbólicas –la mujer como papel en blanco sobre el que inscribir el significado- son tan evidentes que, por el momento, no merecen mayor comentario.

Charcot fue, probablemente, el caso más espectacular de saturación del paradigma científico positivista y su ideal de orden y claridad, pero no fue el único. El fin de siglo francés vivió un auténtico florecimiento de los estudios psiquiátricos y psicológicos que, de forma menos espectacular que Charcot, llegaron al mismo vacío epistemológico. Un ejemplo muy esclarecedor lo constituye, a mi juicio, el de Théodule Ribot, fundador de la *Revue philosophique* (1876) y primer ocupante de la cátedra de psicología experimental y comparada de la Sorbona (1888). Sus obras más conocidas – *Les maladies de la memoire* (1881), *Les maladies de la volonté* (1883) y *Les maladies de la personnalité* (1884)- ya dan cuenta del afán de disección psíquica que alienta su obra. Ahora bien, las obras de Ribot, pese a desarrollarse sobre un esquema positivista, que privilegia la taxonomía y que dispone todos los fenómenos patológicos en un esquema lógico, ofrece afirmaciones tan contundentes como:

Sobre esta base física del organismo reposa, según nuestra tesis, lo que se llama unidad del yo, es decir, esa solidaridad que enlaza los estados de conciencia. La unidad del yo es la de un complejo y sólo por una ilusión se le concede la unidad ideal y ficticia del punto matemático (Ribot, 1912: 141-142)

La cita está extraída de su estudio sobre las enfermedades de la personalidad, una obra que aborda la multiplicidad del yo (doble personalidad, enajenación, etc) en términos patológicos.<sup>68</sup> Sin embargo, la clasificación de ese tipo de trastornos topa de frente con afirmaciones como la citada; no es, sin embargo, un caso aislado: toda la obra está cruzada por un discurso bastante evidente que insiste en la evanescencia de la mayor, a saber, que la normalidad –entendida como unidad del yo- es poco menos que una ilusión.<sup>69</sup> Así, por ejemplo, ya en la introducción señala que el concepto

---

<sup>68</sup> Cito de la temprana traducción al castellano: Ribot, T., [1885] *Las enfermedades de la personalidad*, Madrid: Daniel Jorro, 1912.

<sup>69</sup> Aunque he evitado entrar en el análisis de textos filosóficos del período, no puedo dejar de situar junto a estas observaciones, la siguiente afirmación de Nietzsche: “Quizás no sea necesaria la suposición de un sujeto: quizá sea lícito admitir una pluralidad de sujetos, cuyo juego y cuya lucha sean la base de nuestra ideación (...) mi hipótesis: el sujeto como pluralidad” (Nietzsche, F. *La voluntad de poderío*, Madrid: EDAF, 1980; p.281). Creo que la coincidencia es muy significativa y, que, en conjunto, *La voluntad de poder*, se suma

de yo “uno, simple e idéntico” que supone la psicología no es más que una “falsa claridad y una apariencia de solución” (Ribot 1912: 1-2). El resultado no tiene desperdicio, puesto que enfrenta conceptos propios de la visibilidad con la noción de verdad en una amalgama francamente subversiva: la verdad sobre la que se basa la psicología no es más que una ilusión de la mirada. A estas alturas, obvia cualquier comentario; no es extraño, entonces, que la obra concluya asegurando:

La unidad del yo, en sentido psicológico, es, pues, la cohesión durante un tiempo dado, de cierto número de estados de conciencia claros, acompañados de otros menos claros, y de una multitud de estados fisiológicos que, sin ir acompañados de conciencia, como sus compañeros, obran tanto como ellos y más que ellos. (Ribot 1912: 173)

Me atrevería a decir, que la conclusión es, en definitiva, una constatación de la oscuridad del sujeto; una constatación de que la claridad con la que el estudio científico pretende iluminar la personalidad no alcanza a traspasar su opacidad, que se revela como una fuerza tanto o más poderosa que la parte transparente.

Esta constatación flota a lo largo y a lo ancho de toda la obra de Ribot; su estudio sobre las enfermedades de la voluntad sigue los mismos parámetros.<sup>70</sup> En medio de una cuadrícula que organiza las enfermedades de la voluntad por falta de impulso (abulia, indecisión, suspensión), por ausencia de voluntad (epilepsia, histeria), etc, aparecen afirmaciones tan contundentes como:

En suma, lo que es sorprendente es que la voluntad, la actividad de orden complejo y superior pueda llegar a ser dominadora

(...)

[la voluntad] no reina por derecho de naturaleza, sino que es siempre inestable, pronta a descomponerse y, en suma, un accidente feliz (Ribot 1922: 93-94)

---

decididamente a lo que Ribot y otros textos de la época apuntan: que el sujeto no es más que una ficción.

<sup>70</sup> Cito de la traducción castellana: Ribot, T. , [1883] *Las enfermedades de la voluntad*, Madrid: Daniel Jorro, 1922.



La duplicidad del discurso ribotiano es cristalina, puesto que, si por un lado reconoce que la voluntad es “un accidente feliz”, por el otro, la justificación del milagro apela al crecimiento de la masa cerebral en el hombre civilizado y al influjo de la civilización y los hábitos: un razonamiento típicamente positivista, que mezcla la explicación fisiológica y la sociológica.

La fragilidad de la normalidad psicológica que apuntan los textos de Ribot tiene su traslación al plano psico-sexual en las obras de Alfred Binet. Si desde el campo de la psicología los trabajos de Binet han trascendido por su contribución al estudio y medición de la inteligencia, desde los estudios literarios y culturales interesa, sobre todo, por su definición y descripción del fenómeno del fetichismo con su obra *Le fetichisme dans l'amour* (1887).<sup>71</sup> Como en las obras de Ribot, el afán de taxonomía reluce en todo el texto, que dispone la anormalidad fetichista en un orden racional; pero también como Ribot, el texto es menos taxativo de lo esperable a la hora de fijar los límites de esa anormalidad y arranca asegurando que, si bien las actitudes fetichistas son anomalías psicológicas “tales hechos existen en germen en la vida normal” (Binet 1904: 3). La idea es recurrente en toda la obra y fluye desde las primeras páginas, reaparece en el curso de la obra – “Volvamos ahora al fetichismo, que no es sino la exageración del gusto normal” (Binet 1904: 25)- y cierra la obra como conclusión: “Si el fetichismo existe en el amor normal, ¿en qué momento podemos considerarle como enfermedad amorosa? (...) La línea divisoria es muy difícil de señalar”(Binet 1904: 65-66)

Las obras de Ribot y Binet ejemplifican perfectamente otra faceta de la crisis escópica de finales de siglo: sus estudios constituyen descripciones detalladas de constructos que no son más consistentes que las ilusiones ópticas; analizan, clasifican, y ordenan, pero esa taxonomía no aclara aquello que presuponen desde el prólogo, de ahí que las conclusiones confirmen la dificultad de señalar la frontera entre lo normal/anormal. La paradoja es que operan con solidez sobre una categoría –lo anormal- que se revela inconsistente pero que el propio discurso contribuye a formar.

---

<sup>71</sup> Todas las citas de esta obra están extraídas de Binet, A. [1887] *El fetichismo en el amor*, Madrid: Daniel Jorro, 1904.

Claro que esa dificultad para establecer la frontera entre lo anormal y lo normal parece ser signo de los tiempos; así, Ribot en sus *Maladies de la volonté*, lanza, en el capítulo dedicado a los trastornos de debilidad de la voluntad por exceso de impulso, la siguiente afirmación:

Todas estas tendencias fatales, clasificadas bajo los nombres de dipsomanía, kleptomanía, piromanía, erotomanía, monomanía homicida y suicidio, no son ya considerados hoy como formas morbosas distintas, sino como las diversas manifestaciones de una sola y única causa: la degeneración, es decir, la inestabilidad e incoordinación psicológicas (Ribot 1922: 88)

La idea de degeneración deviene el núcleo central de la relación de mirada recíproca y enfrentada que sostienen arte y ciencia a finales de siglo. El escurridizo objeto de la mirada positivista – la anormalidad- se solidifica en este concepto que, como Ribot señala, encuadra todas las manifestaciones que se desvían del orden racional, lógico y uniforme que el positivismo defiende. Los usos del concepto de degeneración como parte del discurso normativo que opera sobre la categoría de sujeto en el fin de siglo son abundantísimos y merecerían una exposición detallada.

No obstante, me interesan aquí en tanto que la popularización del concepto deviene clave en la discusión estética del fin de siglo, puesto que ésta queda marcada, definitivamente, en la década de 1890 por la discusión del concepto de degeneración y sus implicaciones. La centralidad de este problema debe atribuirse, en buena parte, a la exitosa y polémica difusión de *Entartung* (1892), de Max Nordau.

La obra de Nordau interesa, sobre todo, porque ejemplifica la fragilidad de las demarcaciones interdisciplinarias: se presenta como un estudio médico, que fija su mirada en la sociedad y que descubre el arte como lugar de privilegio sobre el que aplicar el programa higienista que alienta toda la obra<sup>72</sup>. En su afán positivista de diagnosticar y analizar los síntomas de una enfermedad que afecta a la sociedad por extenso, el texto de Nordau llega a hacer lo que otros predecesores no consiguen: por una parte, da con la

---

<sup>72</sup> Para el análisis de Nordau y su idea de decadencia siglo, básicamente, a Pitarch, P. *Decadencia y modernidad en Alma contemporánea (1899)*, trabajo de investigación inédito, Universitat Autònoma de Barcelona: 2003.

llave que unifica toda esa pluralidad de síntomas de decadencia y que no es otra que la hipersensibilidad y la insatisfacción; por otra, convierte al artista en el epítome de la degeneración y, no sólo eso, le concede un carácter subversivo tratándolo como una efectiva fuente de corrupción de esa sociedad de progreso y esplendor que Nordau sueña desde su fe positivista.

La nómina de degenerados que establece Nordau es muy significativa, puesto que a partir de su diagnóstico consigue dotar de unidad el variado cuerpo de estéticas de la segunda mitad del XIX. Nordau incluye desde Tolstoi y Wagner hasta los simbolistas (Mallarmé y Verlaine merecen buena parte de su atención), pasando por Baudelaire y, curiosamente, Zola.<sup>73</sup> Como señala Pitarch, lo que se evidencia en esta extensa nómina de degenerados es la condena de cualquier modelo de representación que rehúya de “la transparencia y naturalidad de la ‘realidad positiva’” (Pitarch 2003: 86), lo que en definitiva, supone la condena de las estéticas finiseculares por extenso.

El ataque de Nordau revela, claramente, el nuevo panorama de las estéticas del fin de siglo y su desvinculación de los conceptos de mimetismo transparente. En su ataque pone en evidencia los conceptos fundamentales que conciernen a las estéticas finiseculares: el dominio de un “yo” hipersensible y por tanto, móvil y proteico, sujeto a los cambios provocados por esa sensibilidad “enfermiza” que se convierte en mediadora de la realidad. Por encima de sus concreciones en escuelas aisladas, las estéticas finiseculares aparecen como un cuerpo polifacético cruzado por la nueva concepción del yo que emerge de la crisis escópica. Quizás por eso, respuestas como las de Nordau y las de la crítica antimodernista son tan virulentas, pues tal y como señala Litvak con insistencia, “el modernismo intentaba llevar a cabo algo más importante: un cambio de fondo y no sólo de forma, y presentaba una nueva escala de valores que iba más allá de la poesía” (Litvak

---

<sup>73</sup> No puedo dejar de comentar la reacción de Zola ante su inclusión en la nómina de degenerados: un furioso desacuerdo que se tradujo en la visita a otros médicos para que demostraran que Nordau había errado el diagnóstico. La reacción muestra tanto el carácter normativo que adquieren las disciplinas médicas como su capacidad de abarcar distintos ámbitos, al ser apeladas como solución para unas consideraciones, las de Nordau, que sobrepasan el ámbito puramente higienista.

1990: 111) y detalla, que esa subversión de valores afecta directamente a la concepción de la realidad, que ya no se reproduce sino que se interpreta y que no se aprehende por la lógica sino por la intuición (Litvak 1987: 411). En palabras de Ródenas de Moya:

La modernidad encara por primera vez los problemas de orden epistemológico que acarrea la posibilidad de una representación mimética; se interroga sobre el modo como el artista (el hombre) conoce la realidad exterior y la representa (...) En el modernismo, la conciencia del sujeto, como un diagrama que filtra y modela la realidad, se yergue en el bastión, el último, tal vez, de la posibilidad de la representación. El mundo se fragmenta y se distorsiona en la bóveda que es la conciencia perceptiva de los personajes. La representación de la realidad abandona el mimetismo maquinal, y, a fuerza de depender de una conciencia, acaba muchas veces por disolver la realidad en un montón de aprehensiones aisladas (Ródenas de Moya 1998:54)

Lo que he intentado demostrar a lo largo de este capítulo es que, ese cambio de valores que se vincula, esencialmente, a los modernismos puede observarse genealógicamente aparejándolo con la emergencia de un nuevo régimen escópico confrontado con el régimen escópico cartesiano.<sup>74</sup> Desde mi punto de vista, las formulaciones estéticas de la segunda mitad del XIX, se apropian o hacen eco de esa crisis del régimen escópico. De ese modo, la noción de mirada –salvo, en el caso del naturalismo zolesco<sup>75</sup>- se desvincula de las nociones de racionalidad y objetividad. La objetividad, entendida como las prácticas conscientes de un “yo” coherente y monolítico, se desvela como un artificio más de la perspectiva y la racionalidad, se difumina por varias vías y estrategias, a las que no son ajenas las descripciones positivistas del hombre y la sociedad moderna, que aciertan a desestabilizar la noción de sujeto quizás con mayor fuerza que los textos que la cuestionan abiertamente.

---

<sup>74</sup> Obviamente, al referirme a un estudio genealógico me hago eco de la propuesta foucaultiana: “(...) genealogy, that is, a form of history which can account for the constitution of knowledges, discourses, domains of objects, etc, without having to make reference to a subject which is either transcendental in relation to a field of events or tuns in its empty sameness throughout the course of history” (Foucault 1980: 117)

<sup>75</sup> Pero, insisto, los matices dentro de la propuesta de Zola son, como he intentado demostrar, muchos y muy variados.

En un contexto de industrialización y ciencia positiva, en que los valores de objetividad y racionalidad se asocian a un régimen normativo, la mirada individual se descubre como una fuerza subversiva, de ahí que las estéticas finiseculares la tomen como eje. La formulación estética de Gabriel Miró es, en ese aspecto, plenamente finisecular, como intentaré mostrar en los capítulos siguientes.

**LÁMPARAS MARAVILLOSAS.**  
**CARTOGRAFÍAS DE LA MIRADA EN EL FIN DE SIGLO HISPÁNICO.**

Los finales de siglo se asemejan. Todos ellos  
son turbios y vacilantes. Cuando el materialismo  
hace estragos, surge la magia.  
J.K.Huysmans.



La escueta genealogía de las estéticas finiseculares europeas que he desarrollado en el capítulo anterior debería haber mostrado la formación de un discurso que considero como auténtica columna vertebral de las manifestaciones artísticas que se suceden entre el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Sin embargo, en todo texto se esconde mucho más de lo que se dice y el capítulo precedente está construido mediante elipsis, elusiones y, cómo no, de ilusiones y artificios que deben revelarse.

La ilusión de fluida coherencia que he intentado crear entre los textos evocados responde, en primer lugar, a la voluntad de reevaluar el fin de siglo desde una perspectiva global, que supere las infinitas taxonomías que, normalmente, lo han cruzado. La centralidad de la mirada en el ámbito cognoscitivo y su independencia de las nociones de verdad y objetividad, por una parte, y la concepción del sujeto como una entidad compleja, llena de pliegues, que atesora distintos extremos y cuya identidad no es estable, por otra, son, a mi juicio, los dos grandes lugares comunes que permiten releer de manera unitaria el torrente de discursos culturales del fin de siglo. En ese sentido, en el capítulo anterior, he intentado mostrar la persistencia de esas ideas en ámbitos como el esteticismo, el naturalismo, el decadentismo.... que en muchas ocasiones se han contemplado como compartimentos aislados e incluso opuestos.



En segundo lugar, la elección de cada uno de los textos evocados en las páginas anteriores se debe a la voluntad de trazar un panorama, razonablemente completo, de los que considero los intertextos fundamentales de la estética mironiana. Como intentaré mostrar en las páginas siguientes, entiendo que el proyecto estético mironiano entabla una relación directa y fructífera con la estética vitalista de la mirada –que asoma claramente en las obras de Ruskin y Pater- y con la concepción fragmentaria del sujeto –que emerge desde los estudios psicológicos y que se filtra y florece en ámbitos literarios como el naturalismo y el decadentismo.

Salvo contadas excepciones, los autores evocados se encuentran representados en la biblioteca personal de Gabriel Miró; en ella se cuentan *Las piedras de Venecia*, de John Ruskin (traducción de Carmen de Burgos y extenso prólogo de Ramón Gómez de la Serna) ; *Platon et le platonisme* y *La Renaissance*, de Walter Pater, en traducción francesa; una extensa selección de las obras de Wilde –hasta diez volúmenes- que incluyen teatro, narrativa y crítica; *Germinal*, de Zola; *Au va l'eau*, de Huysmans; *La logique des sentiments*, *Les maladies de la personnalité* y *Les maladies de la volonté*, de Théodule Ribot y *Le fetichisme dans l'amour* de Alfred Binet, entre otros estudios psicológicos de la época (Mantegazza, Payot, etc).<sup>76</sup>

Ciertamente, la selección que he llevado a cabo es tan significativa como el conjunto de omisiones y la apelación a la biblioteca personal del autor en tanto que justificación última de mi dibujo de los intertextos mironianos no excusaría ninguna de las ausencias. No obstante, la biblioteca personal de Gabriel Miró debe tomarse como una referencia y no como una

---

<sup>76</sup> Además de los numerosos volúmenes sobre psicología, me parece oportuno señalar el controvertido caso de la posesión de las obras de Freud; si bien en el catálogo editado por la Biblioteca Gabriel Miró no aparece, Ian McDonald incluye los doce volúmenes de las obras completas como libros registrados por Clemencia Miró pero que no han aparecido. Igualmente, en el catálogo actual no aparece referencia alguna a Maupassant pero McDonald sí incluye la novela *La mancebía* en el su lista realizada durante los años sesenta. La catalogación de la biblioteca personal de Gabriel Miró puede hallarse en *Catálogo de los fondos de la biblioteca personal de Gabriel Miró*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992 y McDonald, I. *Gabriel Miró: His Private Library*, Londres: Tamesis, 1975. Hecha esta precisión, cabe aclarar que los únicos autores que he mencionado cuyas obras no constan en ninguna catalogación son Baudelaire y Charcot, a los que considero, en cualquier caso, ineludibles por ser figura fundacional del discurso estético moderno, el primero y por ser figura central del discurso psicológico normativo del fin de siglo, el segundo.

fuente de verdad que demuestre influencias o contactos positivamente comprobados. Como ha señalado repetidamente McDonald, la biblioteca mironiana está cruzada por ausencias sumamente significativas, sobre todo, por la ausencia de textos literarios castellanos contemporáneos; salvo Azorín, que se encuentra bien representado, la presencia de autores contemporáneos es diversa y extrañamente escasa.<sup>77</sup> La biblioteca personal, pues, más que determinar, sugiere y su heterogeneidad, que la hace resistente a cualquier clasificación taxativa e irrevocable, evoca perfectamente el propio carácter de la obra mironiana.

Y al hablar del carácter de la obra mironiana, de su resistencia a encajar en una taxonomía y a conectarse con una única línea de pensamiento, lo hago desde la convicción de que esa característica constituye un auténtico privilegio, tanto para los investigadores de la producción de Gabriel Miró como para los investigadores del período finisecular. Márquez Villanueva, uno de los mironianos que mejor ha entendido hasta qué punto el estudio intertextual, por encima de marcas, generaciones y nacionalidades, es una vía fundamental para el estudio de Miró, expone claramente los términos elementales de ese punto de vista:<sup>78</sup>

A pesar de sus obvias e inevitables concomitancias con Modernismo y Noventa y Ocho, que tenía tan cerca, hemos de resignarnos a considerar a Miró como un individualista integral, que no quiso tener “ismo” ni “generación”. Frente al Noventa y Ocho, no quiso saber nada de regeneracionismo, ni hizo exhibición de un dolor de España causado en él por razones mucho más

---

<sup>77</sup> Para hacerse una idea, en la biblioteca personal de Miró no consta ni un solo libro de Baroja o de los Machado; sí existe una obra de Unamuno, en traducción italiana y con una sospechosa dedicatoria autógrafa del traductor; también aparecen dedicatorias autógrafas del autor en los dos volúmenes de Valle Inclán que se guardan en la biblioteca... y, en fin, podría alargarse la nómina de ausencias contemporáneas empezando por Rubén Darío y acabando con Felipe Trigo, pasando por Marquina, Martínez Sierra, etc. Algo similar ocurre con la generación anterior: la abundante presencia de las obras de Valera y la nada despreciable cantidad de volúmenes de Clarín contrastan con las solitarias obras de Alarcón, Pereda y Galdós y con la absoluta ausencia de Pardo Bazán. Respecto a autores posteriores, casi todos los ejemplares incluyen dedicatoria, lo que hace pensar más en el obsequio que en la elección personal, que como se ve, parece orientada hacia otro tiempo y/u otros lugares. Esta peculiar presencia de la literatura española contemporánea en la biblioteca de Miró está también reseñada por E.L. King en su artículo “Gabriel Miró y el mundo según es”, *Papeles de Son Armadans*, LXII (1961), p. 129.

<sup>78</sup> Márquez Villanueva, F. *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1990.

hondas que el desastre colonial. Contra el Modernismo, no creyó en la “estética” de la moralidad decadentista y (aunque al principio jugara con ella) no hay Bradomines en su obra. (...) El estudio de la vena naturalista muestra, a su vez, una superación sistemática del modelo ultrapirenaico, siempre a la busca de alcances más complejos y deteniéndose sólo a las puertas de las innovaciones expresivas, que hoy consideramos características de los años veinte. (Márquez Villanueva 1990: 21)

No es de extrañar, entonces, que Márquez Villanueva, denuncie con energía en el mismo artículo citado cómo la creación de esa figura autorial marcada por la beatitud y el misticismo –a la que me he referido al principio de este trabajo- ha impedido emprender el estudio intertextual de la obra mironiana. El profesor Márquez encabeza así la nómina de estudiosos que han obviado con mayor empeño la figura aislada de Miró y han intentado vincular su obra a los discursos históricos, literarios, etc de su época. En las propias palabras de Márquez: “...a pesar y por encima de las lagunas es posible contemplar hoy el arranque de la obra mironiana bajo una típica constelación finisecular” (Márquez Villanueva 1990: 19)

Esa peculiar relación con los discursos finiseculares ha sido apuntada con fuerza en la tesis doctoral de K. Larsen, *Gabriel Miró and Literary Naturalism*, que dedica un capítulo -con el significativo título de “Other styles and Naturalism, other styles of Naturalism”- a analizar la participación de la obra mironiana en corrientes finiseculares como el impresionismo, el modernismo, simbolismo y decadentismo, para insistir en que la estrecha línea que separa todos esos “-ismos” es tan sólida o difusa como la crítica quiera: “... there are no schools, only artists (and scholars who want to organize them into schools)” (Larsen 1983: 400) y que la posición de Miró respecto a estos depende de la actitud del lector o lectora que se enfrente a ello.

Como lector, Larsen se muestra extremadamente agudo e insiste en que no se puede mantener la idea de un Miró impermeable a cualquier tendencia, pero que tampoco cabe adscribirlo sin contemplaciones a cualquiera de ellas. Larsen usa el concepto de “oportunismo” como solución a esa incómoda posición que Miró ocupa respecto a ellas; oportunismo como capacidad de utilizar, alterar y transformar materiales que reconocemos

como característicos de determinadas corrientes, sin que ello implique la participación en ellas. Robándole las palabras a Derrida, una participación sin pertenencia.<sup>79</sup> Desde esta perspectiva, la obra mironiana emerge a la luz como una original reelaboración de las doctrinas finiseculares, como un enorme texto atravesado por elementos de la más variada procedencia.<sup>80</sup>

Ahora bien, la consideración de Miró bajo la constelación finisecular es un juicio que no atañe sólo a la obra mironiana sino que concierne a toda la visión del período. La insistencia en considerar el período vital de Miró (1879-1930) como una época en la que se suceden distintas corrientes artísticas perfectamente caracterizadas ha llevado a considerar a Miró como un autor inclasificable.<sup>81</sup> Por ello es necesario, antes de emprender el estudio detallado de su estética, redefinir el período finisecular en el ámbito hispánico y establecer la pertinencia de la cartografía de la mirada que he esbozado en los capítulos precedentes.

Tal y como he intentado mostrar en los capítulos precedentes, la revisión del período que me ocupa y de los discursos que lo caracterizan no

---

<sup>79</sup> Tomo la idea de Derrida, J. "The Law of Genre" en *Critical Inquiry*, 7 (1980). El autor la utiliza aplicada a la noción de género literario pero creo que su discurso es perfectamente aplicable al caso de los movimientos literarios, que, como los géneros son construcciones abstractas que en el plano teórico presuponen un estereotipo imposible y que en el plano práctico están cruzados por fisuras y excepciones.

<sup>80</sup> Cabe señalar que la conexión de la obra mironiana con los discursos finiseculares no es señalada exclusivamente por los autores mencionados. Otros estudios han detectado elementos similares que, no obstante, no han sabido o no han querido calificar como expresiones del *fin-de-siècle*. Así, Eugenio de Nora, por ejemplo, habla de "novela sensual" e indica (sin darse cuenta) algunos momentos en los que el rastro del fin de siglo es especialmente relevante, como el "nietzschianismo erótico" de Luis, protagonista de *Dentro del mercado* o la capacidad para transformar lo repulsivo en materia estética (Nora, E. De, "La novela sensual de Miró" en *La novela española contemporánea*, (tomo I) Madrid: Gredos 1961). Esas observaciones no están muy lejos de las de Rodríguez Puértolas, que habla de "sensualidad enfermiza" para designar la nota predominante de la narrativa del autor, en un artículo que apuesta decididamente por la búsqueda de la conexión con los cánones estéticos de la época (Rodríguez Puértolas, J.L. "Decadentismo, pesimismo, modernismo: los cuentos de Gabriel Miró" en Román del Cerro, J.L. *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante 1979).

<sup>81</sup> La cantidad de marbetes que suceden vertiginosamente en poco más de treinta años es escandalosa: generación del 98, modernismo, generación del 14 o novecientos, generación del 27. Casi resulta imposible que exista algún autor que no encaje en tal variedad de casillas, pero en el caso de Miró es así y a falta de soluciones mejores (reevaluar la validez de esos marbetes, aclarar los intertextos con los que la obra mironiana se relaciona...) se le ha tildado de escritor aislado, raro e inclasificable. Evidentemente, el problema compete, como decía, tanto a los investigadores mironianos como a los historiógrafos de la literatura hispánica.

puede ejecutarse razonablemente mediante el uso exclusivo de la cronología y los esquemas taxonómicos que forman el esqueleto de la historiografía literaria tradicional. Ya advertía Edmund Wilson que estudiar las manifestaciones estéticas de un período en una sucesión lineal que las relaciona por oposición es un ejercicio desafortunado y que, en el caso de la modernidad y el fin de siglo, no sólo es poco acertado sino que falsifica su propio carácter, proteico y multiforme.<sup>82</sup>

Del mismo modo, entiendo que el estudio historiográfico que sólo contempla un ámbito sin explorar las relaciones con otras disciplinas y discursos sólo puede dar una visión incompleta que dificulta la comprensión y evaluación de los fenómenos que está explorando. Esa convicción general reaparece dramáticamente en el período que me ocupa, puesto que la contigüidad entre distintos discursos y sus núcleos ideológicos es absolutamente frecuente y obliga, en cierto modo, a establecer una narrativa que pierde características historiográficas y adquiere rasgos genealógicos. Como explica muy claramente Noël Valis al hablar de su visión del fin de siglo:<sup>83</sup>

...me es imposible tratar el fin de siglo como si fuera simplemente un fenómeno estético. Tampoco encuentro ya la nomenclatura de manuales literarios especialmente útil aquí. El adorno femenino, la autoconciencia, la interioridad, la fragmentación, lo transitorio, lo erótico, el voyeurismo y la crisis de identidad forman un conjunto de significancia cultural que llamamos el fin de siglo. (Valis 1993: 105)

La observación de Valis me interesa no sólo por la honestidad con la que evalúa el propio acto de reconstruir el fin de siglo, sino por esa concepción abierta, que rechaza el estudio meramente estético y el uso de nomenclaturas como medio de construir el discurso del pasado y apuesta por los constructos culturales - *cultural clusters*- como punto de partida para el estudio y el análisis.

---

<sup>82</sup> Wilson, E., *El castillo de Axel: estudios sobre la literatura imaginativa (1870-1930)*, Barcelona: Versal, 1989

<sup>83</sup> Valis, N. "Figura femenina y escritura en la España finisecular" en Cardwell, R.A. & McGuirk, B. (eds.) *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado: Society of Spanish-American Studies, 1993; pp.103-123

En realidad, Valis constata lo más difícil: lo evidente; y es que los estudios especializados sobre este período -cuyos límites, naturalmente, se difuminan mucho antes y mucho después del fin de siglo- juegan con varios nombres que encierran los mismos referentes o conjuntos culturales: el simbolismo del que habla Balakian no difiere en exceso del decadentismo que intenta definir Binni; el post-romanticismo de Praz se asemeja mucho al sueño de decadencia que propone Jullian y podría seguirse con una larga lista de bibliografía especializada que sin embargo, es incapaz de proponer una definición exacta del *fin de siècle*.<sup>84</sup> Seguramente, tampoco hace falta.

Jullian, en su magnífico ensayo sobre al arte y la estética finisecular utiliza la persecución de la quimera como imagen de ese período, algo bastante más eficaz que una aséptica definición. Sus “dreamers of decadence” (Jullian 1971) se presentan como perseguidores incansables de quimeras (legendarias, místicas, macabras o eróticas), y esos cuatro animales mitológicos encierran con mayor fortuna que cualquier clasificación de tendencias y corrientes los innumerables caminos que cruzan el fin de siglo: desde los prerrafaelitas a los rosacruces, desde los nazarenos a los simbolistas, desde los estetas a los decadentes... caminos que se pueden recorrer en todas las direcciones imaginables.

Frente a la falta de definición que padece el *fin de siècle* entre la crítica especializada, la recurrencia de motivos y actitudes lo redibujan como un momento perfectamente reconocible. La tónica remite a ideas como la

---

<sup>84</sup> Para la definición, descripción y análisis del período y sus corrientes en el ámbito europeo, véanse, entre otros: Balakian, A. *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*, Nueva York: New York University Press, 1987; Binni, W. *La poetica del decadentismo*, Florencia: Sansoni Editore, 1988; Birkett, J. *The Sins of the Fathers. Decadence in France 1870-1914*, Londres: Quarter Books, 1986; Chai, L., *Aestheticism. The Religion of Art in Post-Romantic Literature*, New York: Columbia University Press, 1990; Chedford, Quiñonez & Wachtel (eds.) *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana: University of Illinois Press, 1986; Fletcher, I. (ed.) *Decadence and the 1890s*, Londres: Edward Arnold, 1979; Hinterhäuser, H. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid: Taurus, 1980; Hönnighausen, L. *The Symbolist Tradition in England Literature. A Study of Fin-de-Siècle*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Jullian, P. *Dreamers of Decadence*, Londres: Pall Mall, 1971; Pierrot, J., *L'imaginaire décadent*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977; Praz, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acanalado, 1999; Wilson, E., *El castillo de Axel: estudios sobre la literatura imaginativa (1870-1930)*, Barcelona: Versal, 1989. Evidentemente, la bibliografía sobre el tema es mucho más amplia; menciono aquí únicamente la que me parece más completa y la que me ha sido más útil a lo largo de esta investigación.

oposición al racionalismo y cientifismo decimonónico, la búsqueda enfermiza de la belleza, el fracaso de esos ideales estéticos y, en consecuencia, la entrega a los placeres sensuales y a los horrores, sensuales también. De modo que se sella un círculo vicioso en el que la ansiada belleza resulta amarga por escurridiza y que se despliega en un universo artístico en el que se cruzan bellas bestiales y bestias hermosas sobre un exquisito (o deprimente o incluso delirante) decorado. Obviamente, estas líneas no son más que una pobre estilización de lo que fue o podría haber sido el catálogo de motivos finiseculares; pero tampoco es este el momento de emprender un largo resumen de estudios críticos cuya agudeza y buen hacer deben ser conocidos de primera mano. Valgan estas consideraciones, no obstante, para dar cuenta de lo escurridizo que resulta el término finisecular y de la complejidad ideológica que radica en él.

Si bien el imaginario finisecular en los términos en los que lo acabo de plantear resulta razonablemente limitado, su propia definición y alcance histórico lo hacen algo menos concreto. Sería razonable pensar en el *fin de siècle* como un conjunto de tendencias que aparecen, a nivel internacional, a finales del XIX y que perviven en las primeras décadas del XX, caracterizadas por una notable conciencia formal y estética y cuya ideología defiende la independencia de tales conceptos frente a otros discursos –intelectuales, sociales, históricos– que intentan intervenir en ellos. La definición sería intachable si no fuera una glosa de la definición de *modernism* que Bullock y Stallybrass establecen en su fundamental obra.<sup>85</sup>

Con este pequeño trampantojo pretendo señalar la dificultad, ya no de ofrecer un término general que agrupe la diversidad de tendencias, escuelas y talleres que conforman el panorama estético del momento, sino de establecer un acuerdo entorno a ese término general. No hace falta una excesiva agudeza para observar que la divergencia entre los términos responde a las tradiciones nacionales: *modernism* es un término acuñado en la tradición anglófona y utilizado, especialmente, en ella y *fin de siècle* remite, obviamente, a la tradición francesa. Y es, evidentemente, la diferencia entre

---

<sup>85</sup> Bullock, A. y Stallybrass, O. (eds.) *Fontana Dictionary of Modern Thought*, Londres: Fontana, 1977.

literaturas nacionales lo que hace difícil la total correspondencia entre los términos, puesto que cada uno de ellos se crea en función de unos textos –los de la literatura nacional en cuestión– que revisten un carácter particular en función de las tradiciones que los preceden.

De nuevo topamos con la fatal confrontación entre una visión de conjunto, supranacional e interdisciplinaria y una visión local y fragmentaria. Tal confrontación es, si cabe, más encarnizada en el caso de la tradición hispánica, en la que la reivindicación de una perspectiva global y comprensiva es, relativamente reciente.<sup>86</sup> La tradición historiográfica española parece haberse aliado durante mucho tiempo con la atomización y las oposiciones lineales que denunciaba Wilson; me refiero, claro está, a la división entre modernismo y noventayochismo, a la que se viene a sumar el marbete de novecentismo (generación del 14) en un panorama fragmentado y compartimentado hasta el exceso.<sup>87</sup>

No es este el momento de repasar la formación de esa visión histórica, puesto que me preceden obras que han revisado tal fenómeno con claridad y agudeza. Remito, simplemente, a Santiáñez Tió, quién traza el estado de la cuestión de la historiografía literaria española concerniente al período y

---

<sup>86</sup> Quizás la fecha clave sea 1987, año en el que la revista *Ínsula* publica un monográfico sobre modernismo y fin de siglo, coordinado por Javier Blasco y en el que participan especialistas como Allegra, Yurkievich, Macklin, Litvak, etc. Blasco, en su artículo “Modernismo y modernidad” establece las claves para re-emprender el estudio del período: 1) constatación de la inoperancia entre modernismo y noventayochismo 2) imposibilidad de un estudio estrictamente nacional y necesidad de incorporar parámetros generales que den cuenta de la crisis europea (estética, ideológica y social) 3) necesidad de explorar las manifestaciones de esa crisis en un marco que sobrepase lo literario y 4) reivindicación de la innovación del contenido y los valores ideológicos en el modernismo frente a la tradición que explora sólo su vertiente formal.

<sup>87</sup> Sobre la variedad del tratamiento del fin de siglo en el ámbito hispánico, además de las obras ya consignadas, véanse, entre otros: Abellán, J.L. et alii, *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Barcelona: Ariel, 1974; Abellán, J.L. *El 98 cien años después*, Madrid: Aldebarán, 2000; Allegra, G. *El reino interior*, Madrid: Encuentros, 1986; Calvo Carilla, J.L. *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid: Cátedra, 1998; Díaz-Plaja, G., *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979; Ferreres, R. *Los límites del modernismo*, Madrid: Taurus, 1964; Grass, R. & Risley, W. (eds.) *Waiting for Pegasus*, Macomb, Illinois: Western Illinois University, 1979; Gullón, R., *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1990; Gutiérrez Girardot, R. *Modernismo*, Barcelona: Montesinos, 1983; Litvak, L. *La crisis de fin de siglo: Literatura e ideología*, Barcelona: Ariel, 1974; Mainer, J.C. *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1981; Mainer, J.C. y Gracia, J. (eds.), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid: Visor, 1998; Romero Tobar, L. (ed.) *El camino hacia el 98: los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Madrid: Visor, 1998.



establece una triple posición: la que considera el modernismo como una escuela eminentemente poética liderada por Rubén Darío, la que considera el modernismo como una época convulsa cuya inquietud se vincula a la crisis de la mentalidad burguesa de finales del XIX y la que asimila modernismo y *modernism*.

No es necesario el conocimiento especializado del período para saber que es la primera posición la que ha dominado durante muchos años, a saber, la concepción del tránsito entre los siglo XIX y XX como un momento escindido estéticamente entre la escuela modernista y la generación del 98, presentadas como formulaciones antitéticas. La duda razonable sobre la existencia de la generación del 98 es, quizás, el lugar por el que este constructo empieza a ser destruido; desde “la invención del 98” que señalo Gullón y a la que Butt se refiere, con total acierto, como falacia crítica, han sido constantes las revisiones de esa falsa oposición que, como señala Blasco<sup>88</sup>, encubre una discriminación axiológica:

Definido el 98 por su españolismo, su virilidad, su ética y la densidad de pensamiento, todo lo que no cabe bajo tal definición se despacha con una vaga referencia a una pura cuestión de formas, dando por sentado que, fuera del 98, no es posible una literatura con proyección de futuro y con una dimensión ideológica reseñable (Blasco 1993: 61)

Desde esa valoración, que comparto completamente, el resultado es que la única manifestación literaria de calidad es la adscrita al noventayochismo, fenómeno que es exclusivamente español, puesto que remite a un hecho histórico –la pérdida de las últimas colonias- que sólo atañe a la entidad política España. De nuevo aparece la reivindicación de las características nacionales como fuente de atomización y desacuerdo a la hora de evaluar el tránsito finisecular.

Por supuesto, Blasco, apuesta por desestabilizar esa división entre modernismo y noventayocho constatando que es una división *a posteriori*,

---

<sup>88</sup> Las referencias a esos textos son: Gullón, R. *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Gredos, 1969; Butt, J. “The Generation of 1898: A Critical Phallacy” en *Forum for Modern Language Studies*, 16 (1980); pp.136-153 y Blasco, J. “De “oráculos” y de “cenicientas”: la crítica ante el fin de siglo español” en Cardwell & McGuirk (1993); pp. 59-86.

ausente entre la crítica de la época, que usa como diferencia operativa la división entre “gente vieja” y “gente joven”.

Precisamente, la revisión detallada de la crítica de la época que desarrolla Celma Valero en su fundamental estudio, revela un panorama en el que la aparición de nuevos temas, nuevos valores ideológicos, nuevas formulaciones estéticas no va aparejada a ningún grupo generacional sino que impregna a todos los actores del período, desde la gente vieja (Pardo Bazán, Galdós, etc) a la gente nueva.<sup>89</sup>

Estudios como el de Celma constatan lo que se intuía: que es necesaria una reevaluación de la época que liquide las escisiones, los falsos cortes cronológicos y las agrupaciones generacionales. Las estrategias para lograr la perspectiva y la expresión que permitan aproximarse al período finisecular como una suma de conjuntos culturales son diversas. Santiáñez Tió apuesta por considerar un modernismo trino, de corta, media y larga duración que engloba desde la escuela de Darío hasta la persistencia de motivos que emergen en ese ámbito y se proyectan a lo largo del tiempo en formulaciones estéticas muy alejadas de ese origen. John Butt apuesta por la asimilación con el *modernism*, que se dibuja como la nomenclatura más extensiva y más eficaz a la hora de redibujar el panorama.<sup>90</sup>

Con el paso de los años, el carácter *Modernist* de la literatura española del período 1895-1936 se hace cada vez más perceptible. La literatura castellana de estos años va adquiriendo los perfiles de un solo movimiento literario dotado de una compleja pero inconfundible unidad y cuanto más consciente se hace uno de esta unidad, más frustrante resulta verse obligado a dividir el período en movimientos o componentes diferentes, “modernismo”, “generación del 98”, “generación del 27” e inclasificables como Valle-Inclán, Benavente, Gabriel Miró, Francisco Ayala, Pérez de Ayala y otros. (Butt 1993: 40)

Blasco sugiere como factor común de la variedad estética del fin de siglo la noción de “decadent spirit”, que extrae de Balakian y que redefine en los siguientes términos:

---

<sup>89</sup> Celma Valero, M.P. *La pluma ante el espejo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

<sup>90</sup> Butt, J. “Modernismo y *modernism*” en Cardwell & McGuirk (1993), pp.39-58.

En cuanto negación de una lengua (la de la retórica restauracionista), de unos valores ideológicos (el racionalismo positivista), morales (el materialismo y utilitarismo burgueses) y estéticos (los presupuestos del realismo) y de unas creencias tradicionales (religiosidad heredada), la literatura finisecular hace suyo el camino de la *decadencia* (Blasco 1993: 65)

Finalmente, Iglesias Feijoo, apuesta también por la noción de *modernism* como instrumento, asociándola a un fenómeno ideológico supranacional: el descrédito de la realidad, que impone una nueva relación entre el artista y ésta, de suerte que se abandona la pretensión de describir la realidad externa y se sustituye por el ideal de creación de una nueva realidad, basada en la importancia de la experiencia personal y las sensaciones que operan en subjetividades aisladas y concretas. Dicho de otro modo, el descrédito de la realidad y la disolución del sujeto como ejes ideológicos que sostienen el variado edificio de formulaciones estéticas (Iglesias Feijoo 2000).<sup>91</sup>

Creo que esta última perspectiva resulta sumamente acertada, puesto que define la expresión estética mediante la apelación a unos conjuntos culturales, constructos ideológicos unitarios cuya configuración concreta en la época puede reseguirse a través de manifestaciones heterogéneas. En ese sentido voy a usar el calificativo de finisecular en el ámbito estético para referirme a aquellas manifestaciones que se sostengan sobre los conjuntos culturales que Iglesias Feijoo delimita en esos términos y que yo misma, anteriormente, he caracterizado como expresiones en las que la crisis de la mirada que atraviesa la modernidad se incorpora, mediante nuevas estrategias de representación, a la expresión estética y, obviamente, se convierte en un discurso auto-consciente y/o hegemónico.<sup>92</sup> Creo que las

---

<sup>91</sup> La relevancia que Iglesias Feijoo otorga a las vacilaciones epistemológicas recuerda a la caracterización de los textos del *modernism* establecida por Fokkema, en los que identifica, entre otros rasgos, la duda epistemológica respecto a la posibilidad de representar y expresar la realidad y el escepticismo respecto a la posibilidad de expresar adecuadamente cualquier conocimiento sobre el mundo. Fokkema, D.W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Utrecht Publications in General and Comparative Literature, vol. 19; Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984; p.19 et ss.

<sup>92</sup> He elegido el término finisecular porque, a pesar de no ser neutro, creo que está menos marcado que los términos decadente o modernista. Por otra parte, mi definición de lo

nociones de auto-consciencia y hegemonía son especialmente útiles a la hora de reevaluar la presencia y operatividad de estos conjuntos culturales en el ámbito estético y, muy particularmente, en el ámbito estético hispánico, como intentaré mostrar en las páginas siguientes.

Como he sugerido en el capítulo anterior, la década de los 80s puede entenderse como un momento de tránsito en el que las formulaciones estéticas vinculadas a los ideales de verdad, realidad y objetividad se deslizan desde una posición hegemónica hacia los márgenes. En el ámbito francés, expuesto someramente en páginas anteriores, el panorama es un tanto confuso o, para ser más precisos, más extremo puesto que la contundencia de las formulaciones zolescas y de los discursos “científicos” normativos conviven con un cambio claro de paradigma que se evidencia en los mismos autores participantes en el medanismo y en los estudios positivistas.

En el ámbito hispánico la década de los 80 presenta también, en cierto modo, este carácter bifronte. Oleza considera que en ese momento se asiste al canto del cisne de las manifestaciones realistas/naturalistas y también Sotelo Vázquez fija en el intervalo 1881-1889 el período de máxima operatividad y, finalmente, desgaste de los los discursos del naturalismo.<sup>93</sup> Si bien en la literatura española no hay una respuesta *à la* Huysmans en esas fechas, tampoco puede pensarse que los discursos realistas/naturalistas mueren y desaparecen por causas naturales; más bien debe contemplarse el cambio de parámetros como un fenómeno que se da en el interior de las propias doctrinas y de los propios autores que las defienden.

---

finisecular no tiene pretensión alguna de dar por zanjada una polémica historiográfica de larga duración cuya resolución –sí es que ésta es posible- necesitaría el bagaje de investigadores más experimentados que yo. En cualquier caso, sí me parece inexcusable establecer con claridad cuál es mi concepto de lo finisecular y determinar qué alcance le doy, asumiendo las carencias y zonas oscuras que pueda tener mi propia visión del fin de siglo.

<sup>93</sup> Véase Oleza, J. *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976 y Sotelo Vázquez, A., “Los discursos del naturalismo en España, 1881-1889” en *Del Romanticismo al Realismo. Actas del primer coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998; pp.455-465.

En ese aspecto, el grupo de escritores que estarían en el bando de la objetividad dentro de esa falsa dicotomía entre realistas/antirrealistas (a saber, Valera, Clarín, Galdós, Pardo Bazán...) se muestran muy críticos respecto a los conceptos de reproducción de la realidad en términos paracientíficos. La recepción del Naturalismo en España ha sido sobradamente estudiada y no es momento de repetir datos y observaciones, pero no pueden dejarse de anotar algunas posiciones esclarecedoras.<sup>94</sup> Es el caso de Clarín, que sin ser sospechoso de rechazar el naturalismo y partidario, en cierta, medida de los métodos de observación y experimentación de Bernard, rechaza claramente la vinculación con el positivismo filosófico y, por ende, la sumisión del arte a otros discursos.<sup>95</sup> La misma reticencia respecto al positivismo se convierte en el eje de la crítica que Emilia Pardo Bazán lanza a la propuesta estética de Zola y que el propio Clarín expresa claramente en el prólogo a la segunda edición de *La cuestión palpitante*:<sup>96</sup>

El Naturalismo no es solidario del positivismo, ni se limita en los procedimientos a la observación y la experimentación en el sentido abstarcto, estrecho y lógicamente falso, por exclusivo, en que entiende tales formas del método el ilustre Claudio bernard. Es verdad que Zola en el pero de sus trabajos críticos ha dicho algo de eso; pero él mismo escribió más tarde cosa parecida a una rectificación...(Pardo Bazán, 1998: 124)

Es esa vinculación de naturalismo y positivismo lo que Pardo Bazán considera “vicio capital de la estética naturalista” que achaca socarronamente al carácter de “científico de afición” de Zola, de quién dice que confunde

---

<sup>94</sup> Sobre la recepción del naturalismo en España remito a Caudet, F. *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en España y Francia*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995; Lissorgues, Y (ed.) *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, 1988; Miller, S., *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín*, Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995 y Pattison, W. *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, Madrid: Gredos, 1965.

<sup>95</sup> Un completo análisis de las posiciones críticas de Clarín se encuentra en los imprescindibles volúmenes *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid: Gredos, 1968 y *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona: Laia, 1972, ambos de S. Beser. Del mismo modo, son fundamentales las obras de A. Sotelo: *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona: PPU, 1998 y *Perfiles de Clarín*, Barcelona: Ariel, 2001.

<sup>96</sup> Todas las citas de esta obra están extraídas de la reciente edición de Rosa de Diego: Pardo Bazán, E., *La cuestión palpitante*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

hipótesis con leyes y quiere someter a ellas el arte. De esa peligrosa confusión emerge el segundo gran vicio, el utilitarismo, que Pardo Bazán rechaza de plano pues considera que los intereses del hombre de ciencia son totalmente diferentes de los del artista (Pardo Bazán 1998: 148-150)

Si me detengo en Pardo Bazán no es sólo por la importancia capital que tiene su obra crítica en la recepción del naturalismo en España, sino porque muestra diáfananamente la diferencia en la percepción de la realidad que mantienen las posturas realistas y naturalistas, tal y como señala:

Si es *real* cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el *Realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el *Naturalismo*. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y el idealismo racional (Pardo Bazán 1998: 151)

Más allá de la evidencia, lo que se traduce en estas líneas es una concepción de la realidad que incorpora y reivindica los lugares invisibles, frente al frenesí de visibilidad y tangibilidad que el positivismo deposita en sus correlatos literarios. Insisto en lo evidente: el realismo no pretende la reproducción sino la representación de la realidad, y en particular, el realismo decimonónico no sólo es consciente de la representación (Stendhal habla de espejo, Maupassant de ilusión, Galdós de imagen, Clarín de espectáculo...) sino que, como se observa en el texto de Doña Emilia, la amplía hacia lo invisible –lo espiritual, el alma- y le otorga un estatuto que rehúye del alcance científico.<sup>97</sup>

Mucho más interesante me parece observar cómo esta argumentación que aparece en *La cuestión palpitante*, vinculada a la discusión del naturalismo reaparece diez años después en *La nueva cuestión palpitante*, esta vez vinculada a la crítica del famoso libro de Nordau, *Entartung* y su

---

<sup>97</sup> Insisto en que la alusión a ámbitos en los que la ciencia no es operativa es un asunto muy comprometido en ese momento, porque, a la vista de los ejemplos mencionados (las investigaciones psicológicas del fin de siglo) es evidente que el positivismo no reconoce lugar en el que no pueda actuar. De todos modos, ya hemos visto que su actuación en esos lugares “no-científicos” o “no-rationales” arroja resultados más bien contraproducentes.

recepción.<sup>98</sup> No voy a hacer un seguimiento detallado de la obra, puesto que ya contamos con un espléndido análisis de este tipo (Pitarch 2003); sin embargo, me parece importante llamar la atención sobre la claridad con la que Doña Emilia enjuicia el frenesí positivista del que hace gala Nordau. Su argumentación transita por distintos lugares, que se encadenan de forma muy significativa; en primer lugar, el rechazo de los métodos científicos como motor de la obra artística, lo que apunta a la afirmación del arte como ámbito totalmente independiente de la ciencia: “A mi ver no podía [...] ajustarse la obra, más o menos inspirada y siempre personal del artista, al método peculiar del observador científico” (Pardo Bazán 1973: 1157-1158).

Esa independencia atañe no sólo a su relación con la ciencia sino también al vínculo con la moral:

Nordau parece ignorar que una obra de arte es, ante todo y sobre todo, una obra de arte, y que se la debe juzgar como tal, y no con el criterio aplicable a un tratado de filosofía o de sociología o de economía política, ni como se estudia un caso de tifus o el proceso de un sarcoma. (Pardo Bazán 1973: 1175)

En ese sentido, Pardo Bazán se muestra, como siempre, muy aguda puesto que detecta la carga ideológica que radica en las posturas pro-científicas, en general, y en Nordau en particular. Una carga ideológica que, como he intentado mostrar anteriormente, se ampara en unos valores pretendidamente neutros: la objetividad, la verdad, la racionalidad... pero que, en ningún caso, lo son. Pardo Bazán no sólo repara en esa contradicción, sino que ataca la imposición de valores en el arte al que se le debe, justamente, las mejores y más altas sensaciones del ser humano:

nuestros generosos sentimientos de admiración; nuestros estremecimientos del más puro goce —el goce estético—, la parte alta y noble de nuestra vida; las lágrimas mejores y más apacibles de nuestros ojos; las fruiciones más castas de nuestra imaginación; lo que mejor nos ha diferenciado de las especies animales y elevado por encima de ellas (Pardo Bazán 1973:1174).

---

<sup>98</sup> Todas las citas de *La nueva cuestión palpitante* están extraídas de la edición de H.L.Kirby de Pardo Bazán, E., *Obras Completas*, t. III, Madrid: Aguilar, 1973, pp. 1557-1195.

Pitarch señala, y estoy en pleno acuerdo con sus observaciones, que tal razonamiento roza el esteticismo y, en concreto, la tradición del esteticismo ruskiniano, lo cual resulta muy sintomático. Como también lo resulta que, finalmente, tras afirmar la autonomía del arte respecto a la ciencia, Pardo Bazán niegue la mayor, es decir, la ilimitada capacidad de conocimiento y progreso asociada a la ciencia y afirma: “Si hay una verdad dicha, repetida y trillada, es que la ciencia no nos saca de dudas respecto a la esencia íntima de las cosas.” (Pardo Bazán 1973: 1181) La afirmación está cruzada por un sinfín de aires de familia con textos y conceptos revisados anteriormente: el frenesí de visibilidad propio del positivismo colapsado al acabar observando lo invisible o lo que es lo mismo, todo aquello que escapa a la lógica y la subjetividad racional; un fenómeno que he descrito asociado a los estudios psico-fisiológicos de Charcot, Binet y Ribot, quién llega a afirmar, en profunda sintonía con el enunciado de Doña Emilia:

El hombre siente surgir en él necesidades, deseos, problemas, a los que la razón pura no aporta satisfacción, ni respuesta, ni remedio; el sentimiento y la imaginación ocupan su puesto.<sup>99</sup>

Me parece muy interesante observar cómo la postura de Emilia Pardo Bazán respecto a la ciencia se agudiza en el lapso de una década. Ya en *La cuestión palpitante* rechazaba la intervención de la ciencia en el arte y sugería la necesidad de entender la realidad como algo más que lo puramente visible y tangible. En los 90, con *La nueva cuestión palpitante*, abunda mucho más en la argumentación, acercándose a la línea de descrédito de la realidad y desestabilización del sujeto que emerge desde varios ámbitos ya señalados; además, tal argumentación, no lo olvidemos, está vinculada no sólo a la crítica a Nordau sino a la reivindicación de un hacer literario que Nordau califica de degenerado y malsano y que Doña Emilia revisa con una gran capacidad crítica. Así, señala:

---

<sup>99</sup> La cita pertenece a la obra de Ribot, *La lógica de los sentimientos* [1897], Madrid: Daniel Jorro, s.f. : 231.



Pompeyo Gener pone el dedo en la llaga al escribir que para Nordau es enfermizo cuanto rebasa de las cualidades estrictamente necesarias a la experimentación científica, o a un raciocinio lógico directo, y que fuera de esta actividad matemática, no ve sino desorden y destrucción, por no admitir más obras sanas que las que nacen de la asociación de ideas dirigidas por la voluntad, reduciendo así el arte al papel de producto voluntario, consciente y fabricado, y encerrando la expresión de las ideas en contornos geométricos. (Pardo Bazán 1973:1183)

La llamada de atención a los valores de voluntad, raciocinio y orden me parece muy importante, puesto que desplaza la cuestión del orden de la mimesis –donde se ha situado, tradicionalmente, la discusión sobre las manifestaciones presuntamente antitéticas del fin de siglo- y la sitúa en su lugar correspondiente, a saber, las implicaciones de esa mimesis. Ya he sugerido que la cuestión no es que haya una tendencia –realista/naturalista- que actúe como un espejo y otra tendencia –simbolista, decadentista, llámesele como se quiera- que actúe como una lámpara.<sup>100</sup> Se trata de una cuestión de transparencia, de concebir la realidad que se representa en la obra de arte como una entidad a la que se puede acceder a través de un cristal transparente –el de la objetividad y la razón- que desvela todos sus componentes, o bien, de concebir tal realidad como una entidad a la que se apegas, indefectiblemente, la mirada traslúcida, subjetiva y no siempre racional del sujeto; una realidad condenada, por tanto, a ser contemplada y representada fragmentariamente. Fijándonos en este parámetro, es obvio que el desencuentro entre autores y tendencias no radica en algo tan simple como copiar o no copiar del natural sino en la participación más o menos decidida en ese corpus ideológico que redefine la realidad y su captación y en la fijación de esos valores en unas formas literarias más o menos innovadoras. El caso de Doña Emilia es un ejemplo impagable para observar los diferentes grados de implicación en esos valores y de experimentación paralela en el trabajo literario.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Evidentemente, la apelación al espejo y la lámpara como metáfora de las teorías literarias miméticas o anti-miméticas es una referencia encubierta a Abrams, M.H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1975.

<sup>101</sup> Presto especial atención a Pardo Bazán no sólo porque su obra crítica es un documento excepcional para el estudio del período y la multiplicidad de tendencias que

Mucho menos gradual y armónica parece esa formulación de valores en otros autores. Un caso muy significativo es el de Jose María Llanas Aguilaniedo, cuya obra más pintoresca es la que escribe conjuntamente con Bernaldo de Quirós, *La mala vida en Madrid* y que constituye una curiosa traslación hispánica de los estudios criminalistas de Lombroso. Menciono tal dato para constatar la clara filiación de Llanas con las doctrinas positivistas y sus formulaciones en el ámbito psico-fisiológico y la lanzo a modo de advertencia, puesto que las afirmaciones de Llanas en su obra *Alma contemporánea* (1899) un tratado propiamente de estética, revelan otros valores ya conocidos.<sup>102</sup>

Si bien el título mismo de la obra revela un afán de disección muy propio de las disciplinas de la mente de finales del XIX, y parte de la argumentación rechaza los “desvíos” modernistas, la postura de Llanas respecto al panorama estético del momento es mucho más compleja. Para empezar, Llanas recupera el famoso valor de la degeneración y, en cierta manera, confirma su existencia; ahora bien, frente a la cruzada de purificación que propone la crítica más recalcitrante, encabezada por Nordau, Llanas adopta una postura de aceptación sosegada:

Será degeneración, demérito de la raza, o lo que se quiera, pero es lo cierto que ese refinamiento de la sensibilidad tan fácil de resolverse en sensiblería, es una de las características de los hombres de la época. Falta saber si eso es una contingencia lastimosa o un progreso, en unos tiempos en que se ha demostrado bien claro, y para nosotros tristemente, que el valor personal no vale nada frente a los adelantos de la balística (...) pero de todos modos, resulta prácticamente demostrable, sin dar lugar a duda, que la humanidad va perdiendo en equilibrio fisiológico y en virilidad y energía de carácter, todo lo que en el orden moral gana como progreso efectivo (Llanas 1991:150)

Resulta curioso comprobar cómo en el fragmento, Llanas parece poner en duda la tan recurrente idea de que el progreso es una fuente inagotable de

---

conviven en él, sino también por su hacer literario, que, a mi juicio, es el que mejor ejemplifica el paso de unas prácticas claramente realistas –con claros toques naturalistas– a otras prácticas literarias en las que el psicologismo, el espiritualismo y los tópicos decadentistas son la nota predominante

<sup>102</sup> Llanas Aguilaniedo, J.M., *Alma contemporánea. Estudio de Estética* [1899] (J. Broto Salanova, ed.) Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.

felicidad y bienestar. Ese tono desencantado aparece también a la hora de hablar de la ciencia, y en concreto de la relación entre ésta y el arte:

la plétora de ciencia ha hecho que una gran parte de ésta se entrara por las puertas del Arte adelante. Pero comenzamos ya a cansarnos de ella; nos hastía tanto análisis, tanto detalle psicológico, tanto juego de factores técnicos (...) y volvemos inconscientemente la vista hacia el Arte puro, el Arte natural, el de siempre, el que poco o nada tiene que ver con la ciencia, el que sienten ciertos espíritus creados para comprender en su más amplia manifestación esa armonía no estudiada, ese quid difícil de definir que constituye la Belleza (Llanas 1991: 88)

Como ocurría con Doña Emilia, la separación del arte y la ciencia lleva a un tipo de discurso casi esteticista, que reivindica el arte como realidad autónoma y que lo libera no sólo de la ciencia sino de la moral: “La moral de una obra tiene más de subjetiva que de objetiva y casi puede afirmarse no existe en ésta moralidad ni inmoralidad en tanto el apreciador no pretende sacar de ella una u otra” (Llanas 1991: 199) El fisiólogo criminalista Llanas roza –y es decirlo muy suavemente- el esteticismo *à la Wilde*.<sup>103</sup>

Teniendo en cuenta estas afirmaciones, no es de extrañar que la propuesta estética de Llanas se sostenga en la defensa de la emoción como base del trabajo artístico y defina la obra literaria modélica

como reflejo del mundo visto a través de la personalidad, principalmente afectiva, del autor, presentará fases nuevas, desconocidas del sentimiento, aspectos bajo los cuales nadie había considerado aún este fenómeno anímico (Llanas 1991: 127)

De nuevo la parafernalia óptica se pone al servicio de la subjetividad; la obra literaria tiene un aspecto mimético, ciertamente, pues es un reflejo, pero es un reflejo del propio yo, de ahí que Llanas bautice como *emotivismo* su propuesta estética, que reclama un arte “que tradujera exactamente el estado de alma de los hombres de esta época” (Llanas 1991: 154)

---

<sup>103</sup> La afirmación de Llanas recuerda, cuanto menos, el célebre aforismo de Wilde sobre la amoralidad del arte incluido en el prefacio de *The Picture of Dorian Gray*: “There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.”

La misma idea de sentimiento de época que Llanas reutiliza en su propuesta estética, reaparece como hilo conductor de la obra de Pompeu Gener –a quién Pardo Bazán mencionaba en su *Nueva cuestión palpitante*–, un autor conocido por su discusión entorno a las ideas de decadencia de Nordau y cuya obra *Literaturas malsanas* (1894) se ha querido ver como un cuasi-plagio de *Entartung*. Pitarch analiza detalladamente la obra y resitúa las relaciones Nordau-Gener en términos muy esclarecedores que son muy útiles para reseguir la presencia de los nuevos valores escópicos pese a la participación en la ideología positivista de la que hace gala Gener.

La piedra angular de tal asunto es la redefinición del naturalismo –del que se declara partidario y partícipe– a partir de las noción capital de observación, que, como era previsible, se disocia de los valores de objetividad y se vuelve reflexiva, es decir, se concibe como una actividad desarrollada desde y en el propio sujeto, tal y como Gener lo plantea en su obra *Amigos y maestros*:<sup>104</sup>

Partiendo de que todo lo que sabemos o sentimos, de que toda fenomenalidad, o sea el Cosmos en general, sólo lo conocemos como representación, es decir, en virtud de la imagen que de ello nos formamos y de los efectos que ésta nos causa, y por tanto, que es elemento de suma importancia, y tal vez el primero de lo que podríamos llamar nuestro yo, nuestra unidad psíquica, o sea la suma de fenómenos que constituye el estado general de ánimo en el individuo (Gener 1915: 32)

El párrafo es casi un despliegue modélico de las palabras claves del nuevo régimen escópico moderno: representación, imagen y sujeto. Y el despliegue continúa a lo largo de toda la obra; la verdad deja de ser absoluta y externa y se convierte en “una pura relación entre nosotros y lo existente” (Gener 1915: 153) y en “un mero fenómeno de la conciencia” (Gener 1915: 154). La realidad también se relativiza y se define como “idea que se tiene de una impresión o de una suma de impresiones”, de suerte que no es viable una separación entre el mundo exterior y el interior; ya no existe, siquiera la

---

<sup>104</sup> La referencia completa es la siguiente: Gener, P., *Amigos y maestros. Contribución al estudio del espíritu humano a fines del siglo XIX*, Barcelona: Maucci, 1915.

pantalla de Zola puesto que “el mundo llevamos dentro. Lo que llamamos tal, es solo la imagen que cada uno de nosotros tiene de él”.<sup>105</sup>

Realmente, a la luz de estas observaciones, resulta poco menos que sorprendente que Gener reconozca la coincidencia de objetivos y métodos de su trabajo y el de Nordau y que, además, utilice argumentos propios del positivismo con notable vehemencia. Pitarch explica muy bien el desconcierto que genera la obra de Gener:

*Literaturas malsanas* es un texto ecléctico, paradójico, incluso contradictorio, pero muy típico de un modelo de crítica finisecular que, partiendo de los ideales empiristas de la ciencia positiva, conformaban un particular espiritualismo de la sensación, enfrentado de manera más o menos explícita con el didacticismo artístico burgués y el realismo convencional (Pitarch 2003: 76)

Esa fluctuación de los discursos finiseculares que Pardo Bazán y de forma extrema Llanas y Gener muestran en sus textos me parecen un ejemplo claro del movimiento de tales discursos hacia posiciones hegemónicas y conscientes. El anticientifismo, la reivindicación de la autonomía del arte, la subjetividad de la mirada y, en última instancia, la negación de una realidad monolítica son ejes de discurso que emergen y adquieren una posición central en los tres casos.

Evidentemente, la elección de éstos no es inocente y responde a mi interés por mostrar las tenues y delicadas fronteras que separan las posturas más antagónicas. Los nuevos valores escópicos, pese e incluso a causa de su contacto con formulaciones radicales como el positivismo higienista de Nordau o el naturalismo de Zola, acaban conformando una amplia superficie de contacto. Desde esa perspectiva, resulta comprensible que un presunto plagiaro de Nordau y cruzado contra la degeneración como Gener lance afirmaciones como la siguiente:

Para nosotros el mundo exterior existe solo en cuanto en nosotros se realiza por colores y por formas. Por ese mundo exterior sensible, sabemos lo que sabemos y somos lo que somos.

---

<sup>105</sup> Cito de Gener, P., *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid: Fernando Fe, 1894; pp. 111 y 112, respectivamente.

Los fenómenos todos, morales y materiales, se nos revelan en último resultado por imágenes, sensaciones figuradas que al fin y al cabo se reducen a impresiones. (Gener 1894: 77)

Una afirmación que tiene su eco, en las palabras del que, sin duda, sería un hipersensible y atormentado degenerado –siempre según los parámetros de Nordau-:

No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia. No importa –con tal de que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo.<sup>106</sup>

No debería ser ninguna sorpresa revelar que la cita pertenece a la novela *La voluntad* (1902), texto fetiche del fin de siglo hispánico junto a las otras tres novelas del mismo año –*Amor y pedagogía*, de Unamuno; *Camino de perfección*, de Baroja y *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán- y tampoco supone ninguna novedad afirmar que esa fecha adquiere un gran valor simbólico en tanto que evidencia de la renovación de la producción literaria hispánica. La coincidencia, pues, entre la observación de Azorín, miembro fundamental de la “gente nueva” y Gener, un crítico de aparente raigambre decimonónica y conservadora debería ser sospechosa y mostrar que los cortes y divisiones son, cuanto menos, inexactos.

La reducción de la realidad a imagen radicada en la conciencia es, como bien saben los lectores de *La voluntad*, el *leit-motiv* de la novela y retoma, desde una perspectiva afirmativa, lo que José Martínez Ruiz se planteaba en *Diario de un enfermo*.<sup>107</sup>

¿No es lo objetivo una alucinación de los sentidos? ¿Cómo certificamos de que el tacto, y el oído y el gusto y el olfato y los ojos no nos engañan? ¿Cómo salir, sin destruirla, de esta bárbara cárcel de la propia subjetividad? (...) Sí; acaso sea la realidad una ilusión, y nosotros mismos ilusiones que flotan un momento y desaparecen en la Nada –también quimera. (Martínez Ruiz 2000: 190)

---

<sup>106</sup> Extraigo la cita de la edición de E.Inman Fox de Martínez Ruiz, J. (1902) *La voluntad*, Madrid: Castalia, 1989; p.74.

<sup>107</sup> Todas las referencias a esta obra pretencen a la edición de F.J. Martín de Martínez Ruiz, J. (1901) *Diario de un enfermo*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

Las dos citas son una clara muestra del nuevo régimen escópico que engendra las manifestaciones estéticas finiseculares, como las propias novelas en las que aparecen, claramente desvinculadas de cualquier pretensión de mimetismo objetivo y marcadas, desde su propia firma, por la inestabilidad del sujeto que se desprende de ésta última referencia: el sujeto como ilusión y, por tanto, como creación autoconsciente y múltiple, alejada de la unidad racional y entregada, en palabras del propio Azorín, a “las orgías del yo”.

No voy a ahondar en los intertextos filosóficos de Azorín ni en la descripción profunda de su programa estético, puesto que ya contamos con trabajos de calidad excepcional que dan cuenta de tales aspectos. Sin embargo, sí me parece procedente insistir en la obra de Azorín como un ejemplo cristalino del impacto de las nuevas doctrinas escópicas sobre el quehacer literario: el juego del sujeto manifestado en las firmas de los libros (José Martínez Ruiz/Azorín), la clara conciencia de la representación y de la subjetividad que tiñe todo lo visible y la traslación de esos presupuestos a una nueva forma de escritura en la que los parámetros de la modernidad – imagen, sujeto y temporalidad- se articulan de forma innovadora, rechazando claramente los valores racionales y reivindicando los valores que escapan a ese dominio.<sup>108</sup> Un proyecto estético que, en palabras de F.J. Martín, es consciente de no tener otro material que “la fragmentación del orden del positivismo” y que es consecuente, en sus procedimientos artísticos, con tal afirmación.

---

<sup>108</sup> F.J. Martín señala que el nudo gordiano de la “pequeña filosofía” es justamente ese, la conciencia de que realidad y racionalidad no coinciden y la apelación a la sensibilidad como medio de conocimiento, sin que eso implique un debilitamiento de la carga metafísica. Sobre la estética de Azorín, véanse, entre otros Inman Fox, E. “Azorín y la nueva manera de mirar las cosas” en *José Martínez Ruiz (Azorín)*, Actes du Ir Colloque International (Pau 25-26 de abril de 1985) Biarritz: J&D Editions, 1993, pp.299-304; Litvak, L. “ *Diario de un enfermo: la nueva estética de Azorín*” en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa*, Barcelona: Ariel 1975; pp.273-282; Lozano Marco, M.A. “ Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)” en *Azorín et la France*. Actes du Deuxième Colloque International (Pau, 23-25 de abril de 1992), Biarritz: J&D Editions, 1995: pp.81-91; Lozano Marco, M.A., “J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín”, en Mainer&Gracia, 1998:pp. 109-137; Lozano Marco, M.A. “Azorín y el fin de siglo (1893-1905)” en *Azorín y el fin de siglo*. Catálogo de la Exposición “Azorín y el fin de siglo (1893-1905)”, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998; pp.1-32

De nuevo, cabe insistir en la clara carga ideológica anti-positivista que alimenta este tipo de proyectos estéticos. El propio Azorín ofrece una radiografía exacta de la visión anti-positivista del fin de siglo en *La voluntad* al poner en labios de Yuste la siguiente afirmación: “El positivismo lo examina también todo, lo tritura todo. Y cansado de tan prolijo examen, aburrido, hastiado, el positivismo parece también...” (Martínez Ruiz 1989:99) La descripción es, a mi juicio, muy brillante en tanto que refleja claramente el paso del frenesí de la visibilidad, concretada en minuciosos exámenes de todo lo visible, a su colapso traducido, genialmente, como hastío, mostrando la conexión que he intentado explicar en páginas precedentes, entre los proyectos positivistas y la atmósfera melancólica y dubitativa propia de las estéticas finiseculares.<sup>109</sup>

La misma agudeza en la valoración de la ciencia y la racionalidad se detecta en otros compañeros de “generación”. Unamuno señala:<sup>110</sup>

Querer racionalizarlo todo en el arte es excluir de él lo irracional, factor importantísimo en la vida real. Empleo aquí irracional en el sentido que esta voz recibe en matemáticas. [...] No por cálculo, por intuición se logra fijarlo, y fijarlo si no científica, artísticamente por lo menos. El arte es un saber intuitivo, gráfico podría decir, que nos presenta realidades que la ciencia, que sólo opera con cantidades abstractas [...], no consigue determinar. (Unamuno 1958, IX: 771)

La reflexión se suma a la cadena que he intentado trazar en las páginas precedentes; recordemos la reivindicación de la autonomía del arte frente a la ciencia que aparecía en Ruskin y que resurgía en las claras afirmaciones de Doña Emilia, por ejemplo. Unamuno constata, además, en consonancia con ésta última, la existencia de ámbitos en los que la ciencia no es operativa y que no duda en calificar de irracionales.<sup>111</sup> Finalmente, es muy significativo

---

<sup>109</sup> Me permito recordar que Llanas también apelaba al hastío como consecuencia de los trabajos positivistas (Llanas 1991: 88) y que la formulación más célebre de ese contacto corresponde a Huysmans, en concreto, a la cita que abre esta sección.

<sup>110</sup> Las referencias de Unamuno están extraídas de sus *Obras Completas*, Barcelona: Vergara, 1998.

<sup>111</sup> Es preciso recordar a Ribot y a los participantes de las disciplinas normativas que, como he explicado en el capítulo anterior, intentan definir la racionalidad pero acaban bautizando y dando cuerpo a la irracionalidad.



que caracterice el arte como un saber gráfico e intuitivo, unos conceptos que han sido asociados -en la tradicional división forjada, principalmente, por Díaz-Plaja- al ámbito del modernismo: el dominio de la imagen y de la sensación.

Si la reflexión de Unamuno no resulta bastante convincente como argumento que confirme la continuidad de ideas y discursos finiseculares, la siguiente afirmación debería reforzar la credibilidad de esta idea: “El artista moderno no es, respecto a la Naturaleza, un espejo que trate de reflejarla: es más bien un instrumento delicado que vibra con sus latidos y amplifica sus vibraciones”.<sup>112</sup> Si siguiéramos pensando en la época en términos binarios (modernistas/noventayochistas) y situáramos la cita bajo un decoroso anonimato, indudablemente caería bajo la constelación del modernismo al situar el centro de representación de la realidad en el sujeto y su sensibilidad. La afirmación corresponde, sin embargo, a Baroja, quizás el menos experimental de los autores finiseculares. Y no debería sorprender que Baroja apostara por esta concepción de la creación literaria cuando ya sabemos que la idea del artista como espejo se enmarca en una larga tradición cuyo intertexto fundamental es el padre de la estética moderna: recordemos a Baudelaire y su descripción de Constantín Guys como espejo, comentada anteriormente. No parece casual, entonces que Baudelaire reaparezca, explícitamente mencionado en el artículo “Modernismo” (1902) de Valle-Inclán, en el que éste afirma:<sup>113</sup>

La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad.

Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el "modernismo" en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno sólo formaban ya para Baudelaire (Litvak 1975: 18-19)

---

<sup>112</sup> Cito de Baroja, P., *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1946; vol VIII: 851.

<sup>113</sup> Cito de Valle Inclán, R. M. del, "Modernismo" [1902], en *El Modernismo* (L. Litvak, ed.), Madrid: Taurus, 1975, pp. 17-19.

Valle-Inclán ocupa, evidentemente, una posición mucho más inestable que Azorín, Unamuno y Baroja en el mapa de tendencias literarias de la época. Valorado como exponente del “arte por el arte” y cultivador de todo el catálogo de tópicos decadentistas, también se ha observado su tendencia a la crítica social más ácida y ambas tendencias se han contemplado como si fueran posturas irreconciliables y paradójico el autor que cultivara ambas. Insisto una vez más en la inexactitud de tales valoraciones, pues como he intentado mostrar, los enunciados de claro carácter esteticista no están vacíos de ideología y postular la independencia del arte y la existencia de una realidad que es pura imagen en la conciencia implica una relación ideológica inequívoca con los valores burgueses, industriales y positivistas que operan en ese momento. Igualmente, defender ese corpus ideológico esteticista, claramente vinculado a los nuevos regímenes escópicos de la modernidad, no es incompatible con propósitos más o menos pragmáticos, operativos políticamente. Ello es evidente en los autores finiseculares que estoy mencionando y ocurre, igualmente, en la obra mironiana.

El caso de Valle-Inclán, más resistente que otros autores a taxonomías cerradas, resulta, a mi juicio, muy interesante en tanto que sus programas estéticos son extremadamente ocularcéntricos. La imaginería óptica está presente en su definición del esperpento –recordemos, el espejo cóncavo y la visión desde la otra orilla- y, sobre todo, en su críptico texto *La lámpara maravillosa* (1916)<sup>114</sup>, que bajo una textualidad que apela al típico esoterismo de la época, articula un programa estético centrado en la mirada que recoge muchos de los lugares comunes del nuevo régimen escópico, empezando por el potencial visual que llena el propio acto literario, al afirmar que: “Son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo” (Valle-Inclán 1992:94)

No voy a extenderme en un análisis pormenorizado del texto, pero sí me interesa señalar la centralidad de una idea ya contemplada anteriormente: la necesidad de preservar la originalidad de la mirada en el

---

<sup>114</sup> Todas las citas de este texto están extraídas de Valle-Inclán, R.M. del, *La lámpara maravillosa*, Biblioteca Valle-Inclán, vol. 22; A. Zamora Vicente (coord.), Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.

hacer artístico y aún vital, lo que se expresa, en algunos momentos, con una vehemencia próxima a los discursos de Pater:

Un día nuestros ojos y nuestros oídos destruirán las categorías, los géneros, las enumeraciones herencia de las viejas filosofías y de las viejas lenguas habladas en el comienzo del mundo. Ojos y oídos, sutilizados por una educación de siglos, crearán nuevas razones entre las cosas. (Valle-Inclán 1992:88)

La necesidad de “mirar” de otra manera, de liberarse del hábito –que en palabras de Pater, embrutece el ojo- para encontrar nuevas *correspondencias* entre las cosas se convierte en el objetivo principal del programa estético que se postula.<sup>115</sup> Los ecos de Baudelaire no sólo son perceptibles en esa búsqueda de nuevas correspondencias, sino que atañen de manera muy clara a la formulación valleinclaniana de la conciencia del tiempo y de la obra de arte como modo de retener lo efímero:

... en nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los ojos las aprenden sino como adecuaciones al recuerdo. (...) El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura (...) Si purificásemos nuestras creaciones bellas y mortales de la vana sollicitación de la hora que pasa, se revelarían como eternidades. Todas las imágenes del mundo son imperecederas y sólo es mudable nuestra ordenación de las unas con las otras.

*En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable.* (Valle-Inclán 1992:133 y 134)

Sin embargo, la reflexión incorpora otra idea fundamental: la subjetividad de la mirada, que en este caso encuentra en el recuerdo el crisol donde lo contemplado se desprende de cualquier atisbo de objetividad y

---

<sup>115</sup> Esa misma diferencia de la mirada está en la famosa formulación de la visión de la otra orilla o la visión del espejo cóncavo, que al fin y al cabo, no son más que estrategias de distorsión de la mirada cotidiana y normativa. Aproximaciones más completas y autorizadas que la expuesta a la estética de Valle-Inclán pueden encontrarse en: Etreros, M., *Sub specie aeternitatis: estudio de las ideas estéticas de Valle-Inclán* [s.l]: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1995; Gabriele, J.P. (ed.), *Summa valleinclaniana*, Barcelona: Anthropos, 1992; Iglesias Feijoo, L. (ed.) *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional. Santiago de Compostela 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997; Schiavo, L. (ed.) *Valle-Inclán hoy: estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1993.

relación con la realidad pragmática. No voy a insistir en la glosa de este fragmento, puesto que ya he comentado en más de una ocasión la vinculación original de las estéticas finiseculares con la subjetividad de la mirada, pero sí me interesa llamar la atención sobre el recuerdo como medio de romper la mirada calcificada por el hábito y muy especialmente, el recuerdo de la infancia:

Era yo estudiante, y un día, contemplando el juego de algunos niños que danzaban como los silvanos en los frisos antiguos, pregerinó mi corazón hacia la infancia y tornó revestido de una gracia nueva. (...) Hasta entonces nunca había descubierto aquella intuición de eternidad que se me mostraba de pronto al evocar la infancia y darle actualidad en otro círculo del Tiempo. (...)

*Cuando mires tu imagen en el espejo mágico, evoca tu sombra de niño (...)* (Valle-Inclán 1992:65)

La actitud infantil como instrumento para preservar la individualidad de la mirada es, como ya se ha visto, una idea recurrente en los textos que forman el corpus del esteticismo y será también una idea fundamental, como mostraré en las páginas siguientes, del ideario estético mironiano.<sup>116</sup>

El quietismo estético que Valle-Inclán propone se apoya, finalmente, en la búsqueda de la ipseidad de la mirada, es decir, su carácter afirmativo e independiente, liberado de los parámetros racionales que la determinan en la vida cotidiana; dicho de otro modo, en palabras de Valle-Inclán:

Yo sin embargo, cuando evoco las imágenes desvanecidas a lo largo del camino, siempre procuro olvidarme de que con los ojos las he visto. (...)

Es preciso haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos, para que alumbre en la memoria la ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el Tiempo. (Valle-Inclán 1992:144-145)

El recuerdo, y muy particularmente el recuerdo de la infancia; la capacidad de imprimir la emoción en lo contemplado y la multiplicación del

---

<sup>116</sup> La conexión entre la mirada infantil y la del artista también aparece muy claramente en Unamuno, quién afirma: “El niño nace artista y suele dejar de serlo en cuanto se hace hombre. Y si no deja de serlo, es que sigue siendo niño.” Extraigo la cita, y remito por extenso al artículo de M.A. Lozano Marco “*Recuerdos de niñez y mocedad. Unamuno y el alma de la niñez*” *Anales de literatura española*, 14, 2001.

punto de vista se convierten en los ejes por los que el proyecto estético llega a cumplirse; un proyecto que recoge, en suma, el ocularcentrismo deceptivo que funda las estéticas modernas.

Si *La lámpara maravillosa* es quizás, el texto finisecular hispánico que acierta a fijar con mayor nitidez el nuevo régimen escópico en un proyecto estético sólido, la formulación más contundente y compleja de éste corresponde a Antonio Machado o a lo que de él haya en sus complementarios. Estoy pensando, en concreto, en Abel Martín cuyo pensamiento filosófico y hacer poético son desgranados en *De un cancionero apócrifo*, bajo una forma híbrida, próxima al ensayo filosófico.<sup>117</sup> Todo lo concerniente a Abel Martín se sitúa bajo el signo del ojo y la mirada; su propuesta filosófica que –se dice- arranca de Leibniz, se aparta de éste como señala la siguiente afirmación:

La mónada de Abel Martín, porque Abel Martín también habla de mónadas, no sería ni un espejo ni una representación del universo, sino el universo mismo como una actividad consciente: *el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo* (Machado 1988:330)

No quisiera entrar en disquisiciones filosóficas profundas, puesto que no es este el momento, pero sí me parece esencial la tríada de elementos ópticos que se aúnan en el enunciado: el reflejo (espejo), la imagen (representación) y la mirada, casi de Narciso, que se convierte en la idea definitiva del universo. Creo que ahí se hace evidente la evolución de la mirada –y, en concreto, de la mirada estética- que cruza la modernidad. La transparencia del espejo y la verdad del reflejo se rechazan, como se rechaza la idea de representación, en la que la noción de verdad es inoperante pero sí todavía la de similitud; frente a ellos, emerge un foco de realidad en el que la semejanza y la verdad no son relevantes y el único factor fundamental es la propia identidad, la conciencia de sí convertida en único valor de conocimiento.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Todos los textos de Antonio Machado los extraigo de la edición de Manuel Alvar de sus *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

<sup>118</sup> Sobre las implicaciones filosóficas de la estética machadiana, véanse, entre otros: Aguirre, J.M., *Antonio Machado. Poeta simbolista*, Madrid: Taurus, 1973; Caravaggi, G., *I paesaggi "emotivi" di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, Bari: R. Patron

Ciertamente, la serie, a pesar de resituar los términos, no aporta nada nuevo al fenómeno de crisis escópica que he venido desarrollando en estos capítulos, pero sí son novedosas, a mi juicio, las implicaciones de esa mirada, que adquieren un carácter afirmativo y positivo:

Porque Abel Martín no ha superado, ni por un momento, el subjetivismo de su tiempo, considera toda objetividad, propiamente, como una apariencia, un vario espejismo, una varia proyección ilusoria del sujeto fuera de sí mismo. Pero apariencias, espejismos o proyecciones ilusorias, productos de un esfuerzo desesperado del ser o sujeto absoluto por rebasar su propia frontera, tienen un valor positivo, pues mediante ellos se alcanza *conciencia* en su sentido propio, a saber o sospechar la propia heterogeneidad (...) (Machado 1988:344)

El texto me parece tremendamente sugestivo, puesto que resitúa positivamente la deceptividad de la mirada que caracteriza las estéticas finiseculares; creo, además, que es un excelente ejemplo de los nuevos rumbos que toman los proyectos estéticos a partir de las primeras décadas del siglo XX: si las manifestaciones finiseculares más tempranas no pueden desprenderse del sentimiento de crisis escópica que aletea en los textos bajo distintos tonos (melancólico, tenebroso, nihilista, ...), ya entrado el siglo XX, ese ideario sobre la mirada se acepta afirmativamente y las formulaciones estéticas explotan de forma clara las fisuras y vacilaciones del ojo y las ficciones, ilusiones y fantasmagorías que genera.

Creo que esta perspectiva es especialmente útil a la hora de evaluar la permanencia de motivos finiseculares en las primeras décadas del XX: como sucedía en el caso de la emergencia de las nuevas concepciones de la mirada, no hay una generación espontánea, sino una modificación progresiva de los valores y sus correlatos. El abandono de los motivos típicamente finiseculares a medida que se avanza en el siglo XX tampoco supone una liquidación del ideario que los engendra. Y hago esta precisión pensando muy especialmente en la obra mironiana, a la que algunos han querido escindir a partir del presunto abandono de los “excesos” finiseculares; naturalmente, tal

---

Ed., 1969; Cerezo Galán, P., *Palabra en el tiempo. Palabra y filosofía en Antonio Machado*, Madrid: Gredos, 1975; Frutos, E. “La esencial heterogeneidad del ser en Antonio Machado” *Revista de Filosofía*, XVIII (1959); pp.271-292.

afirmación me parece inexacta, como intentaré mostrar posteriormente y su correcta evaluación requiere, a mi juicio, incorporar esta nueva perspectiva sobre el régimen escópico que tan claramente se observa en el texto de Machado.

La nueva organización de las ideas sobre la mirada y su articulación de forma positiva tienen una claridad cristalina, pero también es diáfana la presencia de viejos ideales adscritos al ideario finisecular. La concepción de la mirada como lugar de frontera, como superficie de contacto cuyas posibilidades son ilimitadas, y por tanto peligrosas es formulada por Machado con gran exactitud en su prólogo a *Campos de Castilla*:

Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. (Machado 1988: 78-79)

El fragmento puede entenderse como una descripción concisa de lo que Pater describía en su famosa "Conclusion" y de forma similar a éste, la solución viene de la mano del vitalismo y de la ruptura de la temporalidad: detener el instante vivido con la conciencia plena y conservarlo en el paradójico artefacto que es la obra de arte:

¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación. Un hombre atento a sí mismo y procurando auscultarse ahoga la única voz que podría escuchar, la suya; pero le aturden los ruidos extraños. ¿Seremos, pues, meros espectadores del mundo? Pero nuestros ojos están cargados de razón y la razón analiza y disuelve. Pronto veremos el teatro en ruinas, y, al cabo, nuestra sola sombra proyectada en la escena. Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas (Machado 1988:79)

Y digo que la obra de arte es paradójica porque, como señala Machado en otro texto, es precisamente la temporalidad y la conciencia de ésta lo que lleva en sí misma el deseo de trascenderla:

Todas las artes –dice Juan de Mairena en la primera lección de su *Arte poética*- aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que precisamente es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar: digámoslo con toda pompa: eternizar. (Machado 1988:355)

Aunque no es mi intención formular juicios absolutos sobre Machado ni sobre ninguno de los autores evocados aquí, creo que son relevantes como hilos de una red de referencias que traza el dibujo, más o menos exacto, de los avatares de la mirada finisecular en el ámbito hispánico.

La puesta en duda de la veracidad de la mirada y de la racionalidad como único valor operativo del sujeto que mira son ideas que pueden rastrearse desde mucho antes del desastre del 98, ocupando, si se quiere, un lugar marginal en una discusión más amplia. Así ocurre en los casos de Pardo Bazán, Llanas y Gener, cuyos intereses no parecen dirigirse ni mucho menos a defender los nuevos valores escópicos pero un cuyos textos éstos encuentran un acomodo nada despreciable y adquieren una relevancia cada vez mayor que los aproxima y, finalmente, los hace partícipes de los núcleos ideológicos finiseculares.

El breve recorrido por algunos textos de la “Edad de plata” demuestra, a mi juicio, la centralidad de esos nuevos valores escópicos en la concepción del arte (y aún de la vida misma) y espero, debo reconocerlo, que hayan demostrado también cómo esos valores sobrepasan las taxonomías generacionales y nacionales, pues como he intentado mostrar, la crisis de la mirada y sus correlatos estéticos es un factor de continuidad no sólo entre diferentes escuelas y talleres sino también entre las distintas tradiciones nacionales.

Desde esta perspectiva, la propuesta estética de Gabriel Miró no aparece, -y así lo explicaré en el capítulo siguiente- como un ejemplo raro o aislado sino como un complejo y ponderado proyecto que utiliza la crisis escópica finisecular para llevar a cabo una extraordinaria obra literaria.





**DSEANDO VER.**

**GABRIEL MIRÓ Y LA ESTÉTICA DE LA MIRADA**

Lo que miraba era lo de menos.

Lo que miraba nunca sería tantó como lo que él deseó.

Gabriel Miró



***SIGÜENZA Y EL MIRADOR AZUL:***  
**LA ESTÉTICA DE GABRIEL MIRÓ**

Mirar una cosa con Miró y escuchar cómo la  
escribía, era verla por primera vez<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La frase la cita E.L. King, que la pone en boca de un conocido de Miró al que no se identifica.



La serie de textos, conceptos y conjuntos culturales que he ido desgranando en los capítulos anteriores constituye un intento de crear un marco adecuado para la lectura del proyecto estético de Gabriel Miró. Pero como advertía, cualquier marco debe su propia textura y queda marcado – valga la redundancia- por el objeto al que rodea. Y en este caso, el objeto implica unas decisiones de lectura y presenta unas particularidades que no puedo dejar al margen de su análisis.

La convicción de que la estética mironiana está marcada decisivamente por los nuevos regímenes escópicos de la modernidad se basa en la lectura de *Sigüenza y el mirador azul*, al que considero el centro de la estética mironiana. El texto es muy significativo por varias razones: en primer lugar es, quizás, el único en el que se hace evidente un propósito claramente teórico, en cuanto que se expresa con contundencia una teoría de la novela, y se desvelan otros puntos esenciales como la concepción del hacer literario, el estatuto del arte, etc. La claridad de esas explicaciones está indisolublemente vinculada a la coyuntura de la composición del texto,

escrito como respuesta a la sangrienta reseña de *El obispo leproso* que Ortega y Gasset publicó en enero de 1927.<sup>2</sup>

En segundo lugar, la tardía fecha de composición –poco después de publicar su obra cumbre y unos tres años antes de morir- dota al texto de una gran madurez y profundidad, que permite leerlo como testimonio final de toda una trayectoria literaria. De hecho, muchas de las ideas fundamentales que se entretienen en la pieza aparecen casi literalmente, en documentos anteriores, algunos muy próximos en el tiempo –como la única conferencia pronunciada por Miró, titulada *Lo viejo y lo santo en manos de ahora*, pronunciada en el Ateneo Obrero de Gijón en 1925- y en otros, sorprendentemente tempranos y de tipología muy diversa.

La tipología, la textualidad misma es, finalmente, otro aspecto relevante. *Sigüenza y el mirador azul* es un texto, cuanto menos, original y está marcado por la interposición de ese doble que es Sigüenza y por la resistencia a encajar en cualquier categoría genérica, situándose en el punto en que lo literario y lo meta-literario se abrazan e invalidan cualquier división taxativa. Estas dos notas características no atañen sólo a *Sigüenza y el mirador azul* sino que son extensivas a la práctica totalidad de la obra mironiana, por ello estimo necesario establecer algunas consideraciones sobre ésta antes de proceder al análisis, tanto del texto como del conjunto de la producción.

La indefinición genérica de la obra mironiana ha sido una de las observaciones constantes de la crítica y no se ha referido solamente a textos como *Sigüenza y el mirador azul*, claramente híbridos, sino que ha afectado incluso a las producciones más transparentes, de suerte que a lo largo de toda la crítica sobre la obra de Miró aparecen una y otra vez dudas sobre y posiciones encontradas en lo referente a calificarla como producción novelística.

Así, Landeira afirma:<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> El texto aparece por primera vez, junto a escritos de Miró publicados en *El Íbero*, en 1982, editados por E.L.King en *Sigüenza y el mirador azul. Prosas de El Íbero*, Madrid: Ediciones de La Torre, 1982. De *Sigüenza y el mirador azul* se ofrecen tres versiones, dos de ellas con el mismo título y una tercera llamada *La casa del mirador azul*, menos cargada de especulación teórica en sentido estricto.

La novela de Miró está a punto de no serlo, de caer en el anonadamiento de lo que llamamos de ordinario ficción. Este peligro no es grave. Toda novela moderna tiende a la descripción, no a la narración; a un mundo inconexo y no a un pasar de perfecta concatenación. Su obra se coloca en la evolución desnoveladora del género. Acción y argumento se pierden a favor de una una literatura intimista, de confesión y ésta es, en rigor, la nueva fisionomía novelesca (Landeira 1983: 259)

Landeira establece que la estética que rige tales producciones se sostiene sobre los elementos propios de la novela de personaje: *romance*, autobiografía y confesión, lo que queda ejemplificado, según él, en las obras *Del vivir*, *Libro de Sigüenza* y *Años y leguas*. Las tres novelas tienen en común la personalidad de Sigüenza como hilo conductor y especialmente las dos últimas mantienen una textualidad claramente fragmentaria, constituida a base de estampas, momentos de meditación o epifanía arrebatados al tiempo sin mayor unidad que la presencia de ese sujeto misterioso que es Sigüenza.

Me parece importante detenerse en el asunto de la textualidad de *Sigüenza y el mirador azul* y de la obra mironiana por extenso, antes de abordar al análisis de sus enunciados sobre estética, puesto que entiendo que ambos aspectos –dicho en términos tradicionales, forma y contenido- son indisolubles y la propia forma implica un carga de ideología estética. Además, creo que la particular textualidad de la obra mironiana, que rompe con el modelo de mimetismo transparente, ha sido un factor esencial en la inexacta percepción de ésta.<sup>4</sup> Sólo así se comprende que a Miró se le haya tachado de evocador lírico, de narrador estático... y que se haya determinado con total tranquilidad que en sus obras lo verdaderamente importante es el

---

<sup>3</sup> Landeira, R., “La narrativa autobiográfica de Gabriel Miró” en Villanueva, D. (ed.), *La novela lírica*, Madrid: Taurus, 1983; pp.259-265.

<sup>4</sup> No es ninguna novedad constatar que la historiografía literaria hispánica ha privilegiado el paradigma realista en la clasificación y taxonomización de todos los períodos. Lugar común de buena parte de la crítica ha sido, durante años, decir que la literatura hispánica es, por definición, realista, y que los textos más característicos y genuinos son los que responden a tal parámetro. El resultado de tal prejuicio es que toda aquella producción que no responde a los esquemas del realismo mimético, se pone bajo cartel de rareza, extravagancia o hecho aislado. Creo que la comprensión de la obra mironiana ha padecido, en buena manera, este mal hábito que arrastra la historiografía hispánica.



estilo, puesto que “no pasa nada”,<sup>5</sup> reduciendo su mérito literario al de excelente paisajista y extraordinario cultivador de la prosa castellana, situado en los dominios de la excentricidad, es decir, de aquello que cae en los márgenes de las taxonomías, como bien afirma Baquero Goyanes:<sup>6</sup>

(...) la presencia de una peculiar entonación poética en la prosa mironiana ya constituye un indicio revelador de que hay en ella una cierta complejidad o indeterminación genérica; la suficiente como para hacer de Miró un escritor que no admite con facilidad un marbete etiquetador (Baquero Goyanes 1979: 126)

El profesor Baquero busca –muy significativamente- la solución a tal indeterminación en el concepto de novela lírica (tal y como la define Freedman) como posible etiqueta genérica para Miró.<sup>7</sup> Aunque, claro está, bajo el auspicio de una designación genérica tan impura, el profesor se ve obligado a manejar las denominaciones más variadas (cuento, fábula, novela corta, estampa, artículo...) para dar cuenta de la producción mironiana.

Esa misma indeterminación es señalada por Lozano Marco quién desarrolla, en su introducción a *Las cerezas del cementerio*, una revisión muy acertada sobre los problemas de la textualidad y sus tipologías en la obra mironiana. Apelando a la famosa frase de Miró “Nunca escribí un verso ni una comedia”<sup>8</sup>. Lozano Marco reflexiona sobre esta definición exclusiva, basada no en lo que se hace sino en lo que no se hace y que, en realidad, apunta a la raíz de todos los problemas, la misma noción de género. Como ya

---

<sup>5</sup> El juicio se debe a Ortega y Gasset, y en concreto, a la despiadada crítica de su narrativa que lleva a cabo en la ya mencionada reseña “*El obispo leproso*, novela por Gabriel Miró”, publicado en el diario *El sol* el 9 de enero de 1927.

<sup>6</sup> Baquero Goyanes, M., “Los cuentos de Gabriel Miró” en Román del Cerro, J.L., *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979; pp.125-148.

<sup>7</sup> De hecho, en el amplio estudio sobre la novela lírica editado por Darío Villanueva, se incluye un examen prolijo de la obra mironiana, llevado a cabo, entre otros, por Miller, Landeira y Ricardo Gullón, uno de los más conspicuos defensores de tal denominación para la obra de Miró. Véase Villanueva, D. (ed.) *La novela lírica*, Madrid: Taurus, 1983.

<sup>8</sup> La referencia pertenece al breve texto llamado “Autobiografía”, que aparece en el primer volumen de las *Obras Completas* de Gabriel Miró, publicadas como edición conmemorativa entre 1932-1949 por la editorial Altés, Barcelona. Cada uno de los volúmenes está introducido por insignes amigos y admiradores de Miró, como Dámaso Alonso, Gregorio Marañón, Óscar Esplá, Miguel de Unamuno, etc. En particular, el primer volumen, que incluye las novelas *Del vivir* y *La novela de mi amigo*, está introducido por Azorín. El estudio de Lozano Marco corresponde a la introducción de Miró, G., *Las cerezas del cementerio*, Madrid: Taurus, 1991.

sabemos, los géneros contienen en sí mismos la impureza y la confusión, necesitan otro género al que oponerse para definirse y, por tanto es del todo imposible pensar en cualquier género literario como una forma fija, estable e inalterable (Derrida 1980) . Ciertamente, Miró se sitúa conscientemente en el ámbito de la prosa y de la novela, pero como indica Lozano Marco, ese ámbito sólo tiene como característica común la oposición a esos otros géneros y, en cambio, está cruzado por infinitas diferencias de matiz.<sup>9</sup>

Las consideraciones de Lozano Marco, a mi juicio, no sólo son muy acertadas sino que tienen, como él mismo confiesa, un claro sesgo pedagógico y por tanto, resultan un instrumento muy útil a la hora de trazar una panorámica completa de las textualidades mironianas. Tales valoraciones adquieren una precisión total si se le añaden las observaciones de Ricardo Gullón,<sup>10</sup> quién aborda la cuestión de la obra mironiana desde un marbete tan contradictorio y rico como es la “novela lírica”. Si bien no soy partidaria de acogerse al uso de las nomenclaturas como forma de simplificación de los problemas, debo reconocer que la novela lírica resulta una etiqueta cuanto menos interesante, ya que da cuenta del carácter híbrido de las textualidades modernas en general y de la obra mironiana en particular.<sup>11</sup> Sin embargo, de

---

<sup>9</sup> La propuesta de clasificación de Lozano Marco delimita tres grupos genéricos: 1) los textos que son propiamente novelas, pero con una definición muy apartada de los modelos de mimetismo clásico y basadas en la intimidad de los personajes 2) los volúmenes que recopilan textos breves y 3) las colecciones de estampas, figuras y otras formas de escritura híbridas. La importancia de la clasificación estriba en que Lozano Marco señala esos grupos como sectores diferenciados pero no separados por una neta delimitación. En el presente estudio me centraré en las obras más próximas al tipo 1: obras se que estructuran siguiendo el esquema clásico de la narración, con una situación inicial que se altera por el curso de los acontecimientos narrados y que deviene en la situación final, sin que ello implique un modelo textual de realismo mimético clásico. Tal estructura se puede detectar en las siguientes obras: *La mujer de Ojeda* (1901), *Hilván de escenas* (1903), *Nómada* (1908), *La novela de mi amigo* (1908), *La palma rota* (1909), *El hijo santo* (1909), *Las cerezas del cementerio* (1910), *El abuelo del rey* (1915), *Dentro del cercado* (1916), *Nuestro Padre San Daniel* (1921), *Niño y grande* (1922), *El obispo leproso* (1926) y *Los pies y los zapatos de Enriqueta* (1927). Enumero las obras por orden de publicación, que no de composición, aunque de este aspecto hablaré posteriormente, así como de los otros criterios que han intervenido en la selección de las novelas tomadas como objeto de estudio en la presente investigación.

<sup>10</sup> Gullón, R. “La novela lírica” en Román del Cerro 1979; pp. 17-34. El artículo también se incluye en Villanueva 1983.

<sup>11</sup> Al respecto no puede dejarse de reflexionar sobre otro género que emerge en la modernidad: el poema en prosa, que como la novela lírica, presenta una contradicción en los términos. Creo que no resulta casual que ambos, con su condición híbrida, resulten ser los géneros, por excelencia, de la modernidad.

Gullón me interesa menos su acierto a la hora de aplicar un marbete que sus consideraciones sobre él; así, revisa las condiciones de esa forma de novela juzgada, de manera simplista, como reacción al modelo realista:

La ruptura de la continuidad, de la temporalidad y de lo rectilíneo de la intriga (hechos y maneras de producción novelesca de cuya artificiosidad no hay por qué hablar ahora) parecieron atender contra lo medular de la realidad (Gullón 1979: 19)

Gullón no sólo advierte que el modelo realista es tan artificioso como cualquiera de sus alternativas, sino que además muestra con brillantez los tres puntos de disonancia textual con tal modelo. Tres puntos en los que coincide también Lozano Marco al intentar hablar de la novela mironiana:

Una novela que abandona el argumento complicado y minuciosamente desarrollado, siguiendo una secuencialidad temporal continuada y precisa, para convertirse en una narración de carácter presentativo que somete la trama argumental a un tratamiento elíptico, potenciando cada uno de los momentos escogidos mediante la intensificación patética de los sucesos (Lozano Marco 1986-87: 267-268)

Lozano coincide con Gullón, además, en la vinculación de esa tríada de manipulaciones artísticas con los valores intensivos (frente a los extensivos) que este último sitúa en una red de experiencias eminentemente visuales:

Hacer de lo superficial un instrumento de penetración sólo es posible si un ojo muy agudo acierta a ver en la superficie los relieves y repliegues que la mirada común no advierte; únicamente quién sabe ver, o acierta a ver lo verdaderamente importante, puede convertir la vivencia en experiencia poética; ni el reportaje ni la fotografía logran ese tipo de intensidad, salvo cuando dejan de ser reproducción y se mudan en interpretación (Gullón 1979: 20)

Gullón se refiere a algunos de los valores ya mencionados en mi conciso repaso de la genealogía de la mirada moderna: la preeminencia de un modo de ver distinto, liberado de los modelos visuales cotidianos y hegemónicos, y por tanto, sujeto siempre al ámbito de la interpretación. Y utilizo muy intencionadamente la idea de sujeto de/a la interpretación puesto que esas textualidades híbridas –y así ocurre en el caso de *Sigüenza y el*

*mirador azul*- se sostienen sobre un sujeto cuya emergencia histórica delimita con extraordinaria precisión Gordon:

If every aesthetic pilgrimage is doomed to failure either because of the isolating nature of the quest, or because every search for cohabitation with Ideal Beauty turns out to be only a sophisticated self-projection, then self-integration is an ephemeral goal. In either case, the artist is a victim of mirrors of the self; a conventional notion of self-development is forever denied. The aesthetic voyager becomes a voyeur; unable to encounter the real world, he endures or lives in an echo or a reflection or its visual counter-part. *It is from a recognition of the failed nature of the romantic quest for that the unique stylistic configuration of fin-de-siècle art and life springs. The artist, instead of being at the centre of some structural island of art, metaphorically moves to the peryphery; this enables him to be everywhere at once, to be both detached and involved, to combine autobiography and art within the frames of a divided existence.* (Gordon 1979: 33)

Gordon prosigue constatando que esa intersección entre la autobiografía y el arte es el factor unificador de muchos de los motivos finiseculares: los dobles, las máscaras, el voyeurismo, las estructuras laberínticas, las figuras ambiguas, como el andrógino o el hermafrodita y concluye:

Yeats's statement –'no mind can engender till divided into two'- suggests that Narcissus must engage in perpetual warfare with some anti-self in order to prevent immersion in the pool of abstraction. For Yeats –as for Wilde, Pater and Moore- the possibilities of a divided existence hold out the only hope against the powers of generalization. (Gordon 1979: 36)

Creo que es desde esta perspectiva desde donde puede contemplarse acertadamente la otra gran cuestión que atañe a la obra mironiana y, en concreto, a *Sigüenza y el mirador azul*: la existencia de ese narrador/personaje que participa (pero no es) del sujeto autorial. Y preciso que sujeto autorial no equivale ni mucho menos a la figura del ciudadano Gabriel Miró, pues autor y persona no son equivalentes, como ya he expuesto en capítulos anteriores.

## ARTIFICIOS DEL OJO, ARTIFICIOS DEL YO

Una buena parte de la crítica, afectada por el afán biografista que durante años ha acompañado a Gabriel Miró, se ha limitado a establecer una relación refleja entre éste y Sigüenza. El caso más ilustre –y sorprendente- de confusión entre ambas entidades lo ejemplifica Azorín, quién en su estudio *De Valera a Miró*, habla de “Sigüenza, o sea, Gabriel Miró” y otras referencias similares que refuerzan el carácter de sujeto-objeto reflejado que se les atribuye a ambos.<sup>12</sup>

A estas alturas conviene advertir de nuevo que las relaciones especulares ni remiten a la equivalencia pura ni tienen que ver con la esencialidad del objeto que se mira en el espejo. Los espejos sólo reflejan superficies, y en las superficies nada se esconde, pero no todo es visible.<sup>13</sup> Por otra parte, las superficies que coinciden en un espejo nunca son idénticas, como recuerda Melchior-Bonnet a propósito de las identidades reflejadas:<sup>14</sup>

Para que el espejo nos confiese alguna cosa, debe, pues, dejar de repetir. Del mismo modo que el eco reproduce un sonido mutilado y subvierte el sentido, el reflejo propone al ojo un recorrido diferente, descubre ángulos e, incluso cuando garantiza la simetría, esta simetría es tal que el objeto y su reflejo no pueden superponerse... (Melchior-Bonnet 1996:236)

Es ese reflejo, que muestra la diferencia, el que debe buscarse en la figura de Sigüenza. Un ser cuya simetría con al autor Gabriel Miró es tal, que

---

<sup>12</sup> Azorín, *De Valera a Miró*, Madrid: Afrodisio Aguado Editores, 1959. Ciertamente, el caso de Azorín es el más peculiar por su propio desdoblamiento entre Martínez Ruiz y Azorín, y por las complejas relaciones existentes entre ambos, lo que hace muy sorprendente su simplificación de la pareja Gabriel Miró-Sigüenza. No menos sorprendente, sin embargo, es que en el contexto de un congreso sobre autobiografía celebrado en la última década, y por tanto, al corriente de las aportaciones sobre este tema hechas por De Man, Gusdorf y otros, aparezcan artículos como “La autobiografía en Gabriel Miró”, firmado por F. Reus Boyd-Swan, quien basándose en la obra teórica de Lejeune y en la idea de pacto autobiográfico, concluye por considerar como sosias de Miró a cualquier personaje masculino que aparezca en su obra; véase Reus Boyd-Swan, F., “La autobiografía en Gabriel Miró” en Romera, J.; Yllera, A., García Page, M. y Calvet, R. (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, 1-3 de julio de 1992)*, Madrid: Visor, 1993.

<sup>13</sup> Extraigo la idea de Martin, J.C. “The eye of the Outside” en Patton, P. (ed.) *Deleuze: a Critical Reader*, Cambridge: Blackwell, 1996; p.19.

<sup>14</sup> Melchior-Bonnet, S. *Historia del espejo*, Barcelona: Herder, 1996.

jamás podrían superponerse, como queda consignado en la dedicatoria que abre *Años y leguas*, el tercer volumen de la “trilogía” de Sigüenza:

Sigüenza se ve a sí mismo como espectáculo de sus ojos, siempre a la misma distancia siendo él. Está visualmente rodeado de las cosas y comprendido en ellas. Es menos o más que su propósito o que su pensamiento. Se sentirá a sí mismo siendo otro, y ese otro es Sigüenza hasta sin querer. Sean estas páginas suyas para el amigo de Sigüenza, más Sigüenza y más él (Miró 1943: 1066)<sup>15</sup>

La isotopía del espejo aletea en toda la dedicatoria: el yo visto como espectáculo, es decir, como artificio del ojo, irremediamente semejante e irremediamente diferente. Un Sigüenza que es una ilusión y también un ser que quiebra la idea de sujeto cartesiano puesto que su existencia y su pensamiento no son equivalentes: su yo, el yo es más y es menos que la razón; como Gabriel Miró precisaba en la entrevista concedida a Benjamín Jarnés, Sigüenza no es una inteligencia puesta entre el mundo y el lector, sino una sensibilidad.<sup>16</sup> Ese rechazo de la unidad del sujeto y su presunta coincidencia con la razón como único factor de su identidad es el que permite vivir al amigo de Sigüenza una existencia doble, afirmando su identidad a través de su alteridad y a la inversa.

Una existencia doble que sólo es productiva, y aún, necesaria en el ámbito del arte, puesto que aleja la intensidad de la abstracción y, cabría añadir, también de la mera confesión. Un artificio de la identidad que, por ser artificio, consigue preservar la originalidad del sujeto que lo ejecuta, ya que multiplica el punto de vista eludiendo así el gran peligro que acecha al artista finisecular: la formación del hábito, la calcificación de la mirada:

No me he regodeado formando a Sigüenza a mi imagen y semejanza. Vino él a mí según era ya en su principio. Y cuanto él

---

<sup>15</sup> Siempre que sea posible citaré las obras de Miró por la edición de sus *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1943. No obstante, tales obras completas no lo son en absoluto; además de las dos primeras novelas de Miró –*La mujer de Ojeda* (1901) e *Hilván de escenas* (1903)- que el propio autor rechaza y que, por tanto, no constan en esa edición, faltan muchos de sus cuentos, no recogidos en volumen y la totalidad de documentos paraliterarios (cartas, discursos, conferencias...) que en algún momento me veré obligada a citar, auxiliada por otras ediciones y trabajos.

<sup>16</sup> Jarnés, B., *Obra crítica*, Zaragoza: Instituto Fernando el Católico-CSIC, 2001.

ve y dice, no supe que había de verlo y de decirlo hasta que lo vio y lo dijo. (Miró 1943:567)

La cita, que pertenece a la nota preliminar del *Libro de Sigüenza*, evidencia, como en el texto anterior, que Sigüenza está profundamente vinculado a la imagen y a la mirada, utilizando las palabras firmadas en última instancia por Machado, es una “proyección ilusoria” gracias a la cual el sujeto se ve y alcanza la conciencia de sí mismo en un momento de epifanía. Otro peculiar texto mironiano -el relato “El agua y la infanta” incluido en *El ángel, el molino, el caracol del faro*- ejemplifica perfectamente esa relación, la mútua necesidad de ojo y reflejo y la epifanía del encuentro entre ambos a partir de la contemplación de una fuente:

Dicen que es un agua dormida. ¡Cómo ha de estar dormida el agua que acoge sensitivamente todo lo que se le acerca, para mostrarlo, aunque no haya nadie que mire!

Tiene la mirada abierta de día y de noche. De día la traspasa el sol y el azul. (...) Por la tarde no tiene del sol más que un poco de fuego y de sangre.

Después, el agua se queda un momento ciega. Es un ojo de un azul helado, todo órbita vacía e inmóvil. ¿Se habrá muerto para siempre esta pobre agua? Venimos muy despacio, como si nos llegásemos de puntillas a una mujer acostada que no se la oye respirar, que no tiene color, que no mueve los párpados y, de pronto, salen los ojos ávidos, asustados; sale toda la imagen dentro de la quietud del agua ciega. Estamos allí del todo; está todo mirándose. Nos aguardaban. El agua se ha llenado de corazón, y el corazón de esta agua era la ansiedad de nosotros. (Miró 1943:752-753)

Creo que el fragmento recoge de una manera hermosísima la epifanía de la mirada reflejada, el acto de otorgar la identidad al otro mediante el ojo que lo ve y que se ve en él. La pupila muerta que era el agua sin reflejo se convierte en unos ojos vivos porque el sujeto le presta los suyos –literal y metafóricamente- mediante el reflejo. Ese intercambio es, en cierta medida, el que se produce entre Sigüenza y Miró y con el que éste último jugará constantemente, tanto en las obras que afectan a Sigüenza, como en la obra literaria en la que éste no aparece, como en su escritura privada.

Barberà, un excelente conocedor de los epistolarios de Miró, apunta un ámbito muy interesante en el que los artificios de la identidad utilizados por

el autor resitúan la figura de Sigüenza.<sup>17</sup> Asumiendo de forma más o menos sutil que toda escritura de la identidad implica siempre una distorsión, Barberà repasa los epistolarios y concluye que a través de ellos se coteja una imagen de Miró que juega con ciertos lugares comunes, a saber, la ineptitud para la vida práctica, la escasez de recursos monetarios y la fragilidad de la salud y señala:

En ello, insistimos, debe verse una pose, una impostura estética un tanto decadente (...) La mistificación de su propia imagen adquiere las cotas más altas de elaboración a través de la ironía. El juego irónico sobre su propia imagen nos recuerda el juego de la voz narrativa sobre el *alter ego* Sigüenza. (...) En efecto, Miró firma muchas de sus cartas a amigos y familiares como *Sigüenza, Gabrielín Sigüenza, papá-hijo-Sigüenza* y aún *Sigüenza ahumado y dormido*. (Barberà, 1999: 180)

Tales muestras documentales certifican, sin duda alguna, la conciencia del doble, que se explota de forma deliberada y, si se me permite, un tanto juguetona. En el mismo artículo, Barberà menciona otra carta, fechada en 1916 y dirigida a Juan Vidal- en la que aparece una cita reveladora: “ (...) eres un poco hermético conmigo, olvidando que yo, además de ser yo soy Sigüenza” (Barberà 1999: 180) De nuevo Sigüenza y Gabriel Miró aparecen como figuras de perfil idéntico pero no asimilables; remitiéndonos sencillamente a la carta, parece que Sigüenza sea el Otro dentro del propio yo, la condición necesaria para definirse a uno mismo.

No quisiera que esa naturaleza doble del sujeto se entienda como una identidad dicotómica y limitada, como dos partes cuya relación está basada en la antítesis, a la manera de los *doppelgänger*. En cambio, sí me parece pertinente tomar de ese referente su carácter siniestro: el doble como la figura que muestra lo familiar convertido en extraño y que, por tanto, ofrece siempre una alternativa a la mirada, genera el permanente extrañamiento de la visión y escapa, en consecuencia, a los regímenes

---

<sup>17</sup> Barberà, F., “Gabriel Miró en su correspondencia” en Lozano Marco, M.A & Monzó R.M. (coords.) *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999; pp.177-186.



escópicos consolidados por el hábito.<sup>18</sup> Creo que sólo esta característica puntual se puede rescatar de la imagen del doble a la hora de definir la relación entre Sigüenza y Miró, y quizás esa imposibilidad de nombrar su relación constituya ya un indicio sintomático; como recuerda Derrida:

El yo y lo otro no se dejan dominar, no se dejan totalizar por un concepto de relación (...) A decir verdad, no hay que preguntarse *de qué clase* es este encuentro: es *el* encuentro. (...) No hay pues, conceptualidad del encuentro: éste se hace posible por lo otro, por lo imprevisible, refractario a la categoría (Derrida 1989: 128-129)

Creo que poco se avanza en la comprensión de los textos mediante el empeño en la categorización de esa relación entre Sigüenza y Miró; tal y como señala la bibliografía crítica que se ha encargado de ello, difícilmente se le puede poner un nombre y no ayudan en ese cometido los ejemplos próximos a Miró: hombres interiores, complementarios, heterónimos, apócrifos...<sup>19</sup> Quizás, la única denominación que me resulta más o menos comfortable es la de *alter ego*, tal y como la plantea Derrida:

El otro como *alter ego* significa el otro como otro, irreductible a mi ego, precisamente porque es ego, porque tiene la forma del ego. La egoidad del otro le permite decir, como a mí, “ego” y por eso es el otro y no una piedra o un ser sin palabra (...) (Derrida 1989: 169)

El otro no sería, pues, lo que es (mi prójimo como extraño), si no fuera *alter ego* (...) el otro no es absolutamente otro más que en tanto que es un ego, es decir, en cierto modo, lo mismo que yo (Derrida 1989: 171)

Tal definición me interesa porque rehúye a los juegos cerrados de la identidad, basados en la oposición antitética entre las partes, y apunta a la

---

<sup>18</sup> Utilizo la noción de lo siniestro (Unheimlich) acuñada por Freud y matizada en los términos desarrollados por Trias, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 1996.

<sup>19</sup> Obviamente, estoy utilizando las denominaciones que Ortega, Machado y Pessoa, entre otros, utilizaron para referirse a este tipo de personajes. Un buen repaso de las relaciones de Sigüenza con los *alter-egos* de la época puede leerse en el artículo de Carpintero, H. “Sigüenza en la vida y en la obra de Gabriel Miró”, en Landeira, R. (ed.), *Critical Essays on Gabriel Miró*, Ann Arbor: Society of Spanish and American Studies-Lincoln, 1979; pp.121-137. Sobre Sigüenza es también indispensable el artículo de Rubia Barcia, J., “La radical esencialidad de Sigüenza” en Román del Cerro, 1979.

similitud como fuerza perturbadora y no a la mera diferencia. Al fin y al cabo, la diferencia es soportable entendida como aquello que separa, segrega, impone distancias tranquilizadoras entre el yo y lo demás. Pero la similitud en la diferencia es perturbadora, y es eso lo que confiere al otro, que es otro porque se me parece, su capacidad de extrañamiento.

Este deslizamiento entre la identidad y la alteridad, expresado en dudas sobre los límites de la propia identidad es una de las constantes de las reflexiones de Sigüenza, como se ve en el pasaje “Realidad”, incluido en *Años y leguas*:

Ser Sigüenza del todo y hasta sin querer. Pero ¿acaso lo es en verdad? ¿No irá siendo la suma de sí mismo? Nos valdremos de la cronología: ¿es ya verdaderamente Sigüenza? hasta los veinte o veinticinco años toda nuestra vida es nuestra, toda, porque la de los demás no adquiere valor si no se relaciona con nosotros siquiera sea como espectáculo. Los demás parecen creados por nuestro antojo y para nuestro servicio y complacencia (...) Todo es nuestro o para nosotros o para nada. (Miró 1943: 1128)

Como una imagen reflejada de ese mismo texto, leemos en un texto de Gabriel Miró:

Tampoco he cultivado la autobiografía. Era vivir en un anecdotario más o menos apócrifo a costa de mí mismo. Las anécdotas auténticas son las que me han probado que yo había de ser irremediamente lo que soy, que había de ir conformándome según he quedado. ¿Viví, gocé yo como yo me había prometido en el principio de mi juventud? En seguida, me pregunto: Pero ¿si hubiese vivido y gozado como yo me veía en los primeros horizontes, sería actualmente yo según yo?<sup>20</sup>

En ambos textos aparece de manera dramática la conciencia de la multiplicidad del yo, expresada en un juego de imágenes: lo que se es, lo que se quiso ser, lo que se podría ser... imágenes que no agotan la complejidad del yo, pues como recuerda Miró, citando a Nietzsche:

---

<sup>20</sup> La referencia pertenece a un texto publicado bajo el título “Untitled Manuscript Fragment” en Molloy, S. y Fernández Cifuentes, L. (eds.), *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund I. King*, Londres: Tamesis Books, pp. 7-11.

“En ciertas épocas parece que falta tal talento o tal virtud, y lo mismo en ciertos hombres; pero no hay más que esperar a los hijos y a los nietos si hay tiempo para la espera: ellos sacarán a la luz el alma de sus abuelos, el alma de que sus mismos abuelos no se dieron cuenta. Muchas veces el hijo es el revelador del padre, y éste se comprende mejor a sí mismo en su hijo. Tenemos en nosotros viveros y jardines desconocidos...”

Y yo no sé si consuela y acongoja el esperar a que otros averigüen y manifiesten el alma nuestra, de la que nosotros no nos dimos cuenta...<sup>21</sup>

Siempre existirán más ojos que alcancen ver lo que todavía no se ha visto; ninguna mirada agota lo que existe puesto que lo que existe es, al fin y al cabo, lo que se quiere ver: “Lo que miraba era lo de menos. Lo que miraba nunca sería tanto como lo que él deseó” (Miró 1982: 107). Tal axioma atañe también a la identidad, y es en ese lugar donde interviene Sigüenza: no agota la mirada, pero sí la multiplica; es, tal vez, los ojos que descubren a Gabriel Miró aquello que de otro modo no hubiera visto, el cambio de perspectiva necesario para despojar a la mirada de las limitaciones impuestas por la cotidianidad.<sup>22</sup> Ambos se me aparecen como dos miradas perplejas que se contemplan mutuamente y están en asombro perpetuo, la actitud que desde Baudelaire, se demanda al artista como condición necesaria para su actividad y que tantas veces se asocia a la mirada infantil.<sup>23</sup> No es extraño, entonces, que el texto que atesora los puntos fundamentales del proyecto estético mironiano encuentre la expresión adecuada en la voz Sigüenza evocando sus recuerdos de la infancia.

---

<sup>21</sup> El fragmento son las últimas líneas del artículo “Dante”, que forma parte de *Glosas de Sigüenza*, Buenos Aires: Espasa, 1952; pp. 82-83.

<sup>22</sup> Anderson Imbert, en su artículo “La creación artística en Gabriel Miró” – incluido en Landeira, R. (ed.), 1979: 84-99- resalta este aspecto y señala: “ En el momento mismo de escribir es cuando se le patentiza el pasado, y entonces a cada plumada se le suben a la conciencia las escenas imprevistas. Ahora bien sorprende con ojos poéticos lo que antes sólo se había entrevisto con ojos físicos. Ahora la imaginación le inventa experiencias que, a pesar de ser inventadas, están llenas de observaciones concretas. Los personajes de sus novelas, de pronto, rompen a hablar; y Miró se extraña de que sea el personaje y no él quien ha sabido escudriñar las cosas” (Anderson Imbert 1979: 86) Para mostrar esa visión de personaje utiliza, justamente, en calidad de ejemplo, a Sigüenza.

<sup>23</sup> Las coincidencias con Baudelaire no se agotan con la referencia a la mirada infantil en paralelo a la mirada del artista; también es muy útil, como se verá, la imagen del artista como espejo hecho añicos y reconvertido en caleidoscopio.

## EN EL ÚLTIMO AZUL

La definición de *Sigüenza y el mirador azul* como una evocación de la mirada de la infancia es, a mi juicio, acertada en tanto que es lo suficientemente amplia como para no comprometer a nada. Es necesaria una definición de este tipo porque se trata de un texto extraño, refractario a la categoría –utilizando las palabras de Derrida- y presenta algunas particularidades muy notorias, algunas de las cuales – como la coyuntura de su composición, la relevancia de su configuración textual y su tardía publicación- ya he señalado. Existe aún otro detalle importante: *Sigüenza y el mirador azul* es un texto múltiple; E.L.King edita tres versiones que evidencian el carácter provisional de la respuesta a Ortega y cuya comparación muestra las distintas implicaciones de la mirada en la formación de una teoría estética.

Diferencias al margen –por el momento-, la anécdota central del mirador azul constituye el núcleo común de los textos.<sup>24</sup> Las versiones A y B narran una anécdota de la niñez de Sigüenza: el cambio de casa y la espera ansiosa por descubrir la particularidad de ese nuevo hogar, a saber, la existencia de un mirador azul “como no habría otro en la ciudad” (Miró 1982: 102). La llegada a la casa y el encuentro con el mirador, no obstante, es totalmente deceptiva puesto que desde él no se ve nada, o mejor dicho: “Nada podía ver por el cristal de color ajeno. La claridad teñida del aposento seguía perteneciendo a los que ni siquiera estaban allí” (Miró 1982:103). El empeño de Sigüenza de despojar al mirador del añil que se apega a sus cristales, de desnudarlo del color impuesto por otros ojos y ganar así la visión propia y personal de aquello que se contempla desde el mirador cierra la anécdota central.

Resulta muy significativo que la vivencia por antonomasia de la infancia de Sigüenza mantenga una relación directa con la cuestión de la

---

<sup>24</sup> Para ser precisos, es el núcleo común de las dos primeras versiones; la versión C es notablemente distinta, desde su propio título: *La casa del mirador azul*. Éste se centra en la narración de los momentos previos al cambio de hogar y a la mudanza, insoportablemente dilatada por la epidemia de cólera que azota la ciudad.

mirada y, en concreto, con la subjetividad y la individualidad de tal mirada. Mucho más significativo es, no obstante, que sobre esa anécdota se despliegue una teoría de la novela, que es, en realidad una teoría de mucho mayor calado estético.

Así pues, tras el desencanto que supone encontrar el mirador azul, al que Sigüenza imaginaba sin descanso como un prodigio y que resulta ser un “fanal ciego de azul”, el niño empieza a librar su particular batalla infantil contra los ojos ajenos que han impregnado los cristales de un color que no es el propio:

Habló con su padre y con su madre; y alcanzó su voluntad. Nuño desarticuló los cristales. Y en una terraza, él y Sigüenza los descortezaron de su tinte hasta dejarlos en atmósfera diáfana. Le pareció que sus dedos de cinco años acababan de hacer la luz. Y vio que la luz era buena, y siguió creando. (...) El mirador sin piel azul le devolvía su universo como un horizonte de aguas moradas y de aguas celestes y encandecidas de sol y de luna. (Miró 1982:103)

La sensación de ceguera que Sigüenza experimenta inmerso en el azul del mirador será el desencadenante de los principios estéticos de éste; ese azul de los cristales será el último, el último que Sigüenza está dispuesto a encontrar y su afán de borrarlo será la directriz de su actitud respecto a la mirada y sus implicaciones estéticas.

La versión B modifica muy significativamente el momento de la primera mirada a través de los cristales despojados del azul, acentuando la individualidad de la visión como núcleo de todo el conflicto:

El mirador, sin cortezas azules le presentaba de nuevo el mundo con su horizonte de aguas moradas y aguas celestes. *Había recuperado sus ojos* y con su óptica el recuerdo del panorama de la otra casa (Miró 1982: 113) <sup>25</sup>

Los textos, y especialmente la versión A, establecen un paralelismo muy marcado entre la visión primera de Sigüenza través del mirador y la actividad creadora de Dios, tal y como es narrada en el Génesis. La visión depurada gracias al trabajo de eliminar el tinte de los cristales evoca a

---

<sup>25</sup> La cursiva es mía.

Sigüenza la creación de la luz: “Le pareció que sus dedos de cinco años acababan de hacer la luz. Y vio que la luz era buena: y siguió creando. Lo que creó, ya estaba; pero ahora estuvo para él con toda la gracia intacta de la nueva casa” (Miró 1982: 103)

Y el texto prosigue, vinculando la plenitud del Dios creador y del Sigüenza niño con la actividad del artista, en particular, del novelista:

Después de hacerla, vio Dios que eta buena; y siguió creando. El autor del génesis le aplica a Dios la emoción del novelista, del novelista que no sabe enteramente su obra mientras la van cuajando sus dedos.

Así le quedó a Sigüenza el concepto inicial de novela y de toda obra estética (...) (Miró 1982: 104) <sup>26</sup>

Es muy curioso observar cómo los textos parten de una referencia tópica y muy genérica, la del poeta-demiurgo, y llegan a una definición de obra literaria que está, a mi juicio, muy anclada a la época y a los distintos regímenes escópicos que pugnan por imponerse en la actividad estética.

Así le quedó a Sigüenza el concepto inicial de la novela y de toda obra estética: el de no ser casi ciencia, el de no proceder a mansalva con métodos y procedimientos de pre-visión, sino el de ver poco a poco, por la virtud de la forma, lo único quizás que quedaba del perfecto reflujo de Heráclito –según dicen- la forma que prorrumpe cada vez recién nacida renovando creadoramente todas las realidades (...) (Miró 1982: 104)

La negación de la similitud entre novela y ciencia, por un lado, y el rechazo del “método” y los procedimientos de “pre-visión” remiten claramente a los proyectos de mimetismo transparente contagiados de positivismo que emergen en un momento dado de la modernidad estética y

---

<sup>26</sup> En efecto, la imagen del poeta-demiurgo, rodeado de un halo de divinidad es uno de los tópicos recurrentes de las teorías literarias expresivas. Su uso en *Sigüenza y el mirador azul* resulta bastante original al estar inserto en una red de imágenes más amplia cuyo hilo conductor, el recuerdo de la mirada del pequeño Sigüenza, lo despoja de sus aspectos más trillados. Sin embargo, Miró utilizará la tópica de las teorías expresivas de manera tópica, valga la redundancia, en otros textos anteriores; el ejemplo más claro es el texto “Ofrenda”, publicado en el *Diario de Alicante* el 21 de mayo de 1908, que reproduce el discurso realizado por Miró en homenaje a Salvador Rueda, celebrado en el Ateneo Científico y Literario de Alicante. El texto presenta claramente las huellas del idealismo platónico, que relucen en afirmaciones como “Porque el Poeta ha sido como traspasado de Divinidad y padece la absorción de Ella”; cito de V. Ramos, *Vida de Gabriel Miró*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo-Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1996: 206.

que, si bien, como práctica están perfectamente liquidados en la época de composición del texto, no lo están ni mucho menos como modelo escópico operativo en otros ámbitos.

Frente al programa de observación y experimentación – creo que la palabra que utiliza Miró, “pre-visión”, coincide perfectamente con la definición de experimentación que daba Zola en *Les romanciers naturalistes*, donde hablaba de experimentar como la capacidad de ver qué harían los personajes bajo la presión de las circunstancias- Miró lanza una mirada muy irónica y se centra en otras cualidades necesarias para la creación artística:

Entonces, como después, no podía valerse de ninguna tabla de logaritmos que facilitase las operaciones. Entonces principia el callado amanecer de la intuición y la predisposición. Ese estado de gracia se lo atraen algunos con externas disciplinas, como Stendhal que creía lograrlo leyendo la Ley de Enjuiciamiento Civil (Miró 1982: 104)

La versión A, a la que pertenecen estas citas, se inclina más hacia la narración de la anécdota y pasa de puntillas por la declaración programática, que prácticamente concluye a punto y seguido de las afirmaciones previas, con la siguiente aseveración: “Cuando la ciencia y el arte se acercan más es en llegando al vértice puro de la intuición, y allí precisamente se parece más la ciencia al arte que el arte a la ciencia” (Miró 1982: 104)

Sin embargo, esos dos párrafos, emergidos de la anécdota del mirador, muestran inequívocamente, la presencia de los nuevos regímenes escópicos modernos en su vertiente estética. Que en el anecdotario del recuerdo Sigüenza rechace el tinte azul dejado por otros habitantes de la casa y que en la verbalización del proyecto estético se descarte el método y la previsión, implica la aceptación de un mismo núcleo ideológico: la negación de una mirada objetiva y normativa, o lo que es lo mismo, el rechazo de la mirada del otro y búsqueda de la propia como principio fundamental de la estética.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Una anécdota muy similar a la del mirador azul se puede leer, muchos años antes en el breve artículo “Súplica”, publicado en el *Diario de Alicante* en marzo de 1909. El artículo expone la congoja del narrador a causa de la construcción de un edificio nuevo delante de su casa, edificio que le priva de ver el paisaje y al que califica de “edificio-antiparra de mis ojos” (Ramos 1996: 203). El artículo concluye con el deseo de que el edificio sea derribado para poder recuperar así la visión del paisaje que el narrador tenía originalmente desde la ventana

El discurso que aparta la ciencia del arte debe entenderse como negación de un modelo de mirada, el científico, que se basa en unos valores – la objetividad, el raciocinio, la ley- que nada tienen que ver con los valores propios del arte. Como ya apuntaba, entre otros, Emilia Pardo Bazán al afirmar que la obra artística no se ajusta en absoluto al método del observador científico.

En cualquier caso, el texto mironiano no solo niega la legitimidad de la ciencia para intervenir en el arte, sino que lleva esa crítica incluso más allá. No se trata de que la ciencia sea un dominio distinto al arte y que no tenga derecho a intervenir en él, es que se cuestiona la propia objetividad y verdad de la ciencia al hablar de la intuición como un valor común a ambas actividades. Como hemos visto, la defensa de los valores artísticos y la reivindicación del estatuto del arte como un ámbito tan verdadero como la ciencia es un lugar común de las argumentaciones del esteticismo, tal y como se ve en las observaciones de Ruskin:

Science deals exclusively with things as they are in themselves; and art exclusively with things as they affect the human sense and human soul. Her work is to portray the appearances of things, and to deepen the natural impressions which they produce upon living creatures. The work of science is to substitute facts for appearances, and demonstrations for impressions. Both, observe, are equally concerned with truth; the one with the truth of aspect, the other with the truth of essence. Art does not represent things falsely, but truly as they appear to mankind. [*The Stones of Venice*] (Ruskin 1987: 47-49)

Me parece interesante llamar la atención sobre el fragmento de Ruskin puesto que establece un juego doble entre objetivo y subjetivo, esencia y apariencia que separa netamente los ámbitos del arte y la ciencia, a la vez que les otorga un mismo estatuto en cuanto a conocimiento válido. Las tesis ruskinianas, como ya se ha dicho, muestran muy tempranamente las primeras formulaciones de alternativas escópicas. El discurso mironiano se

---

de su casa. Si bien las diferencias entre este texto y *Sigüenza y el mirador azul* son muy notables, me parece muy sintomático la insistencia sobre el motivo del elemento ajeno impuesto fortuitamente a la mirada del narrador y la vehemencia en recuperar esa visión propia. Por otra parte, creo que es un ejemplo diáfano de la continuidad y permanente reelaboración de ciertas ideas en la obra de Gabriel Miró.



inscribe en esta línea, pero debe notarse cómo la lleva mucho más allá, pues lo que se pone en duda no es ya el valor del arte como forma de conocimiento sino el de la ciencia, cuya objetividad es contemplada con reservas. Miró parece darse cuenta de que la subjetividad de la mirada es una posición de conocimiento insalvable, a la que ni la propia ciencia escapa.

Las consideraciones sobre el arte y la ciencia adquieren mayor profundidad y carácter programático en la versión B,<sup>28</sup> que arranca, de hecho, por ese punto y recoge buena parte de las afirmaciones aparecidas en A:

...Si la novela es casi ciencia se acabó el encanto (...) El novelista no puede proceder como el científico tan a mansalva, acogiéndose a métodos y procedimientos que le acerquen todo lo posible a la previsión casuística de sus criaturas. La técnica no es externa y previa, sino toda de substancia que cada vez se renueva, crece y se afirma. Cuando la ciencia y el arte se acercan más es en llegando al vértice puro de la intuición, sin tabla de logaritmos que le facilite las operaciones, y entonces se parece más el arte a la ciencia que la ciencia al arte (Miró 1982:110)

Tal y como está formulado en la versión B, la negación de los vínculos entre ciencia y arte tiene una faceta evidente en la praxis artística. El autor rechaza la idea de la creación literaria como una actividad metódica y reglada, como el simple seguimiento de ciertas recetas o instrucciones de manual.<sup>29</sup> Y hay que ver en esa actitud una voluntad de dotar a la literatura y al arte de una trascendencia que se pierde al reducirlo a una actividad mecánica, como el texto señala:

---

<sup>28</sup> En realidad, la principal diferencia entre las versiones A y B es el orden del discurso: la versión A empieza por la anécdota del mirador y se detiene en ella para insertar después la reflexión teórica; en la versión B es a la inversa: se inicia con la teoría, la detalla en profundidad y luego recurre a las anécdotas de la infancia.

<sup>29</sup> Me parece oportuno recordar que Clarín realizó una crítica casi exacta a propósito del Naturalismo en el prólogo a la segunda edición de *La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán. En ese prólogo leemos: “El Naturalismo no es un conjunto de recetas para escribir novelas, como han creído muchos incautos. Aunque niega las abstracciones quiméricas de cierta psicología estética que nos habla de los mitos de la inspiración, el estro, el genio, los arrebatos, el desorden artístico y otras invenciones a veces inmorales (...) Ya se han escrito por acá novelas naturalistas con planos; y no falta quien tenga entre ceja y ceja una novela política, naturalista también, en la que, con motivo de hacer diputado al protagonista, piensa publicar la ley electoral y el censo” (Pardo Bazán 1998: 125-126) La coincidencia me parece sintomática en tanto que la diferencia cronológica queda borrada por la misma actitud respecto a ciertos planteamientos literarios e incluso por la misma ironía con la que se contemplan tales planteamientos.

Si la novela fuese casi ciencia sería más fácil de escribir, estaría más al alcance de las gentes que no siéndolo. Siendo casi ciencia dependería casi únicamente del talento, y a estas horas ya talento tiene todo el mundo (Miró 1982:111)

En *Sigüenza y el mirador azul* la formulación de las ideas estéticas adquiere un tono muy personal y rehúye de los lugares comunes más manidos, y por tanto, el concurredísimo tópico del arte como una actividad irreductible a definición y orden aparece de forma tangencial. Pero es esta una idea que se detecta en varias ocasiones en los escritos de Miró, y muy tempranamente, por cierto. Así, en 1901 –el mismo año en que publica su primera novela, *La mujer de Ojeda*– escribe:

Soy yo de los que creen que el arte no se define, como todo sentimiento, como el cariño, la pasión... Todo esto es subjetivo y grandioso; y la manifestación de lo grande, de lo sublime, no puede acoplarse, no cabe en los estrechos moldes de una definición; no comprendo el águila enjaulada, sino libre y remontándose más allá de los altos picos de las montañas (...)

Háse dicho que el arte es conjunto de reglas para hacer bien una cosa. Aplicando esta definición a la música, se podría decir que conociendo el valor de las notas, la composición, etc., etc., se puede llegar a ser un músico, ¡error! sin inspiración, ni sentimiento artístico, ni Wagner hubiera escrito *La muerte de Isolda*, ni Verdi su *Aida*, ni Gounoud su *Faust* por millares de reglas que hubieran poseído.<sup>30</sup> (Ramos 1996: 67)

Me parece importante observar la larga duración de algunas ideas, como la que me ocupa, y a la vez, poner énfasis en las diferencias que, a mi juicio, atañen, sobre todo, al carácter más o menos personal del tratamiento de esas ideas. El texto de 1901, en los albores de la carrera literaria de Miró, muestra una vehemencia que se expresa mediante una retórica poco individualizada y que acude al mecanismo más simple, es decir, al ejemplo, para validar su tesis. Por otra parte, los ejemplos aducidos y especialmente el de Wagner, son muy sintomáticos y deben encuadrarse de pleno en el clima finisecular, en el que la consideración de la música como la más noble

---

<sup>30</sup> La cita pertenece al artículo “Domingo Carratalá”, publicado en *La correspondencia alicantina*, 10 de enero de 1901 y reproducido en Ramos 1996, de dónde cito.

expresión del arte –precisamente, por su resistencia a caer en el tan temido utilitarismo o didactismo- es una idea recurrente.<sup>31</sup>

El tono vehemente y el recurso a lugares comunes de las teorías literarias expresivas se puede reseguir en otros textos. Pienso, por ejemplo, en el discurso pronunciado por Gabriel Miró durante la Velada Literaria en el Ateneo Científico y Literario en homenaje a Salvador Rueda, que se recoge con el título “Ofrenda” en el *Diario de Alicante*, con fecha 21 de mayo de 1908. El discurso aborda otra cuestión candente de la teoría literaria, a saber la condición del artista, que Miró resuelve en un tono grandilocuente afirmando el carácter semi-divino del Poeta, que “ha sido traspasado por la Divinidad y padece la absorción de ella” (Ramos 1996: 206) Ramos, que documenta el texto, comenta muy acertadamente la conexión del discurso con la tradición platónica y con sus derivaciones en las poéticas románticas y simbolistas.<sup>32</sup> Y en verdad, poco aporta el texto mironiano, salvo la similitud con otras afirmaciones teóricas del mismo corte. Sin embargo, sería un grave error pensar en la estética mironiana de la primera década del XX como un mero amplificador de otros comentarios. Junto a textos como el anterior, la producción mironiana atesora otros trabajos que muestran las formulaciones primigenias de las ideas centrales de *Sigüenza y el mirador azul*, como iré señalando a lo largo de este capítulo.

---

<sup>31</sup> Debo agradecer la llamada de atención sobre esta idea a mi compañero Pau Pitarch, que me ha recordado la importancia de este asunto en el fin de siglo y en particular en el esteticismo inglés. La conexión de Miró y la música es, por otra parte, muy importante; al margen de todas las menciones a ésta que pueden reseguirse en su obra, es de sobra conocida su amistad con Enrique Granados y también con Óscar Esplá, con el que colaboró escribiendo el libreto para el poema sinfónico *El sueño de Eros*. El texto, fechado en 1908, toma un tema mitológico y narra el encuentro de la Luna con Eros, en forma de niño desconsolado, al que la luna mece y consuela; tranquilizado, Eros empieza a disparar sus flechas y hiere a la luna; la pieza finaliza con ésta alejándose herida de amor. Como se ve, el tema y también el tratamiento tienen una marcada huella de la imaginería finisecular, en concreto modernista y simbolista, casi laforguiana en algunos pasajes. El texto puede leerse en Altisent, M., *La narrativa breve de Gabriel Miró*, Barcelona: Anthropos, 1998; pp. 293-294.

<sup>32</sup> También Altisent insiste en esas conexiones y, en particular, sugiere la relación con los planteamientos de Joan Maragall en su *Elogi de la paraula* y su *Elogi de la poesia*; véase Altisent, M., *Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa*, Madrid: Pliegos, 1992.

## BELLEZA SIN FINALIDAD

La filiación esteticista que se aprecia en estas primeras reflexiones sobre la labor artística permanecen, aunque reelaboradas, en *Sigüenza y el mirador azul*. Si el transitado tema de las relaciones entre el arte y la ciencia se desliza, primero, por el rechazo del método, posteriormente, la reflexión ataca otro de los puntos fundamentales de la mentalidad positiva: el utilitarismo. Así, la versión B del texto prosigue con una reflexión sobre el proceso de creación: si la tabla de logaritmos no es de ayuda, ¿cuál es la ayuda? La respuesta remite a la cuasi-mística de los primeros textos, despojada ahora del imaginario y la retórica post-romántica que la rodean en esas formulaciones primerizas:

No tengo más remedio que aludir a un oscuro y recóndito proceso del hombre, nada más suyo, desposeído de todo sostén; él, en la soledad y oscuridad de sí mismo, y allí nace el día bueno, también de sí mismo, sin que le sirva la conducta ajena para el hallazgo, aunque se valga para el itinerario de la búsqueda de su memoria. La técnica es la que movida del deseo se trae las claridades que no llegan sino un poco más allá de sus primeros términos; y es la pasión de ver y encarnar poseídamente lo que es un bien mostrenco o lo que no existe en ningún recinto del mundo lo que le mueve (Miró 1982: 111)

De nuevo, la clave de la labor artística se asocia a un momento de epifanía, inexplicable, que se apareja a la conciencia de uno mismo y, sobre todo, a la *pasión de ver*, una pasión que se reconoce de entrada, deceptiva, puesto que no alcanza a iluminar más que un ámbito poco mayor que el que ya se veía. Visto así, la labor artística puede parecer un mero solipsismo, una actividad estéril y vacía; las palabras de Miró en el texto de su conferencia *Lo viejo y lo santo en manos de ahora* aclaran, no obstante, las implicaciones de esa voluntad de ver.

Fortaleza de ingenuidad. Ella nos salva. El ingenuismo puede ser el origen y la legitimación en nosotros, en nuestra sangre, a través del tiempo y resistiendo el tiempo de muchos asuntos artísticos. Limpidez y persistencia del deseo, sin prisa de

trocarse en propósito concreto; sin sospecha de que llegue a cumplirse. (...) (Ramos 1996: 568)

El origen y legitimación del arte radican en algo tan frágil y tan indefinido como la gratuidad que rige esa voluntad de ver y que se asocia, muy claramente a una forma de habitar el mundo que no es otra que la de la infancia. La ingenuidad que debe estar presente en la obra de arte es una simulación de la mirada infantil, y el texto es especialmente preciso en este aspecto, recalcando el valor de la simulación y de la simultaneidad de dos visiones:

Ingenuidad no es primitivismo como procedimiento y fórmula de arte. No es modelar lo infantil, lo remoto imitándonos a nosotros mismos con balbuceo idiomático y mental. Eso, de ser arte, lo sería de niños, de ellos; pero, tampoco para ellos, que abra su curiosidad, no a costa de ellos, sino de nosotros, evocador y por tanto, desde nosotros y no desde *entonces*. Hay en los juegos de los niños –en su estética- un ímpetu y goce de ilusión, de alucinación, pero con desdoblamiento de sí mismos. Los niños que juegan a ladrones, a héroes, a caballos, se sienten facinerosos, conquistadores y cabalgaduras, sin perderse, en lo recóndito, a sí mismos. Si no fuese así, no jugarían; porque ¿para qué? (Ramos 1996:568)

Como en la tradición esteticista precedente, la capacidad de extrañamiento propia de la infancia ejerce de ideal de la actitud y la labor del artista. Así como la mirada del niño quiebra los parámetros de conocimiento racionales, el artista debe recuperar esa capacidad imitando también la capacidad de desdoblamiento propia de los juegos infantiles. Un desdoblamiento que, de hecho, es el ejemplo más claro de la capacidad de erosión de los parámetros racionales que la infancia es capaz de desplegar, puesto que ataca la idea de un sujeto monolítico y estable, la base de todo el sistema racional moderno. Ese desdoblamiento, que el artista también padece al recuperar su mirada antigua, multiplica su punto de vista y –como insistía la tradición anterior- lo aleja del anquilosamiento de la mirada propiciado por el hábito. El ingenuismo acaba remitiendo, pues, a esa voluntad de ver, individualizada y gratuita:

...Yo decía ingenuidad como virtud originaria del deseo de evocar, de la avidez del horizonte. Ingenuidad casi en su concepto romano. Ingenuo: el que ha nacido libre. Libre ha de engendrarse y nacer este deseo de ver, de recordar, de labrar lo que se nos quedó de criaturas pequeñas. Libre, exento de toda intención que no fuese la de ver quello límpidamente desde nosotros (Ramos 1996: 568)

Sin más intención que el detenimiento en la propia visión de mundo, el arte se configura, como una actividad desvinculada de cualquier utilidad práctica o pretensión moral. Esta idea es repetida, bajo idéntica forma, en varias ocasiones por Miró y aparece, cómo no, en *Sigüenza y el mirador azul* (versión B) :

¿Qué se propuso usted al escribir este libro? le dijo un carmelita a un escritor. -¿Yo? ¡Nada!- ¡Qué cuenta ha de dar usted a Dios! Los que se proponen algo, los que infieren el para qué del libro son los que no lo han escrito. Por eso el filósofo, el orador, el sabio, los que fundan la gnosis en un bien, en una aplicación, en una conducta son los que tienen familia apostólica, discípulos que le crean y le sigan. El artista no puede tener escuela sin producir un daño (Miró 1982: 111)

Pero como en el caso de otros conceptos ya comentados, es una idea de larga duración que aparece ya en 1906, en una carta dirigida a Andrés González Blanco, en la que leemos: “Al empezar un libro no me propongo nada. Quiero expresar ideales. Tendencias no las tengo ni las inicio por antiartísticas”<sup>33</sup> La afirmación puede leerse –incluso me atrevería a decir que debe leerse- junto a las formulaciones wildeanas sobre la gratuidad del arte que aparecen en el prólogo a *The Portrait of Dorian Gray*, donde leemos afirmaciones como: “Ningún artista desea probar nada” o “ Ningún artista tiene tendencias éticas. Una tendencia ética en un artista es un imperdonable manierismo de estilo”, casi tan célebres como la famosa y tempranísima frase de Gautier en el prólogo de *Mademoiselle de Maupin*: “ Il n’y a vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien”<sup>34</sup>. De hecho, la disquisición de Gautier, como el trabajo de Wilde vuelven una y otra vez sobre tales ideas, siempre ubicadas

---

<sup>33</sup> Cito la carta de Carpintero, H., *Gabriel Miró en el recuerdo*, Alicante: Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial, 1983; pp.102-104.

<sup>34</sup> Gautier, T. (1835), *Mademoiselle de Maupin*, París: Garnier, 1966; p.45.

en la constelación de la defensa de la autonomía del arte y su carácter trascendente.<sup>35</sup>

Art never expresses anything but itself (...) Art reveals her own perfection, and the wondering crowd that watches the opening of the marvellous, manypetalled rose fancies that it is its own history that is being told to it, its own spirit that is finding expression in a new form. But it is not so. The highest art rejects the burden of the human spirit, and gains more from a new medium or a fresh material than she does from any enthusiasm for art, or from any lofty passion, or from any great awakening of the human consciousness. She develops purely on her own lines. She is not symbolic of any age. It is the ages that are her symbols. [*The Decay of Lying*] (Wilde 1990: 990)

Tal y como lo plantea Wilde, el arte no sólo es gratuito sino que nunca puede ser representativo de nada, de ningún pueblo o ninguna época, puesto que su ámbito de actuación, si es que lo hay, es íntimo y privado: “The aim of art is simply to create a mood”. Si bien a Gautier y Wilde se les ha acusado de mantener una impostura extrema, y de afrontar con cierta frivolidad cuestiones de tan profundo calado, lo cierto es que sus afirmaciones deben contemplarse –así lo entiendo- como una formulación desdramatizada de ideas defendidas vehementemente por otros autores. Basta leer a Ruskin:

The whole function of the artist in the world is to be a seeing and feeling creature: to be an instrument of such tenderness and sensitiveness, that no shadow, no hue, no line, no instantaneous and evanescent expression of the visible things around him, nor any of the emotions which they are capable of conveying to the spirit which has been given him, shall either be left unrecorded, or fade from the book of record. It is not his business either to think, to judge, to argue, to know. His place is neither in the closet, nor on the bench, nor at the bar, nor in the library. They are for other men, and other work. He may think, in a by-way: reason, now and

---

<sup>35</sup> En este marco debe incluirse, a mi juicio, la reflexión que Miró ofrece en su entrevista a Benjamín Jarnés, en la que se lamenta de la trivialización del arte y la falta de una crítica que reconduzca esa situación –en clara referencia a Ortega-. Dice Miró: “¡Bah! Lo lamentable es que, aun contando con Ortega, no podemos conocer la definición de muchos autores españoles. En esto, como en otras muchas cosas, sí que coincido con Ortega. ¿Vamos a esperar la definición que escribe el público, ese público que aún considera el arte como un pasatiempo?” (Ramos 1996: 590) Me permito recordar las quejas sobre el público que tan frecuentes son en las especulaciones teóricas de autores ya mencionados, como Pater o Wilde, y con las que la reflexión de Miró, salvando el particular contexto en el que surge, tiene un indudable aire de familia.

then, when he has nothing better to do; know, such fragments of knowledge as he can gather without stooping, or reach without pains; but none of this things are to be his care, The work of his life is to be two-fold only; to see, to feel. [*The Stones of Venice* III,] (Ruskin 1987: 53)

Ciertamente, la conexión de Ruskin con Wilde no es nueva, y a pesar de las diferencias de talante entre ambos, resulta lógica. Pero tales reflexiones se encuentran también en autores que son, en principio, mucho más renuentes a aceptar los planteamientos puramente esteticistas. Es el caso del crítico francés Jean Marie Guyau, cuyas obras conoció perfectamente Miró y sin duda, le sirvieron de inspiración.<sup>36</sup> Creo que la mediación de Guyau es fundamental para acabar de trazar la relación entre Miró y los miembros de las corrientes esteticistas; su obra fundamental *Los problemas de la estética contemporánea*<sup>37</sup>, arranca con un tema que ya hemos visto en Miró y otros tantos autores finiseculares: la irritación por el ánimo de intromisión de la ciencia en el arte:

Los grandes artistas creyeron siempre en el carácter serio y profundo del arte: le consideraron más verdad y de más importancia que la realidad misma (...) Muy lejos estamos hoy de este orden de ideas, a juzgar por las teorías acerca del arte que más boga alcanzan entre los sabios (...) Una primera teoría científica y filosófica reduce el arte y aun la belleza misma a un simple juego de nuestras facultades (...) A esta teoría viene a agregarse otra más radical sobre el juego estético: si el arte no es otra cosa que un juego para los hombres, está muy por bajo del trabajo serio científico (...) Últimamente, los artistas mismos contribuyen hoy día a desprestigiar el arte, reduciéndolo a una mera cuestión de forma, de procedimiento y de habilidad (Guyau 1902: 1-3)

Lo curioso de este planteamiento inicial es que arremete contra varios frentes de la actualidad literaria; Guyau observa un peligro de degradación

---

<sup>36</sup> De hecho, Miró poseía la obra de Guyau *Esquisse d'une morale: sans obligation ni sanction*, Paris: Félix Alcan, 1905. La afinidad de Miró con los planteamientos de Guyau queda explícitamente manifestada en la anotación autógrafa que aparece en la página 13, en la que Miró anota un vehemente “¡Dios mío, qué hermoso es esto”. El fragmento en cuestión es el relato de un sueño que, posteriormente Miró reescribirá en traducción en un pequeño opúsculo.

<sup>37</sup> Guyau, J. M. (1888) *Los problemas de la estética contemporánea* Madrid: Daniel Jorro, 1902.



del arte tanto en su equiparación con la actividad científica como en su reducción a mero artificio. El texto de Guyau se desarrolla en permanente lucha con los extremos: a Kant le recrimina haber separado lo bello de lo útil, creando el peligro de considerar el arte como una actividad estéril; a Schopenhauer le recrimina, por el contrario, someterlo a una finalidad consolatoria que le resta autonomía. Ese difícil equilibrio, teñido de moralismo y en ocasiones totalmente confrontado con las posturas esteticistas más extremas, se sostiene sobre la convicción de que el arte no es un dominio independiente de la vida:

En nuestra opinión, el arte está en la vida misma; participa, por lo tanto, de la seriedad de ésta (...) Nada más opuesto al verdadero sentimiento de lo bello que ese diletantismo tibio para el cuál toda impresión se limita a una sensación más o menos refinada, está reducida a una simple exterioridad intelectual, a una ficción pasajera, mero juego del espíritu. Todo lo que así resbala, sin penetrar en el individuo, todo lo que, según la expresión vulgar y cruda, deje frío, es decir, todo lo que no conmueva la vida misma es extraño a lo bello. La más alta función del arte es hacer latir el corazón humano y, como este es el centro mismo de la vida, el arte debe ir confundido con la existencia toda, moral o material, de la humanidad (Guyau 1902: 3-4)

Si reparamos en la argumentación, la tesis ultra-moralista de que el arte está en la vida encuentra su justificación última en un argumento totalmente esteticista:<sup>38</sup> que no hay vida fuera del sujeto y que ese sujeto está inmerso en su subjetividad, sus sensaciones y sus recuerdos:

Todo movimiento ha concluido por representar un sentimiento, un estado de conciencia: toda manifestación de la vida exterior, a nuestros ojos, se ha convertido en una manifestación de la vida interior (Guyau 1902: 59-60)

---

<sup>38</sup> La cuestión del moralismo en Guyau requiere –como ocurre con Ruskin- varias matizaciones. No se puede pensar en un férreo código moral que Guyau siga a la letra, muy al contrario, en su obra *Esquisse d'une morale: sans obligation ni sanction* leemos: “ C'est a la vie que nous demanderons le principe de la moralité” (Guyau 1905: 81). Tal afirmación cierra una reflexión sobre la necesidad de empatizar con los otros, de comunicar emociones y pensamientos, entendiendo tal fenómeno no sólo como un fenómeno fisiológico y nervioso sino como una manifestación de la fecundidad de la vida misma. En cualquier caso, afirmar que la moral debe inferirse de la vida misma manifiesta una amplitud de miras muy alejada del conservadurismo puro y duro y se integra en la línea de vitalismo moral, por llamarlo de algún modo, que ya se observa en autores precedentes como Ruskin o Pater.

Los aires de familia con las formulaciones de signo esteticista prosiguen, incluso en la conceptualización de la imagen y el recuerdo como núcleos del sujeto:

Además, las sensaciones visuales, que son de todas, las más representativas, adquieren intensidad nueva mediante haber llegado a constituir el centro de un sinnúmero de asociaciones de ideas. Fragmentos enteros de nuestra existencia se agrupan a su alrededor, son la vida compendiada. Para el ser dotado de vista, el recuerdo es una serie de cuadros, es decir, de imágenes y colores. (Guyau 1902: 92)

Lo que Guyau retrae, en todo caso, a los planteamientos esteticistas es el peligro de llevar al arte al puro artificio, a la esterilidad, a la total intrascendencia y en esa vehemencia se llega a un punto en el que el propio texto acaba apuntando a las tesis más radicales del esteticismo, a saber, la estetización de la vida misma y, en consecuencia, la consideración de la realidad como algo siempre supeditado al sentimiento que genera:

Las emociones verdaderamente estéticas son aquellas que nos dominan por completo, las que hacen latir con mayor fuerza el corazón, las que apresuran o retardan la circulación de nuestra sangre, las que aumentan la intensidad misma de nuestra vida (...) El verdadero artista se conoce en que lo bello le afecta, le conmueve profundamente, acaso más que la realidad de la vida; para él es la realidad misma (Guyau 1902: 104)

Vivir una existencia completa y robusta es ya estético: vivir una existencia intelectual y moral, tal es la belleza elevada al máximo, y tal es también el goce mayor. Lo agradable es como un foco luminoso, del cual es la belleza el nimbo resplandeciente, pero todo foco luminoso tiende a irradiar, y todo placer propende a convertirse en estético. Lo que quedó solo agradable, aborta, digámoslo así: la belleza, por el contrario, es una especie de fecundidad interior (Guyau 1902: 99)

Las posturas de Guyau encajan, sin duda, mejor con el moralismo de Ruskin y el vitalismo de Pater que con las formulaciones epatantes del esteticismo que hace Wilde. Sin embargo, creo que todos ellos manifiestan distintos matices de una idea central común: el culto a la belleza, y en concreto, a una idea de belleza que opera directamente en la vida, que

conmueve y regala momentos de suprema plenitud; en ese sentido, el culto a lo artificial y a la reconstrucción del yo que proclama Wilde y los éxtasis paterianos ante los momentos de belleza y conciencia de ésta son dos respuestas distintas a una misma convicción, el poder de lo bello sobre lo real, o como decía Guyau, el carácter serio y profundo del arte que lo convierte, para los grandes artistas, en algo más real que la realidad misma. Y la filiación de Miró a esta cadena de referentes es inequívoca, tal y como afirma en una de sus frases más recordadas, en la que la realidad se dibuja como punto de partida, casi como pretexto para llegar a un orden superior que no es otro que el estético: “Para el artista la realidad, con todas sus exactitudes, es la levadura que hace crecer la verdad máxima, la verdad estética” (Miró 1982: 111)

Evidentemente, todo ello tiene, en el caso de Miró, una concreción en un programa estético que no busca reproducir la realidad sino las sensaciones, los momentos de epifanía y belleza plena que han nacido de ella y se han elevado muy por encima. Es obvio que estoy utilizando un léxico *à la Pater* para dar cuenta del programa estético mironiano; me avalan no sólo los argumentos que he ido aportando a lo largo de estas páginas sino también la apelación directa a él que hace Miró en *Lo viejo y lo santo en manos de ahora*. En su revisión de *Figuras de la pasión del señor* que despliega en la conferencia, Miró justifica la elección del tema evangélico no por convicciones religiosas –que no niega en absoluto- sino por otras razones más poderosas:

(...) ¿no hay, recordándolo y proyectándolo ahora, el deseo de acogernos a una conciencia emocional de nosotros mismos de aquellos años, un deseo de revivirla que coincide con el de Walter Pater: *Ya que todo huye y desaparece bajo nuestros pasos, siquiera retengamos y prolonguemos toda pasión exquisita, todo conocimiento que ensanche nuestros confines, todo lo que liberte nuestro espíritu y conmueva nuestra vida?* (Ramos 1996: 579)

La referencia a Pater no es nueva, en absoluto, pues pertenece a su “Conclusion”, ya comentada anteriormente por extenso. La elección de esa cita en su única conferencia me parece muy sintomática, no sólo en lo que se refiere al concepto que defiende, la epifanía vitalista -que Miró integra muy

bien con el lugar común de la infancia y el recuerdo como elementos de estética- sino también en cuanto al valor añadido que tiene el texto de Pater, conocido y reconocido como un texto fundamental del esteticismo.

Hay aún otra cita explícita en la conferencia que se suma al vitalismo pateriano y que conecta extraordinariamente bien con los postulados de Guyau. En este caso se trata de André Gide, cuya frase “ (...) el Arte, aunque le lleguen reflejos del cielo es una cosa enteramente humana” (Ramos 1996: 580) cierra la conferencia. Como ya se ha dicho, la implicación mutua de la vida y el arte, es quizás el aspecto más notable de las reflexiones de Guyau y posiblemente el que mayor impronta deja en la obra mironiana, como lo atestigua la nota autógrafa con un encendido “¡Dios mío, qué hermoso es esto!” que Miró deja al lado del siguiente pasaje de Guyau:

Qu'on me permette de raconter une rêve. Une nuit, - quelque ange ou quelque séraphin m'avait-il pris sur son aile pour m'emporter au paradis de l'évangile, auprès du 'créateur'?- je me sentais planer dans les cieux, au-dessus de la terre. A mesure que je m'élevais, j'entendais monter de la terre vers moi une longue et triste rumeur, semblable à la chanson monotone des torrents qui s'entend du haut des montagnes, dans le silence des sommets. Mais cette foi je distinguai des voix humaines: c'étaient des sanglots mêlés d'actions de grâce, des gémissements entrecoupés de bénédictions, c'étaient des supplications désolées, les soupirs de poitines mourantes qui s'exhalaient avec de l'encens; et tout cela se fondait en une seule voix immense, en me si déchirante symphonie que mon coeur se gonfla de pitié; le ciel m'en parut obscurci, et je ne vis plus le soleil ni la gaieté de l'universe. Je me tournai vers celui qui m'accompagnait. “N'entendez-vous pas?” lui dis-je. L'ange me me regarde d'un visage serein et paisible: “Ce sont, dit-il, les prières des hommes qui, de la terre, montent vers Dieu” Pendant qu'il parlait, son aile blanche brillait au soleil; mais elle me parut toute noire et pleine d'horreur. “Comme je fondrais en larmes si j'étais Dieu!” –m'écriai-je, et je me mis en effet à pleurer comme un enfant. Je lâchai la man de l'ange et je me laissai retomber sur la terre, pensant qu'il restait en moi trop d'humanité pour que je pusse vivre au ciel (Guyau 1905: 12-13)

Si bien el fragmento es largo, me parece oportuno reproducirlo puesto que constituye otro de los intertextos claramente identificados de la obra mironiana. El propio Miró lo traduce libremente y lo incorpora a una pequeña reflexión sobre el arte que E.L.King publica por vez primera en el

año 1954 en la revista *Clavileño* y en el que aparecen ideas ya conocidas, como la crítica al frenesí de visibilidad propio del positivismo o la reivindicación de la subjetividad como núcleo central de la obra artística:

Ahora que la Medicina hunde su mirada en lo más recóndito de nuestra pobre vida, y explica ya la santidad, el Mal y el Genio mejor que una fiebre maltesa, no seré yo quien siga buscando la palabra precisa que manifieste el sentir raro y aun paradójico de esas almas en estado de gracia artística.

El elemento humano del arte, no el técnico, sino el emotivo, aunque pase y se alce en un misterio de intimidad, como un río o una altitud entre nieblas, aparece de cuando en cuando estremecido de luz. Entonces, es un trozo de Creación interpretada. (Miró 1954: 61)

Es también relevante la noción de “creación interpretada” que aparece en el texto y que remite a la gama de conceptos asociados a la representación, como opuesto a reproducción. En cualquier caso, y al margen de la evidente continuidad de ciertas ideas estéticas, el texto tiene su nota más característica en esta apropiación del sueño de Guyau, que incide directamente en el carácter del artista y en su compromiso e implicación en la realidad como rasgo esencial de su carácter.

Este punto ha sido reseguído y resaltado por la crítica; E.L.King señala, a propósito de la estética mironiana, que su lema bien podría ser la frase de Romain Rolland: “No hay más que un heroísmo: ver el mundo según es, y amarle” Y de hecho, King la utiliza como lema en su clásico artículo “Gabriel Miró y ‘el mundo según es’”<sup>39</sup> que analiza la estética mironiana basándose, sobre todo, en el cuento “Don Jesús y la lámpara de la realidad”, perteneciente a *El humo dormido*. King considera fundamental la siguiente frase: “Nadie burle de estas realidades de nuestras sensaciones donde reside casi toda la verdad de nuestra vida” (Miró 1943: 698) En efecto, la frase es una formulación redonda de ideas ya aparecidas y comentadas en Miró y en otros autores, que King relaciona inevitablemente con el subjetivismo que subyace en ellas.

---

<sup>39</sup> Publicado en *Papeles de Son Armadans*, LXII, mayo de 1961, pp. 121-142.

Aparentemente, la aceptación del mundo según es y la consagración al subjetivismo son conceptos antitéticos y creo que King no acaba de resolver bien esa paradoja, sin embargo, Gordon la explica con gran claridad a propósito de los decadentes ingleses:

This transformation or exchange between objective and subjective means that art, that which would normally be part of the “static” universe, is part of one’s development and hence interchangeable with the “personal history” that we call autobiography (Gordon 1979:39)

La desaparición de la línea entre lo objetivo y lo subjetivo que Gordon plantea se basa, en último término, en la indisociabilidad de arte y vida, en los mismos parámetros expuestos por Pater, Gide y Guyau y que coinciden también con los que expone Wilde:

For the artistic life is simple self-development. Humility in the artist is his frank acceptance of all experiences, just as Love in the artist is simply that sense of beauty that reveals to the world its body and soul [*De Profundis*] (Wilde 1990: 923)

El artista pues, está demasiado comprometido con la realidad, en cuanto que la realidad es su propia creación como para caer en ejercicios de mera pirotecnia verbal. Y me parece importante reivindicar este compromiso ético, si se quiere llama así, dentro del pensamiento esteticista puesto que las más veces se ha contemplado esta postura como simple parafernalia verbal e impostura vital. Esconde mucho más: el artificio, la representación no son actividades neutras y carentes de implicaciones ideológicas. En este pensamiento esteticista-vitalista, en el que la realidad más valiosa es la que consagra el artista a través de la representación literaria, es obvio que no hay lugar donde esconderse. Como decía Wilde, “es al espectador, y no a la vida, lo que refleja realmente el arte”, y es evidente que el artista en esta línea estética, es el primer observador. La mirada de Sigüenza niño a través del mirador y el anclaje de la teoría estética a esa mirada es inequívoca: el artista es, ante todo, un observador. No es extraño, entonces, que el programa estético de Miró se apoye en el descrédito de la realidad y la capacidad

generadora de la mirada, tan típica de los nuevos regímenes escópicos de la modernidad, como base de su concepto de arte: el exacticismo.

### LA EXACTITUD DE LO INEXACTO

Si bien la creación del concepto de “exacticismo” corresponde a *Sigüenza y el mirador azul*, el descrédito de la realidad - y en consecuencia, la autonomía de la mirada- en el que se sostiene, es una idea acariciada en términos muy similares en textos anteriores del propio Miró, especialmente en *Lo viejo y lo santo en manos de ahora*. Como ya se ha dicho, la conferencia trata la obra *Figuras de la Pasión del Señor* y Miró desgana en ella buena parte de los propósitos artísticos que rigen esta obra y la totalidad de su producción. Uno de los puntos en los que más se detiene es en la cuestión del paisaje; resulta curioso comprobar que el tema del paisaje resultaba ya poderosamente llamativo aún en vida de Miró y mucho más curioso resulta reseguir con él la significativa confesión de que la inspiración directa para describir el paisaje de Palestina no es otro que el paisaje mediterráneo de Alicante.<sup>40</sup>

Puede parecer mera anécdota, o simple manifestación del tan celebrado amor a la tierra alicantina que siempre se ha asociado a Miró, pero

---

<sup>40</sup> Larsen reflexiona sobre la cuestión del paisaje en Miró a propósito de las relaciones entre éste y Wilde. Larsen sugiere que la famosa frase de Wilde: “For what is Nature?... She is our Creation” coincide en buena medida con los planteamientos mironianos. La tesis de Larsen es arriesgadísima y en mi opinión, también muy acertada, puesto que como él mismo expone: “ Si Miró solamente hubiera sido un “paisajista” (como tantos críticos le han tildado), estas ideas del irlandés habrían chocado de frente con las suyas. En todo caso debiera de haberse dado cuenta de que parte de lo que Wilde decía era una expresión exagerada adrede para subrayar las faltas del realismo estrictamente representativo” (Larsen 1989: 72-73). No puedo estar más de acuerdo; en ese sentido no sólo las precisiones que detallaré en los párrafos siguientes son dignas de consideración. Recordemos cómo en “El sueño de Guyau” (1914-1915) Miró hablaba de Creación interpretada, y también que en la semblanza de “Domingo Carratalá” (1901) escribe: “Naturaleza no es recatada, no esconde sus bellezas; ni tiene preferidos a los que sólo muestre sus tesoros; por todos se engalana con flores en primavera, y luce hermosos paisajes en estío, y crepúsculos tristes pero bellos en invierno; y sin embargo, *no todos se extasían contemplando sus gracias, no todos admiran sus colores, su luz ¿por qué? Porque falta lo principal, lo necesario, falta el sentimiento del arte, y sin él, no hay artista*” (Ramos 1996:67) La cursiva es mía y con ella quiero indicar la conciencia de que la naturaleza, en sí misma, no produce el menor efecto estético; es el sentimiento del arte, la mirada del artista la que pone en ella la belleza o dicho radicalmente, en palabras de Wilde, ella es la creación del artista.

lo cierto es que tras esa pequeña confesión, sigue una intensa e incontestable formulación del nuevo régimen de la mirada:

Luego, ¿no llegaremos nunca a la fidelidad, a la exactitud? Así es, o mejor, así sea. Los libros de viajeros, de exégetas, de naturalistas, de arqueólogos, nos dejan una visión de un lugar, de un país, parcelada o panorámica que, poseída ya por nosotros, se nos aparece bien dotada de posibilidades de realidad, de realidad recreada, aunque sin exactitudes localistas. La precisión es una virtud en los mapas, en las guías oficiales, en los Baedeker. Para el artista, la realidad con todas sus exactitudes, es la levadura que hace crecer la verdad máxima, la verdad estética.

Nuestros ojos no calcan lo que presencian. Por eso se engañarán los que cotejen la obra artística con el lugar, con el pedazo de naturaleza que la inspiró. Las comprobaciones y demostraciones sirvan a las Matemáticas, a la Ciencia, singularmente a la ciencia aplicada.

No me afirmaré, no me dotaría de ninguna virtud literaria, si, en un viaje a Palestina se me ofrecieran sus campos prolijamente lo mismo que en mis páginas. Para eso bastaba con intercalar fotografías en el texto. No es que el artista proceda a su antojo. No existe el arte sin disciplina, sin esfuerzo, sin contradicción. La libertad, como la facilidad, lo enmollece y lo rebaja, dejándolos sin calidades ni esencias.

Emoción de lugares, de tiempos, de gentes... Sensación de aquello, emoción de aquello pero no su traslado. Prolijidad, rasgos sutiles, trazos grandes y que, de sus coordinaciones, resulte la exactitud que estampe la evocación. La exactitud para la exactitud no es menester, puesto que ya existe. Los ojos que ven concretamente un paisaje se cansan pronto de mirarlo. (Ramos 1996: 578-79)

Si bien el fragmento es muy extenso, me parece fundamental reproducirlo por dos razones: la primera es que coincide a la letra con buena parte de la versión B de *Sigüenza y el mirador azul*, de suerte que este último podría considerarse una ampliación de la versión A elaborada con estos retazos de la conferencia. La segunda, y más importante, es que se refiere con todo detalle al núcleo de las estéticas modernas y lo inserta en una red de referencias a lo visual que rozan, muy sutilmente, los problemas centrales de cualquier especulación literaria, en una correlación pluscuamperfecta que integra los nuevos regímenes escópicos propios de la modernidad con la concreción en un proyecto personal.



Así, se impone la presencia del ojo no como mero receptor fiable y objetivo de la realidad sino como auténtica fuerza generadora; Miró trasladada al quehacer literario y lo expresa mejor que yo: el ojo no calca, y con ello, desbarata los programa de mimetismo exacerbado, incidiendo en el candente punto de comparación entre arte y ciencia. La fidelidad y la exactitud no son, pues, valores relevantes en la labor artística; al menos, no lo son en cuanto valores absolutos y objetivos. Es necesaria la exactitud, pero la exactitud de la propia mirada, la exactitud de lo inexacto, y eso es lo que Miró convierte en programa estético, con nombre propio, en *Sigüenza y el mirador azul*:

Hemos llegado al exacticismo -todo lo contrario del realismo- la palabra exacta, el sonido exacto para evitar la realidad exacta sino su sensación emocionada. Lo exacto no necesita de nuestra lengua literaria porque ya existe. Los ojos que ven concretamente un paisaje se cansan pronto de mirarlo. La precisión es una magnífica virtud en los mapas, en las guías oficiales de Baedeker. Para el artista la realidad, con todas sus guías oficiales, es la levadura que hace crecer la verdad máxima, la verdad estética. (Miró 1982: 111)

Creo que la definición roza la genialidad al utilizar un concepto tan absolutamente transitado por las poéticas miméticas como es la exactitud, y darle la vuelta para indicar, justamente, todo lo contrario de lo que indica en tales contextos. La contigüidad entre el ojo que mira y aquello que es contemplado es la exactitud que debe buscarse en la obra artística, y de nuevo, *Sigüenza y el mirador azul* ofrece la epifanía del descubrimiento infantil de tal fenómeno; en la versión A leemos:

Una noche, se despertó; es decir, una noche se sorprendió con los ojos abiertos: abiertos y rojos. No se veía sus ojos pero de seguro que se le había vuelto de color naranja; por eso, su dormitorio, se trocaba en una naranja inmensa y transparente; la oscuridad de la madrugada estaba enrojecida. (Miró 1982: 108)

El fragmento, bajo aspecto de ingenuidad infantil, destruye los límites entre el conocimiento y la realidad: si lo que se ve es cálido y ardiente, es porque los ojos se han vuelto naranja y en ningún caso porque éstos registren la realidad. En este caso, la “realidad” es que ha habido un incendio en el

puerto, un petrolero ha ardidido y, con la mañana, Sigüenza observa las consecuencias de esa “realidad”: las cenizas, los restos abrasados y concluye: “La tragedia del vapor necesitaba de la palabra” (Miró 1982: 109); poco después, contemplamos a Sigüenza narrando los hechos a sus vecinos:

-¿Vistéis arder el barco de petróleo?  
Ellos moviendo la cabeza detrás de los cristales le dijeron que no.  
Sigüenza, sentadito en el caballete les refirió la desgracia. Vino a decirles que su cuarto, a media noche era una naranja. (Miró 1982: 109)

Si la anécdota del mirador puede considerarse el epítome de la teoría literaria mironiana, la anécdota del petrolero ardiendo puede considerarse el epítome de su práctica; sin duda, el relato de Sigüenza es exacto, en tanto que registra las sensaciones provocadas por un hecho y deja el hecho en sí en un segundo y discretísimo plano; pero sobre todo, en esa pequeña vivencia infantil se manifiesta la necesidad de la palabra como mecanismo para conseguir la exactitud de esa sensación, tal y como explica en otro fragmento:

Yo sin la carne y la sangre de la palabra no puedo ver la realidad; y cuando un escritor halla la expresión plena, la imagen única, entonces yo puedo forjar otras motivaciones estéticas, o evocar, es decir, recordar con categoría de belleza, cosas que permanecían calladas e intactas en mi conciencia. (Miró 1982: 110)

Precisamente, en la red de referencias a lo visual que forman la estética mironiana, la palabra desempeña un papel central. La palabra, por así decirlo, es el catalizador de la epifanía visual que estalla en todos los rincones de la obra de Gabriel Miró. De hecho, las revisiones de la estética mironiana se han centrado frecuentemente en el carácter sustantivo de la palabra en ésta. En ese sentido es indispensable el trabajo de Roberta Johnson *-El ser y la palabra en la obra de Gabriel Miró*, Madrid: Fundamentos, 1985-, un estudio magnífico que recorre las conexiones de Miró con la fenomenología concluyendo, arriesgada y acertadamente, que la ontología de la palabra que se detecta en Miró llega a coincidir con la filosofía

del último Heidegger.<sup>41</sup> A pesar de centrarse en la palabra, Johnson concede una gran importancia a las percepciones visuales, basándose sobre todo en la estrecha relación entre Miró y el filósofo Ramón Turró; tal y como lo plantea Turró en sus obras, el conocimiento es una actividad que consiste en “representarse lo real por medio de imágenes” (Johnson 1985: 33). A la luz de esa definición, parece obvio que la aventura de Sigüenza y el petrolero es toda una experiencia de conocimiento, digna de figurar en el pequeño *bildungsroman* que es *Sigüenza y el mirador azul*; una experiencia que, además, se hace eco de todo un estado intelectual, pues como Johnson señala, los cambios artísticos-estéticos de la modernidad no pueden disociarse de los cambios filosóficos contemporáneos, cuya innovación más destacada radica en que:

La mente, con sus herramientas (el lenguaje, la literatura, el arte y la ciencia) ya no se iba a considerar como una ventana al mundo. En la visión modernista, en vez de mirar por la ventana de la mente y sus procesos a una realidad más allá, los procesos o la experiencia de conocer en sí son la realidad (Johnson 1985:11)

Una reflexión que también apoya Larsen glosando esa preciosa alusión a “la carne y la sangre de la palabra” que permiten “ver la realidad”. Larsen señala, a propósito de las coincidencias entre Wilde y Miró:

También parece haberse dado cuenta [Miró] de que la estricta representación de lo observado no era necesariamente ni adecuada ni aun posible como meta artística (...) La literatura es más que una mera recopilación de observaciones y el escritor crea su perspectiva del mundo, y aun su mundo mismo, con las palabras (Larsen 1989: 73)

En general, la concepción de la palabra como creadora de mundos es reconocida como un rasgo fundamental de la estética mironiana pero no creo que sea incompatible con los planteamientos vinculados a la visualidad. Al contrario, y como el propio Miró reconoce, es precisamente la poderosa capacidad creadora y evocadora de la palabra lo que ayuda a alcanzar esa

---

<sup>41</sup> Sobre la capacidad evocadora del lenguaje mironiano es también indispensable el clásico texto de Guillén, J. “Lenguaje suficiente: Gabriel Miró” en *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza, 1969.

particular visión de mundo que debe recuperarse con toda exactitud.<sup>42</sup> Por otra parte, la consideración del verbo, el acrisolamiento de la lengua y el redescubrimiento y multiplicación de los sentidos de las palabras son posiciones absolutamente características de las estéticas finiseculares, cuya formulación más célebre corresponde a Verlaine, pero que se puede reseguir con mayor o menos intensidad en las prácticas esteticistas del fin de siglo.

### LOS SUJETOS DE LA MIRADA

Hasta aquí, la lectura de *Sigüenza y el mirador azul* arroja un claro perfil de la mirada que marca la estética mironiana. La incredulidad respecto a los valores objetivos y el descrédito de la realidad como concepto unívoco y reproducible, parecen ser las bases de los valores positivos que ofrece la estética de Gabriel Miró: la defensa de la mirada subjetiva como único medio de conocimiento y, por tanto, la disolución de los límites entre el objeto y el sujeto que se materializan, en una síntesis perfecta, gracias a la palabra exacta, al recuerdo exacto, a la mirada exacta. Un perfil que coincide, en fin, con el perfil de la mirada moderna en los términos planteados en los capítulos anteriores.

Estas directrices estéticas se perfilan todavía más en *Sigüenza y el mirador azul*: si la experiencia del artista, como señala Gordon, ya no es la del viajero sino la del *voyeur*, toda experiencia estética se apoya en la

---

<sup>42</sup> Un texto que explica muy gráficamente la capacidad de generación de realidades que tiene la palabra es el cuento “Los almendros y el acanto”, incluido en el *Libro de Sigüenza*; en él, Sigüenza, paseando por un huerto, encuentra una mata de acanto y recoge algunos tallos para ornar su mesa; posteriormente, encuentra un mercader que le pregunta si padece mal de estómago, puesto que la hierba carnera que lleva en la mano —es decir, el acanto— sirve para remediar tales males. Sigüenza medita: “ ¡Hierba carnera el acanto! Y siguió el camino hacia la ciudad contemplando la planta arquitectónica, como si quisiera rendirle un amoroso desagravio. Pronunciaba “acanto, acanto” y la dorada Grecia se la presentaba dulce y risueña delante de su alma y de la planta; pero al lado, la voz del mercader de curtidos repetía: hierba carnera” (Miró 1949: 615) El contraste entre los dos nombres de la planta remite a una doble realidad: la legendaria y la vulgar; aunque designan lo mismo, la connotación es diferente y aún antitética; ahí radica la capacidad generadora de realidad que es la palabra, que crea un mundo particular y distinto en cada momento.

confianza en los propios ojos, o lo que es lo mismo, en el propio yo. Así, Miró afirma que las cualidades del artista son:

Intuición y predisposición, pero además, y desde el principio, ser uno en sí, que es lo que origina la técnica y el estilo. Ser con la emoción de serlo.

¿Cómo supo Sigüenza que lo era desde el mirador? (Miró 1982: 104)

Es justamente el relato de las “epifanías del yo” el segundo núcleo anecdótico importante de *Sigüenza y el mirador azul*. Si en el inicio, la experiencia con el mirador teñido de azul descubren a Sigüenza la necesidad de su propia mirada, de su propia subjetividad, el resto del texto pivota sobre una doble anécdota que muestra los límites de tal identidad, o mejor dicho, la fragilidad de esos límites.

Sigüenza descubre que es él en el mismo instante en que descubre que podría ser otro; lo descubre mirando, como no podía ser de otra manera y lo que ve es “un mocito elegante, con su sombrero y su bengalita, pisando en equilibrio por los carriles, como Blondin por la cuerda” (Miró 1982: 105). La visión del adolescente genera en Sigüenza las primeras reflexiones sobre su identidad:

Sigüenza, cinco o seis años. El jovencito lindo, catorce, quince años. Sigüenza pensó: ¡Si yo no fuese yo sino él y ahora pasase por la vía, moviendo los alones de los codos y el junquillo y haciendo cabriolas...!

Le dio angustia de serlo, de perderse a sí mismo; es decir, de no perderse sino de seguir siendo él dentro del mocete de los volatines. De pronto, se dijo: -¡Pero él es únicamente él; y yo no soy él!- Afirmándose tuvo más sobresalto: Aquél era mayor -14,15 años-; y Sigüenza, cinco, seis; de manera que aquél no podría ser ya nunca Sigüenza; y Sigüenza creciendo, creciendo llegaría a los 14, a los 15 años, a una semejanza con el mozo retocero siquiera en exactitud de una edad ¿Procedía la congoja de dejar de ser él por la por el trozo de universo que concretamente miraba? (Miró 1982: 105)

Es justamente la fragilidad de la frontera que separa lo objetivo y lo subjetivo, la realidad contemplada del ojo del observador lo que marca el descubrimiento del otro por parte de Sigüenza. El muchacho de los volatines,

el otro, no está separado asépticamente de Sigüenza por el cristal y la distancia, sino que sus identidades se rozan y casi se confunden. El lugar: la mirada; como ya anticipaba en capítulos anteriores, la mirada es el lugar en el que el yo y lo otro coinciden y en este caso, la mirada de Sigüenza es el soporte para la fabulación de sí mismo y también para la afirmación. Como dice unas líneas más abajo, toda la experiencia resultó “un principio de engaño, de suplantación o desdoblamiento sin menoscabo de sí mismo” (Miró 1982: 105). El descubrimiento del adolescente descubre a Sigüenza todo aquello que podría ser, todas las posiciones del yo que podría ocupar, y le afirma en la estrecha contigüidad que existe entre sus ojos y lo que contemplan.

Un descubrimiento que es, en realidad, el descubrimiento del carácter del artista moderno; en palabras de Baudelaire, ese caleidoscopio dotado de conciencia, ese yo ávido de no-yo. Y es justamente la avidez del no-yo la que configura y delimita a Sigüenza como yo, como sujeto unitario, que no monolítico, cuya unidad siempre está junto a la experiencia de intercambio con el otro. La connotación de esa experiencia como parábola del artista queda acentuada por el corolario final, en el que se refiere a ese desdoblamiento de sí mismo como “origen del sentimiento del lector”, un sentimiento que también nace de manera epifánica en y desde el mirador.

Si la experiencia con el adolescente muestra a Sigüenza contemplando al otro, la segunda anécdota que experimenta le descubre que es también contemplado y que es visto como otro:

A un lado, después de un tejado de un almacén de maderas, subía la espalda de otra casa, con su galería de cristales. Y un día se quedó mirándolos porque detrás de ellos, detrás de los resplandores de la tarde que tenían, vio un grupo de cabecitas de niños, tres niñas y un hermano, que también le miraban. Le miraban sonriéndole. Sigüenza se puso muy serio; y oyóse decir en voz baja, sin mover apenas los labios: -¿Quién sois? ¿Qué hacéis encerrados?- Las cabecitas rebulleron muy contentas. Probablemente le respondieron: -¡Somos nosotros! -“Siempre que sales a la terraza, te vemos ¡y tú no nos veías!” Desde que allí vivía Sigüenza, esas criaturas encristaladas le miraban: ¡y él, sin saberlo! (Miró 1982:106)

Si la contemplación del adolescente había despertado a Sigüenza la conciencia de sí y la fragilidad de sus límites, descubrirse como ser observado, como ser sujeto a la mirada de los otros, reformula todavía más la noción del yo y del sujeto, que cobra conciencia de su variabilidad:

Pues, entonces, sintióse Sigüenza más intensamente él; es decir, Sigüenza, que había delegado el espectáculo de sí mismo en aquellas criaturas, descansándose o relevándose del que además de sentir y ver desde el mirador, testimoniaba lo recogido desde el mirador, se proyectaba en la presencia de ellos, hacía de ellos otro Sigüenza, y no estando ellos se le acercaba sensitivamente la soledad, apreciándola más, atribuyéndose más de la soledad para cuando estuviese cabal asistido de los hermanos. (Miró 1982:107)

Es especialmente importante la consideración de su identidad como “espectáculo de sí mismo”, con las connotaciones de performatividad y artificialidad que conlleva la noción de espectáculo aplicada al sujeto. La afirmación del propio yo constituirá una idea axial en el resto de reflexiones mironianas, presentando un difícil y conflictivo equilibrio entre la originalidad, el ser uno mismo y la impostura que se acerca peligrosamente a la falsificación.

Sobre este asunto merece especial atención, por su condición híbrida entre texto literario y reflexión meta-literaria, el cuento “Del natural”, publicado en varias entregas en *El Íbero* en el año 1902. El cuento, como tantas otras obras de Miró, se centra en la figura de un artista y plantea las inquietudes literarias de este ser, Aurelio Jiménez, quien persigue un triunfo y una fama que le son esquivas. La pieza juega, desde el principio, a dos bandas: lo que se supone que debe ser Aurelio Jiménez en tanto que artista y lo que verdaderamente es; así, por ejemplo, el cuento se abre con la indecisión del artista sobre qué pauta de comportamiento adoptar: el alejamiento del mundo o bien, la participación en los círculos intelectuales.<sup>43</sup> Las mismas vacilaciones afectan a su labor literaria, que transita por la acumulación de saberes y citas ajenos y cuyo único momento de “auténtica”

---

<sup>43</sup> La condición del artista, escindida entre su verdadero sentimiento y el estereotipo al que supuestamente debe ajustarse será un tema fundamental –enlazado con la cuestión del *dandysmo*– en toda la obra mironiana y se irá modulando de forma muy distinta a lo largo de su evolución, como mostraré en los capítulos siguientes.

inspiración es malinterpretado por el diario que le publica, cuya dirección confunde la pieza literaria con una crónica periodística sobre un asesinato. El cuento finaliza con una imagen absolutamente dramática y cargada de tesis: el difunto Aurelio Jiménez, fallecido en la más absoluta soledad y discreción:

Jiménez murió en una noche oscura y estrellada de un verano espléndido.

Y murió sin darse cuenta de que la “originalidad” por la que tanto había sufrido, había *estado* en él, en aquella su manera de ser, *había sido él*. Hubiera expresado los dictados de su inteligencia, las sensaciones de su alma, libremente, sin esclavizarse a nadie (aunque inspirándose en los que más sabían) y quizás hubiese alcanzado lo que tan fervorosamente ansiaba. (...)

Hallar lo nuevo, lo original, es la preocupación constante y martirizadora del intelectual. El que sin violencias no puede crear, no sufre afanes por conseguirlo.

La originalidad *se tiene, no se busca*. (Miró 1995: 185-186)<sup>44</sup>

La relevancia de este cuento estriba no sólo en literaturizar un tema - la condición del artista y las implicaciones de tal condición a nivel personal- que será fundamental en la narrativa mironiana, sino en señalar claramente la importancia de la visión de mundo propia como principal motor del arte.

Leído junto a *Sigüenza y el mirador azul* y las epifanías del yo que aparecen en él, la historia que se narra en “Del natural” debe interpretarse como el desafortunado relato de las presiones que ejerce la mirada de los otros, las pautas de comportamiento marcadas de antemano, sobre un sujeto que no logra utilizar esa mirada ajena para construirse de forma original. De hecho, en el cierre del cuento “Del natural”, la defensa sin resevas de la originalidad y la individualidad como valores máximos entronca claramente con las posturas esteticistas y, en particular, con el ideal del *dandysmo*. Hacer de la vida una obra de arte –un espectáculo de sí mismo, como dice

---

<sup>44</sup> “Del natural” es uno de los tantos cuentos de Miró sometidos a avatares de publicación y edición. Publicado en varias entregas en *El Íbero* en la primavera de 1902, nunca se recogió en volumen hasta 1982, año en que King lo incorpora, junto a otras prosas publicadas en el mismo diario, en el libro *Sigüenza y el mirador azul y otras prosas de El Íbero*. No está recogido ni en las *Obras completas* de Biblioteca Nueva ni en la edición conmemorativa, pero sí en el volumen *Corpus y otros cuentos*, editado por Torres Nebrera, como volumen VII de la *Obra completa* editada por el Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert” y la Caja de Ahorros del Mediterráneo bajo la dirección del profesor Lozano Marco. Cito, por tanto, de este volumen, que clarifica extraordinariamente y ordena la narrativa breve de Gabriel Miró.



Sigüenza- resulta, en ese marco, un asunto capital; el propio Miró firma una afirmación inequívoca en su discurso de recepción del premio convocado por *El cuento semanal*, que gana en 1908 con su novela *Nómada*: “¡Veamos arte en la propia vida no manifestada en las cuartillas!”<sup>45</sup> Tal afirmación está muy próxima, por no decir que es idéntica al ideal de estetización de la vida que circula en el ámbito esteticista y cuyo ejemplo más claro es la obra de Wilde; recordemos las admiradas palabras de Lord Henry a Dorian Gray:

Ah Dorian, how happy you are! What an exquisite life you have had! You have drunk deeply of everything. You have crushed the grapes against your palate. Nothing has been hidden from you. And it has been all to you no more than the sound of music. ... Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets. [*The Portrait of Dorian Gray*] (Wilde 1990: 1015)

O en un contexto mucho menos radical, las palabras de Azorín: “ Y es que la originalidad, que es lo más alto de la vida, la más alta manifestación de vida, es lo que más difícilmente perdona el vulgo...” (Azorín 1982: 96) Si bien la relación de Miró y Wilde es muy estrecha, la particular formulación de la estetización de la vida que lleva a cabo Miró resulta mucho más comprensible, desde mi punto de vista, desde la afirmación azoriniana, en tanto que la originalidad del yo adquiere unas connotaciones éticas que entroncan perfectamente con la reivindicación de la propia mirada que se lleva a cabo en *Sigüenza y el mirador azul*.

Como en las formulaciones esteticistas más extremas, Miró niega la posibilidad de evadirse de la propia subjetividad para adoptar una postura presuntamente objetiva. No resulta extraño, pues, que en *Lo viejo y lo santo*

---

<sup>45</sup> La afirmación pertenece al discurso que pronunció Miró con motivo de la concesión del premio concedido por la revista *El cuento semanal*, que Miró ganó en 1908 con su novela *Nómada*. El banquete de homenaje fue todo un evento organizado por Valle-Inclán, Trigo y Baroja –que formaban el jurado- y Zamacois, y a él asistieron importantes figuras de la intelectualidad del momento, como los hermanos Quintero o Martínez Sierra. El discurso de Miró se publicó en el *Heraldo de Madrid*, a fecha de 16 de enero de 1908 y puede leerse íntegramente en Ramos 1996: 178-180, donde también se halla un detallado relato de todos los actos y circunstancias que rodearon este premio, tan importante en la trayectoria de Miró.

*en manos de ahora*, Miró empiece salvando una de las acusaciones de la época contra la literatura de corte esteticista: el egotismo<sup>46</sup>

Me parece un advertimiento de mucha simplicidad decir que no tendré más remedio que ser egotista. Me obliga el asunto. Además: muchas veces que queremos o creemos ser objetivos, no hacemos sino referirnos a nosotros mismos, prorrumpir de nuestra vida, proyectándonos en la ajena, para volver a la querencia de lo nuestro (Ramos 1996: 567)

Si por un lado, no se puede evitar hablar desde el propio yo, desde la propia autobiografía, no es menos cierto que ello implica una exigencia de honestidad al propio sujeto que Miró está dispuesto a asumir y de hecho, asume, como él mismo confiesa:

Amo mi arte con amor de mí mismo. Me he creado, me voy creando siempre como artista, son esfuerzo, acechándome, con ansiedad y con ocios. (...) El arte mismo es para mí un estado de felicidad por el ensanchamiento, por la multiplicación de mi vida, de llegar en mi tierra a posesiones espirituales<sup>47</sup>

Sujeto y obra artística se confunden en cuanto son una exigencia personal, la más extrema posible, puesto que es en el sujeto donde se sitúa la realidad. Por tanto, la condición del sujeto, la conciencia de sí mismo, de sus zonas oscuras, de sus pliegues y sus inflexiones resulta esencial y para ello, es condición previa la existencia del otro, el otro contemplado o el otro que contempla, superficies reflectantes que devuelven, multiplicadas, la imagen de uno mismo.

La obra de Miró, como intentaré demostrar en los capítulos siguientes, es un juego constante sobre los reflejos que “el otro” arroja sobre el sujeto, cualquier sujeto. La importancia de la mirada y de las isotopías visuales en la obra mironiana no acaban, pues, en la formulación de su proyecto estético sino que se convierten en uno de los ejes centrales de toda su producción.

---

<sup>46</sup> Sobre estas y otras acusaciones utilizadas en la época contra las prácticas modernistas, esteticistas y demás, véase Litvak, L., “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1899-1910)”, *Hispanic Review*, 45 (1977): pp.397-412.

<sup>47</sup> Cito del manuscrito inédito publicado por E.L King en Molloy, S. y Fernández Cifuentes, L. 1983: 111



**LA IDENTIDAD Y EL DESEO:**  
**LA TEMATIZACIÓN DE LA MIRADA EN LA OBRA DE GABRIEL MIRÓ**

De las fronteras de esta provincia [la de Miró], de rumorosa pereza, no se sabe nada. Lo más seguro es que limite al Norte con Miró, al Sur con Miró, al Este con Miró y el Oeste con Miró. Por arriba, el cielo del Mediterráneo. Y por abajo –mal que pese al engañoso aroma de alguno de sus libros y muchos de sus títulos- con el Infierno

Claudio de la Torre



Si en el capítulo anterior he intentado demostrar la importancia de la mirada, en los términos impuestos por la modernidad, como el eje de todo el proyecto estético mironiano, las páginas siguientes están destinadas a mostrar los lugares y los modos en los que la mirada se tematiza como materia literaria.

Puesto que mi objetivo es evaluar la presencia de la mirada como tema en la obra de Gabriel Miró, me veo obligada a redefinir cuál es su aspecto ante mis ojos. Como ya se ha anticipado, el conjunto de la obra mironiana adquiere distintos perfiles según los parámetros desde los que se contemple; del mismo modo que el uso de una gama de géneros literarios cerrados plantea una determinada configuración de la obra, la consideración de la “intra-historia” de ésta –publicación, ordenación, división en etapas- se revela como otro asunto candente, que altera radicalmente el conjunto según qué posiciones se adopten.

A estas alturas es obvio que mi visión se basa en un corpus de ideas estéticas, a las que califico como finiseculares, y cuya continuidad cronológica, geográfica y conceptual facilita una evaluación de conjunto, tanto del período –como he intentado explicar en los capítulos iniciales de este trabajo- como de la obra mironiana.

En ese sentido, mi propuesta sigue la estela de las investigaciones recientes que han tomado el período finisecular como conjunto y la obra mironiana como materia de excepción en la que cristalizan distintas imágenes, ideas o actitudes del fin de siglo y que han modificado radicalmente la descripción de ésta. La reelaboración de los procedimientos naturalistas, la presencia de la filosofía -y en particular, la filografía- del fin de siglo, la incorporación de discursos científicos -sobre todo, el psiquiátrico- de la época a su obra, el desarrollo del tema del arte y el artista, o la particular reformulación de figuras tan típicamente finiseculares como el *dandy* han sido puntos destacados por esa crítica integradora. La consecuencia fundamental de tales aportaciones ha sido la rehabilitación de un conjunto de novelas cortas que hasta hace poco habían sido menospreciadas.<sup>48</sup>

Estos planteamientos y sus consecuencias, a saber, la rehabilitación de ciertos textos, son importantes, entre otras razones, porque tradicionalmente, se ha considerado *Las cerezas del cementerio* (1910) como punto de inflexión en la trayectoria del autor. Se ha hablado de tal novela como la obra que cierra un período de tentativas más bien juveniles de muy variada calidad. Otro punto de acuerdo tradicional es considerar *El abuelo del rey* (1915) como obra de ruptura frente a la línea neomodernista que culmina *Las cerezas del cementerio* y como "firme paso hacia una novelística más

---

<sup>48</sup> Las conexiones naturalistas en la obra de Miró han sido tratadas por Márquez Villanueva en los artículos: "Una reelaboración de Zola en Gabriel Miró" en *Revue de Littérature Comparée*, núm. 43, 1969; "Sobre fuentes y estructura de *Las cerezas del cementerio*" en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid: Gredos, 1972; y "Sobre fuentes y estructura de *El abuelo del rey*" en *Nueva revista de Filología Hispánica. Homenaje a Raimundo Lida*, núm. 24, 1975; la filosofía y la filografía han sido desarrolladas por Márquez en "Gabriel Miró, entre filografía y biografía (*Dentro del cercado*)" en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 6, 1979 (todos esos artículos aparecen recogidos en Márquez Villanueva, F., *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert" 1990). Larsen se ha interesado por la presencia de la ciencia, especialmente la psiquiatría, en la obra mironiana en sus artículos "Reflections on Mironian Fauna. Texts and Contexts in the Origin of Species", *Discurso Literario*, Oklahoma State University, 1986 y "La ciencia aplicada: Gabriel Miró, Alfred Binet y el fetichismo", *Bulletin Hispanique*, núm. 88, 1986 y "Gabriel Miró y la individualidad endocrina" en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. XLII, 1990 así como en su libro *La ciencia aplicada. Gabriel Miró y la tradición científica*, Madrid: Alpuerto, 1997. Larsen también investiga la relación con otros autores finiseculares como Wilde (Larsen 1989) o Ibsen, en "'A la manera del teatro ibseniano': Gabriel Miró and Henrik Ibsen" en *Symposium*, primavera 1984, vol. XXXVIII, núm. 1.

ambiciosa en amplitud y técnicas” (Márquez Villanueva 1990: 57), es decir, como presagio del ciclo de Oleza.

Una clasificación muy representativa es la que plantea Lozano Marco en sus distintos trabajos, en los que propone tres etapas para la narrativa mironiana. En un primer grupo, *La novela de mi amigo* y *Nómada*, ambas escritas en 1908 y cuyo rasgo común es el “drama de sus protagonistas”. En un segundo grupo, que denomina “ciclo de *Las cerezas del cementerio*”, incluye *Amores de Antón Hernando*, *El hijo santo*, *La palma rota* y *Dentro del cercado*, obras temporalmente escritas entre 1909 y 1910,<sup>49</sup> de las que dice: “Es común a estas cinco obras el tema amoroso tratado desde una óptica decadente, notablemente erotizado y narrado con un lenguaje en el que al preciosismo modernista añade lo aprendido en los clásicos y místicos castellanos” (Lozano Marco 1979: 109). Finalmente, un tercer grupo, que Lozano Marco denomina como ciclo de “las obras maestras” en el que incluye *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, *El abuelo del rey* y, por supuesto, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*.<sup>50</sup>

Aun coincidiendo en muchos de los puntos que señala Lozano Marco, se hace evidente la visión teleológica, completamente orientada hacia el ciclo de Oleza, que rige esa clasificación y cuya consecuencia es la posible infravaloración de toda la producción de la primera década (1901-1910) salvando una única novela - *Las cerezas del cementerio*- y la determinación como mayor mérito de *El abuelo del rey* y *Los pies y los zapatos de Enriqueta* sus similitudes con *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*.

Si bien los trabajos de Lozano Marco muestran de forma evidente el estudio global de toda la producción mironiana y un rigor incuestionable en su desarrollo, semejante planteamiento en manos de otros críticos hace

---

<sup>49</sup> Los desajustes temporales de *Dentro del cercado* y *Niño y grande* respecto a las fechas señaladas quedan justificados plenamente por Lozano: la primera, como mostraré más adelante, se gesta de forma paralela a *La palma rota* y la segunda, aunque no se publica hasta 1922, aparece como primera versión -*Amores de Antón Hernando*- en 1909.

<sup>50</sup> Para una comprensión más detallada de la propuesta de Lozano Marco, remito a sus obras: “En torno a *Los pies y los zapatos de Enriqueta*. Novela corta de Gabriel Miró” en Román del Cerro, J.L. (ed.) 1979: 103-121; “Introducción” en Miró, G., *Novelas cortas*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo- Instituto “Juan Gil-Albert”, 1991 y “Introducción” en Miró, G., *Las cerezas del cementerio*, Madrid: Taurus. Hay que remarcar que en sus clasificaciones excluye las dos primeras novelas del autor.



efectiva la infravaloración de la producción anterior a *Las cerezas del cementerio*; una infravaloración que tiene menos que ver con cuestiones de calidad y coherencia temática que con prejuicios estéticos. Así, Eugenio de Nora cifra la importancia de *El abuelo del rey* en su abandono del “lirismo decadentista” (Nora 1961). Del mismo modo, Mainer reconoce la procedencia “palmariamente decadentista” de las primeras obras de Miró, tendencia que queda -según él-liquidada a partir de 1915 con *El abuelo del rey*, que muestra un propósito “mucho más crítico”, impregnado de reformismo, que culmina en 1930 con *El obispo leproso* (Mainer 1981). Y el mismo Ramos define el sigüencismo como una “victoria literaria sobre el modernismo” (Ramos 1964).

Con estos datos en la mano parece evidente que lo que se ha buscado con esa clasificación ha sido sortear el escollo que planteaba la primera década de obra mironiana con su “oportunistamente” utilización de elementos decadentistas, modernistas, simbolistas, impresionistas, etc, etc, etc. Y sobre todo, parece aún más evidente que la incomodidad que plantean todas esas obras se ha resuelto apelando a la escasa calidad de las mismas. Una excusa que, naturalmente, no ha podido ser esgrimida para *Las cerezas del cementerio*, una novela cuya valía no ha podido ser ocultada completamente (aunque sí minimizada).

Por otra parte, si se presta atención a la obra mironiana se observa claramente cómo los hilos temáticos en los que pretende apoyarse esa clasificación no tienen demasiada solidez. Gregorio Torres Nebrera, justamente en su acertadísima introducción a *El abuelo del rey*, sugiere una nueva vía de clasificación temática apoyada en las dos novelas más maltratadas de Miró: *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas*, piezas que el propio escritor rechazó. Torres Nebrera sostiene que cada una de esas novelas ejemplifica uno de los dos grandes tipos de novela mironiana.<sup>51</sup> La primera, las novelas en las que “el novelista se centra sobre un personaje central -a lo sumo, una pareja- para ahondar en su mundo íntimo, en sus contradicciones, en su equívoca apreciación del mundo exterior, casi siempre

---

<sup>51</sup> Véase su “Introducción” en Miró, G., *El abuelo del rey*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo- Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1992.

desarmonizado con el mundo interior, frecuentemente alimentado de quimeras falaces” (Torres Nebrera 1992: 35). La descripción de ese tipo de obras incluye nociones como la autodestrucción o la atracción irresistible por la muerte y lo macabro. No pasa desapercibido, pues, que esa descripción desprende un “molesto” aire decadentista, de modo que no resulta extraño que incluya bajo esa tipología la producción novelística mironiana de la primera década de siglo y elija como máximo exponente *Las cerezas del cementerio*.

Por otra parte, *Hilván de escenas* representa “la novela de ambiente, de personaje colectivo, en la que se da entrada a una considerable crítica de cosmovisiones y comportamientos globales, que cristalizan en los personajes más destacados de esos grupos en permanente liza” (Torres Nebrera 1992: 36-37). A esa tipología responderían, naturalmente, *El abuelo del rey* y el ciclo de Oleza.

La propuesta de Torres Nebrera tendría muy poca valía si se limitara a trazar esa línea divisoria entre lo estético-sentimental y lo ético-político siguiendo los parámetros cronológicos ya mencionados. Lo verdaderamente original y valioso de la propuesta es el baile de fechas que sugiere en torno a esa tipología. En el grupo “sentimental” se incluirían, *Dentro del cercado* (que si bien fue escrita hacia 1909, en clara relación con *La palma rota*, no fue revisada y publicada hasta 1916, esto es, un año después de *El abuelo del rey*) y *Niño y grande* (cuya versión seminal, *Amores de Antón Hernando* fue publicada en 1909 pero cuya versión completa no vio la luz hasta 1922, es decir, un año después de *Nuestro Padre San Daniel*). Por otra parte, en el grupo de novelas “políticas” se incluiría no sólo la tempranísima *Hilván de escenas* (1903), sino también *Nómada* (1908) y *Los pies y los zapatos de Enriqueta* (publicada íntegra en 1927, pero cuya versión inicial, *La señora, los suyos y los otros*, aparece en 1912)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Torres Nebrera señala con agudeza como el cambio de título va en sentido inverso a la supuesta trayectoria de abandono del decadentismo; mientras el primer título incide más en el conflicto social y la presencia de un poder -la señora- que establece fronteras y exclusiones, el segundo se centra en el conflicto de Enriqueta, poniendo especial énfasis en un tema tan finisecular como el fetichismo de los pies, tan importante en la novela.

Así pues, la tipología de Torres Nebrera rompe con la idea de una narrativa truncada por un cambio de intereses y aún va más allá al considerar, a propósito de *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, que puede ser leída desde ambas perspectivas: como una historia política de “marginados y marginadores” pero también como “la historia de una mujer (...) que acabará alienada en un encierro personal que la anulará de por vida”. Unas consideraciones que, a mi juicio, pueden trasladarse literalmente al ciclo de Oleza.

Atendiendo, entonces al orden cronológico y a la mencionada propuesta temática, la obra de Miró podría articularse en tres etapas, etapas que paradójicamente, muestran la continuidad de su obra. La producción anterior a *Las cerezas del cementerio* (1901-1910) se caracterizaría, entonces, por la presencia fundamental del tema erótico y el desarrollo de imágenes propiamente finiseculares.<sup>53</sup> La década del 11 al 21 -aproximadamente- aparecería como una etapa bifronte: por un lado, la revisión y publicación de piezas gestadas en la época anterior (no sólo los mencionados casos de *Dentro del cercado* y *Niño y grande* entran en este proceso; también la producción cuentística de Miró, la mayor parte fechada entre 1907-1909 es agrupada en volúmenes: *Del huerto provinciano* (1912) y *Los amigos, los amantes y la muerte* (1915) ), por otro, la profundización en las novelas corales con mayor carácter político.<sup>54</sup> Finalmente, la década del 20 al 30 manifestaría, con el ciclo de Oleza, la dedicación única y exclusiva, en el terreno narrativo, a este segundo tipo de relato.

Creo que esta visión sin cortes radicales, basada más en la reelaboración y distintos desarrollos de ciertas líneas temáticas que en el abandono de los modelos de escritura, ofrece una perspectiva mucho más interesante que el uso de la escuadra y el cartabón en el trazo de la cartografía de la obra mironiana. Naturalmente, y a efectos de comprensión, es necesario establecer ciertas diferencias entre las texturas de las distintas publicaciones;

---

<sup>53</sup> El alcance y perfil de esos motivos finiseculares lo precisaré más adelante.

<sup>54</sup> En esta década el autor pondrá especial énfasis en su obra no narrativa; así en 1916 y 1917 ven la luz los dos volúmenes de *Figuras de la pasión del Señor*; en 1917, *Libro de Sigüenza*; en 1919, *El humo dormido* y en 1921, coincidiendo con la publicación de *Nuestro Padre San Daniel*, publica su libro de estampas *El ángel, el molino, el caracol del faro*.

no obstante, tales diferencias se basan, a mi juicio, en la depuración de los temas, en la formulación progresivamente más personal y más compleja de lo que considero los núcleos temáticos esenciales de la obra mironiana, tal y como intentaré explicar en las páginas siguientes.

En ese aspecto, la aparición en la obra mironiana de aspectos del *fin-de-siècle* debe entenderse de forma muy matizada: conocedor de los motivos y discursos finiseculares, Miró los escoge exquisitamente y los va reelaborando a lo largo de su producción. No se trata, en absoluto, de una reelaboración por incremento de complejidad o por rechazo progresivo. Por el contrario, es más bien una personalización progresiva de ciertos temas e iconos y un rechazo discreto de otros; un rechazo que se articula, las más veces, sobre una exquisita ironía, de suerte que contienen al mismo tiempo el anverso y el reverso de los mismos. La suerte y la desgracia de Miró radica justamente en eso: apenas hay en su obra pavos reales y torres de marfil o bailarinas lascivas y damiselas languidecientes, hecho que lo ha apartado de una evaluación bajo la óptica finisecular. Sin embargo, toda su producción, y en especial, la de la primera década del siglo, se articula bajo el signo de determinados conceptos del fin de siglo que resultan, a todas luces, capitales para el análisis de los textos.

Al hablar de los conceptos del fin de siglo como claves para entender la configuración y evolución de la obra mironiana no me refiero a los motivos más exagerados y manidos, que en muchas ocasiones y en virtud de una perversa y peligrosa sinécdoque, se han confundido con el auténtico cuerpo del pensamiento finisecular. Me refiero, sobre todo, a la nueva configuración de la visión y la mirada: en el contexto del nuevo régimen escópico en el que la mirada ya no es pura, neutra, objetiva ni coincide con lo verdadero, emergen nuevos interrogantes sobre ella que el fin de siglo traducirá en motivos recurrentes. Recordemos, por ejemplo, cómo Gordon señalaba toda una gama de motivos –el doble, el andrógino, etc- cuyo nexo de unión era el desvanecimiento de la frontera entre lo objetivo y lo subjetivo y la conciencia de la multiplicidad del yo, ideas que en última instancia –tal y como he

intentado demostrar- están inmersas en una rara y compleja red de alusiones a la visibilidad.

Creo que en la obra de Miró se puede detectar un proceso semejante: la mirada y sus tortuosos caminos se tematizan una y otra vez a lo largo de toda su obra, amparándose cada vez menos en esos motivos típicos y profundizando en un sistema propio de imágenes, conceptos y expresiones.

En términos generales, creo que la obra mironiana pivota sobre dos grandes vertientes de la mirada. Descubierta ésta como un modo de relación con el mundo que no es objetivo ni transparente, la mirada aparece como una superficie sujeta a la manipulación y a la vez manipuladora. El balanceo entre la mirada manipulada y la mirada manipuladora es, a mi juicio, característico de toda la obra mironiana.

Por una parte, y como señalaba Flint, el frenesí de lo visual en el fin de siglo pone de relieve la sujeción de la mirada a valores y perspectivas generadas por los discursos culturales; pone de relieve también que esos discursos afectan de distinto modo según las experiencias sociales de los individuos (Flint 2000). Y con experiencias sociales me refiero a experiencias determinadas por factores como la clase, el género, etc; estos dos factores en particular serán esenciales en esas novelas mironianas de carácter “colectivo” –utilizo la clasificación temática de Torres Nebrera- en las que asistimos al cumplimiento de lo que anunciaba Heidegger a propósito de la modernidad: la disputa entre visiones de mundo. Disputas que aparecen ya –por ejemplo- en la temprana *Hilván de escenas*, en la que el poder económico y social de Doña Trinidad, la Señora, se apareja a una visión del mundo conservadora, tortuosa y asociada a una rigidez religiosa, que se extiende, en virtud de ese poder, a otros personajes y que se convierte en una fuerza represora que actúa sobre quiénes plantean una visión de mundo alternativa. La misma lectura se puede aplicar a las dos novelas de Oleza, en las que se hace evidente la disputa entre visiones de mundo, claramente expresas en dicotomías – la más obvia, el doble patronazgo de la ciudad- y en enfrentamientos de muy distinto abasto.

Si, por un lado, la mirada es una superficie maleable a los discursos que actúan sobre ella, también se configura como una fuerza de manipulación

y transformación de la realidad. He venido insistiendo en el carácter generador de la mirada que se enfatiza en el pensamiento finisecular: los ojos no observan la realidad, sino que la crean. Esta dimensión se concreta en la obra mironiana en la experiencia visual por excelencia: la seducción. Como recuerda Baudrillard –y sobre ello volveré más adelante– “seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”<sup>55</sup>. La seducción como experiencia que confunde realidad e ilusión, sobre todo en el ámbito de los sujetos que intervienen en tal proceso será una constante de la obra mironiana. La experiencia erótica se articula entonces como un juego de superficies, de apariencias y de artificios que afectan, esencialmente a la identidad de los personajes. Con ello nos situamos en el grupo de novelas que Torres Nebrera definía como centradas en un personaje o una pareja y de las que destacaba la desarmonía entre mundo interior y exterior.

Los pliegues de la mirada sirven, pues, para precisar las dos grandes líneas temáticas que señala Torres Nebrera y situarlas en el paisaje de los nuevos regímenes escópicos propios del mundo finisecular. En realidad, esa doble configuración temática de la mirada es inherente a ella, pues como ya se ha dicho, en el contexto de la modernidad, la mirada es el lugar de tránsito entre el yo y lo otro, entre lo público y lo privado. Blanchot señalaba ese carácter doble: ver como distancia y ver como contacto, y se preguntaba por el conflicto inherente a tal condición, interrogándose sobre cómo se resuelve ese “contacto a distancia”, esa separación convertida en encuentro.

Muchas de las posibles respuestas se hallan, en forma de novela, en la obra de Gabriel Miró y las páginas que siguen intentan dar cuenta, someramente, de las expresiones más características de esas respuestas.

### **LA MIRADA DEL DESEO**

Que la seducción y el erotismo son una presencia constante en la obra de Gabriel Miró es una conclusión a la que se llega a través de un camino

---

<sup>55</sup> Baudrillard, J. *De la seducción*, Madrid: Cátedra, 2000: 69.

lleno de ausencias: uno de los escrúpulos más habituales de la crítica mironiana es el que prohíbe decorosamente hablar de erotismo, en mayúsculas, en la obra mironiana. Larsen señala que el erotismo asoma constantemente como factor fundamental en las páginas del autor alicantino y lamenta que no se haya incluido a Miró en los estudios de novela rosa o novela galante de la época, ni se haya estudiado de forma completa la presencia de lo erótico en su obra (Larsen 1992: 14-15).

En realidad, lo verdaderamente lamentable es que sí se ha detectado la importancia del tema, pero ha quedado oculta bajo un alud de etiquetas y calificativos tan vagos como cómodos. Es ya un clásico en la crítica mironiana la denominación que usó Eugenio de Nora: novela sensual como epítome de otra serie de formulismos. Así, Nora afirma que *La palma rota* es “una historia romántica y decadentista” (Nora 1961: 446) y a propósito de *Niño y grande* escribe: “Como en los casos anteriores, nos encontramos ante una historia sentimental más que erótica (sin que lo erótico deje de tener importancia, incluso bajo formas morbosas), de fondo romántico y ambiente y tónica decadentistas...” (Nora 1961: 450). Otros ejemplos dignos de ser mencionados son, entre otros, el de Ramos, al calificar *La palma rota* de “romántica y muy modernista” (Ramos 1964: 344), o Lozano Marco, que rectifica al anterior proclamando que esta novela “no es modernista por esa ascendencia romántica; lo es ante todo, por ser un relato simbolista y decadente” (Lozano Marco 1991: 47)

Romántico, decadentista, sentimental, modernista, sensual, simbolista... seis denominaciones distintas para ocultar o, al menos, no dejar ver del todo que de lo que se está hablando es de novelas eróticas; eróticas desde la misma trama narrativa. Así, *La mujer de Ojeda* tiene como conflicto narrativo el frustrado amor de su protagonista, Carlos Osorio, hacia la idealizada Clara Ojeda; un amor que no llegará a buen puerto, primero por la existencia de marido y, después, por la inesperada decisión de Clara en lo que al objeto de su deseo se refiere. La misma posición central del conflicto erótico la hallamos en *La palma rota*, desarrollada también sobre el amor imposible de Aurelio Guzmán, prometedor novelista, hacia la peculiar y fascinante Luisa Castro. Sobre *Dentro del cercado*, nada más acertado que la

síntesis del profesor Márquez Villanueva: "... es la historia de un anómalo *ménage-a-trois*, que hasta sería *ménage-a-quatre* si la vulgaridad y el nulo sex-appeal de la pueblerina Águeda Suárez no la sustrajeran sin esperanza de la atención erótica del arquitecto de Alcera, Luis Menéndez Herrero" (Márquez Villanueva 1990: 72). Y si ésta es un *ménage a quatre* no consolidado, qué duda cabe de que *Las cerezas del cementerio* lo es, verdaderamente, al apoyarse en las relaciones eróticas de mayor o menor calado -desde el adulterio en toda regla a la veneración más casta- entre Félix Valdivia y las tres protagonistas femeninas, Beatriz, Julia e Isabel.

Del mismo modo, podemos hablar de presencia notoria de lo erótico en otras piezas. *La novela de mi amigo*, el retrato moral de Federico Urios (lo que constituye, propiamente su materia narrativa), no puede entenderse sin considerar su doble fracaso amoroso: la imposición de una esposa no deseada lo aboca a una existencia dolorosa en la que los martirios psicológicos a los que es sometido por su mujer, Angustias, solo son levemente compensados por la presencia de su cuñada Isabel, su auténtico amor. Otro posible *ménage a trois* que, en este caso, no llega a ninguna parte a causa del peculiar abatimiento de Urios.

También *El hijo santo* presenta como rumor de fondo el conflicto erótico recuperando y refrescando el motivo decimonónico del "cura enamorado" y *Niño y grande*, un *bildungsroman* en toda regla, se detiene obviamente, como tal, en el aprendizaje amoroso del niño Antón Hernando; la novedad es que el aprendizaje no pasa sólo por la clásica idealización de una amada, sino que transita con un entrañable sentido del humor por la lujuria adolescente y desemboca en un matrimonio atípico.

El rastro de lo erótico se puede seguir, pues, por toda la producción de Miró; e insisto de nuevo en la advertencia de Torres Nebrera a propósito de que todas, absolutamente todas las novelas de Miró pueden leerse como relatos en los que la vivencia sentimental de los personajes es relevante, aunque se proyecte sobre un fondo de amarga crítica social (Torres Nebrera 1992). Así, incluso en la incompleta *Hilván de escenas*, el amor fracasado del médico Pedro Luis hacia Carmen, la sobrina de la cacique del pueblo -Doña Trinidad Bermúdez- adquiere un alto grado de significación en tanto que se



alza como paradigma del conflicto social entre los poderosos y las víctimas de ese poder que afecta al pueblo de Badaleste.

También *El abuelo del rey*, a la que Torres Nebrera define como “el análisis de una colectividad en crisis a través de unas individualidades que se homologan con esa crisis colectiva” (Torres Nebrera 1992: 78) incorpora la experiencia erótica en términos similares: la frustración, o como mínimo la suspensión de los amores entre Loreto y Agustín, quién opta por emigrar a América para huir, en cierto modo, del clima de apagamiento y de absoluta incompreensión hacia sus ideales que vive en Serosca. Como en *Hilván de escenas*, la mirada normativa consigue neutralizar las posibles alternativas y esa disputa de poder tiene una clara consecuencia en el ámbito de lo privado y de lo sentimental.

El caso del ciclo de Oleza es paralelo, si bien la capacidad de coacción de la mirada normativa afecta a un conjunto de personajes mucho más amplio –Paulina, Pablo, Purita, etc-, su ensamblaje es mucho más complejo y su resolución, mucho más innovadora, como explicaré en el momento oportuno.

Naturalmente, la presencia de conflictos amorosos en la trama de las novelas no es un indicio taxativo de la importancia de la seducción y el erotismo como temas fundamentales; sí lo es, sin embargo, el tipo de concepto de erotismo que aflora en todas ellas. El mejor estudio del tema se debe a Márquez Villanueva, quién ha emparentado a Miró con los filógrafos y ha estudiado perfectamente las modificaciones que introduce el autor en su concepto de amor. Según Márquez, Miró disiente de la idea de un amor global y puro, hecho de idealismo y espiritualidad (tal sería la idea de los filógrafos clásicos).<sup>56</sup> El ser humano, lamentablemente, no está llamado a tal elevación y, por el contrario, alcanzarla implica un ejercicio de racionalización extrema ante el que Miró siente ciertos escrúpulos. Así

---

<sup>56</sup> Larsen, al comentar *Dentro del cercado* recoge la misma idea aunque desde una formulación que podría parecer contraria: “ El erotismo que informa *Dentro del cercado* y otras muchas obras de Miró, especialmente a la luz de su radical 'insatisfacción' con la mayoría de los filógrafos que consultaba, mejor podría categorizarse como agapismo o filismo. 'Falta amor' llega a ser lema de su literatura desde *Del vivir*. Pero como filógrafo Miró no deja 'falta' sino que amplifica su filografía más allá de lo meramente biológico o de la palpitación en sí” (Larsen 1992: 16-17)

El amor desinteresado entre los hombres le parece a Miró, con gran tristeza suya, causa perdida y hasta *contra natura*, en cuanto sólo puede causarse por especulación racional “con la cabeza” y sobreponiéndose a la contraria inclinación espontánea. De hecho, y por escandaloso que resulte, no existe otro amor digno del hombre que el de orden sexual, con el estigma de su innegable raíz egoísta. (Márquez Villanueva 1990: 92)

De esta forma, Márquez concluye advirtiendo que lo novedoso de la posición filigráfica de Miró estriba en la convicción de poder unir Eros y Ágape, advirtiendo sobre eso “que las hibridaciones más imposibles caracterizaban (bajo achaque de “estética”) el ambiente literario del momento” (Márquez Villanueva 1990: 93)<sup>57</sup>

La unión de Eros y Ágape, entendida desde la perspectiva del período en el que Miró está escribiendo, es abordada también por Ramos en su artículo “Las antinomias del amor en los primeros escritos de Gabriel Miró” (Ramos 1999). Ramos prefiere centrar su atención en la presencia efectiva de los filósofos del amor, místicos y ascetas en la obra de Miró, y de hecho, su tesis difiere completamente de la de Márquez en tanto que afirma que la verdadera preocupación mironiana es el amor global. En realidad, la línea crítica de Ramos se orienta normalmente al estudio del sigüencismo y con esos intereses resulta obvio que asuma esta perspectiva. Sin embargo, la pequeña concesión que hace al estudio del erotismo y, en especial, al estudio de éste en las primeras novelas del autor es también muy significativo. Lo más relevante es que asume que entre la dedicación al Eros y la consagración al Ágape existe una amplia gama de posibilidades amorosas y repara en que una de ellas es la sacralización del amor carnal, por así decirlo, “por vía estética, al margen de la ética y la religión” así, “la limpidez en el valimiento de Eros depende del lenguaje que utilice el amante” (Ramos 1999: p.118)

---

<sup>57</sup> Sobre el concepto de Eros y Ágape véase Serés, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996. El libro se centra en la formulación de esos conceptos en el Renacimiento y en algunas reformulaciones posteriores que no incluyen la obra de Gabriel Miró. Sin embargo, cabe recordar que Miró era un lector fervoroso de los clásicos españoles y es más que probable que la conexión directa sea fácilmente detectada con un estudio específico de la cuestión. En cualquier caso, incluso para el crítico no especializado en la filografía renacentista y áurea, se hace evidente la reelaboración de algunos de sus conceptos axiales en la obra mironiana.

La breve reflexión de Ramos resulta muy esclarecedora por dos razones: en primer lugar, pone de manifiesto la peculiar textura de la obra mironiana en materia erótica. Si Pater afirmaba respecto a Rossetti y Dante que no conocían región del espíritu que no fuera sensual o material, y que en sus obras lo espiritual adquiriría la visibilidad de un cristal y lo material perdía su terrenalidad e impureza, bien podría aplicarse esa misma reflexión a Miró.<sup>58</sup>

Ahora bien, y en eso estriba la segunda virtud del trabajo de Ramos, la capacidad de unir ambas tendencias contrapuestas y alcanzar un equilibrio solo resulta posible para determinado tipo de individuo: aquel que es capaz de desarrollar una visión estética lo suficientemente sólida para escapar tanto a la frialdad moral a la que puede llegar un ascetismo exagerado como a la lujuria más baja y degradante. En ese aspecto, la obra narrativa de Miró está cuajada de personajes que ejemplifican esas tres posturas; de hecho, el ciclo de Oleza puede entenderse como una exposición de la tiranía que la castidad exasperada, y por extenso, determinada idea de la religión, puede imponer a toda una comunidad, siendo el personaje de Elvira la expresión más contundente de los peligros que entraña la consagración a una espiritualidad tan férrea que se vuelve estéril al alejarse del mundo y las personas.<sup>59</sup>

No obstante, si bien la posibilidad de solución del conflicto de Eros y Ágape en personajes dotados de una visión estética privilegiada está latente en buena parte de la obra mironiana, ésta dista mucho de presentar un final feliz en todos los casos. La peculiar construcción de esos “estetas” ofrece una gama de soluciones inesperadas y, por cierto, bastante originales al desarrollo del conflicto erótico, como explicaré más adelante. Eso no obsta, sin embargo, para coincidir con Larsen en que, a diferencia de la moral decadente, el Eros que propone Miró no es ni mucho menos tan amargo, sino que tiene un fuerte aspecto afirmativo y positivo (Larsen 1992: 12-20) Ahí es

---

<sup>58</sup> Pater formula esa famosa idea en “Appreciations”, que extraigo de la edición de Buckler 1986.

<sup>59</sup> El conflicto entre una espiritualidad estéril y un amor humano que proporciona mayor nobleza al espíritu aparece con especial fuerza en la figura de Don Ignacio, el sacerdote protagonista de *El hijo santo*, cuya atracción por Doña María le santifica mucho más que los cilicios que le ofrece su madre, empeñada en que su hijo se convierta, efectivamente, en santo. Sobre esta obra mironiana ver Lozano Marco 1988 y 1991.

donde entra en juego el uso irónico de los clichés del momento, puesto que la visión estética necesaria para alcanzar una vivencia erótica satisfactoria aparece, las más veces, donde menos se espera, de suerte que esos artistas tan conscientes de su privilegio -donde esperábamos encontrar la resolución- se pierden en la pose y acaban sumidos en un desconcierto que el narrador contempla, a menudo, con una sonrisa burlona en los labios.

Si la conexión entre erotismo y estética, por un lado, y la concepción erótica que intenta aglutinar lo ideal y lo material, por otro, muestran claramente las semejanzas y diferencias de Miró con las filosofías finiseculares, tal hallazgo también muestra otras consecuencias de ese planteamiento. La principal es la ruptura de el mito del Miró angélico y puro; en ese sentido, es Larsen quién va más lejos y afirma:

... his own 'clinique d'amour' was keenly interested in liberalizing and educating attitudes towards sex and sexuality, though his program was by no means as organized and cohesive as that, of say, Felipe Trigo... (Larsen 1983: 24)

La observación de Larsen tiene el mérito -entre otros- de sugerir el ensamblaje de lo individual -la experiencia erótica personal- con lo colectivo -las consecuencias sociales de tal actitud- y esa idea recalca de nuevo en la evaluación global de la obra mironiana. De nuevo, el ciclo olecense se presentaría como el paradigma máximo del ensamblaje de ambos conflictos, invalidando la idea de que es una producción que rompe con el sustrato finisecular de sus inicios. Aunque el tema erótico haya evolucionado notoriamente desde las primeras novelas, no puede negarse su presencia en esa obra, en principio, tan aséptica en lo concerniente a las aventuras filigráficas y tan reformista y cargada de nociones políticas en el aspecto social.

Al relacionar, además, la cara más lujuriosa del erotismo con tratamientos naturalistas, Larsen proporciona un nuevo dato para hablar del "oportunismo" mironiano. La unión de Eros y Ágape va unida, ciertamente, a personajes dotados de una inmensa capacidad estética, que buscan en la sublimación estética del amor la solución a un desacuerdo entre un mundo exterior prosaico y un mundo interior dominado por sueños y quimeras y

que, por tanto, entroncan directamente con los héroes finiseculares. Pero por otra parte, la dura crítica al “filisteísmo” que engendra la exageración de la filografía clásica y el moralismo más exacerbado y la sordidez con la que se retrata a los seres marcados por la visión más baja del amor, entronca directamente con antecedentes naturalistas. Hechos que vienen a demostrar una vez más cómo Miró “se ha valido de las tendencias de los otros para sus propios fines literarios” (Larsen 1992: 20)

Y esas tendencias van bastante más allá de lo estrictamente literario; no se puede concluir una sección dedicada al erotismo mironiano sin mencionar, al menos, el extraordinario uso de los discursos médicos y científicos del momento que lleva a cabo Miró en su exploración del universo sensual y sexual, en especial, en lo concerniente al fetichismo. Como Larsen ha mostrado en su excelente artículo “La ciencia aplicada: Gabriel Miró, Alfred Binet y el fetichismo”, la presencia de este fenómeno en la obra mironiana es una constante. Sin embargo, y a diferencia de los visos perversos que adquiere el fetichismo en otros autores -baste pensar en Valle-Inclán<sup>60</sup>, en Miró la presencia del fetiche alcanza también ese aire positivo que también estaba presente en su concepción del Eros.

Así, la fijación fetichista aparece vinculada a personajes como Félix Valdivia, que convierten el objeto-fetiche en una vía para alcanzar ese amor, idílico y terrenal a un tiempo, que tanto persiguen. De ese modo, frente a la descripción de Binet del fetichismo como anormalidad o perversión “Miró se enfoca mucho más en el papel del fetichismo en el amor sano, poniendo énfasis, como en el caso de Félix, en cómo lo 'normal' y lo 'anormal' pueden estar presentes en un el mismo carácter” (Larsen 1986: 132) Un indicio, de nuevo, del uso peculiar de las tendencias finiseculares en Miró, como lo es la innovadora aplicación del proceso fetichista a personajes femeninos, tal y como sucede en la imagen que cierra *Las cerezas del cementerio*. Como explicaré más adelante, la imagen de la mujer (las tres mujeres, de hecho) que “sorbía y comulgaba la esencia del amado con las cerezas del cementerio” (Miró 1949: 429) se convierte en el exponente de la consecución de un Eros

---

<sup>60</sup> Remito al estudio sobre el erotismo valleinclaniano que aparece en Livak 1979.

triunfante, una consecución que pasa por la doble transgresión respecto a la moral imperante a la que asistimos (de nuevo, pues, hablamos de ensamblaje entre la actitud individual y actitud colectiva) como testigos de excepción.

En definitiva, el interés de Miró por indagar en el erotismo, atendiendo tanto a la vertiente más conceptual del amor como a los aspectos sensuales y sexuales, resulta uno de los factores fundamentales de su obra. Su postura no sólo revela una valiosa capacidad para combinar y utilizar elementos de la más variada procedencia sino también una posición ideológica original y de notable modernidad, en la que el erotismo no se evita ni se silencia sino que se le otorga un estatuto positivo, libre de toda mancha. En ese sentido, no se puede pasar por alto la relación con el sustrato ideológico de la obra de Felipe Trigo, cuya modernidad y carácter reformista han sido subrayados, entre otros, por Litvak:

Trigo exalta entusiasmado el amor erótico. Lo integra como fundamento de un sistema filosófico, social y moral, coherente y adecuado para el hombre moderno. Además, celebra el erotismo como medio para lograr una unión mística, donde lo divino puede realizarse en términos humanos. Rechaza una sociedad -la suya- que reprime lo erótico, que intenta controlar y denigrar el espíritu sexual con las cadenas de la monogamia. Crea, por fin, una utopía erótica, constituyendo ésta el más consciente y deliberado intento en la España de su tiempo para encontrar una fórmula salvadora personal y social a través del Eros (Litvak 1979: 160)

Ciertamente, Miró no llega a los niveles programáticos de Trigo, pero ello no obsta para que en su obra se apunte ácidamente hacia situaciones y contextos en los que la moral erótica interviene, en especial, en perjuicio de la mujer. Así, hallamos en la obra mironiana una galería de malmaridades cuya situación es contemplada con tristeza;<sup>61</sup> igualmente, son denunciados los

---

<sup>61</sup> Al respecto, la pieza que denuncia esta situación con mayor dramatismo es el cuento "El beso del esposo" (1912) en el que la narradora nos informa de su matrimonio concertado con un viejo acaudalado, incidiendo dramáticamente en cómo su juvenil ansia de amor queda rota con el beso de ese esposo ya demasiado anciano. Tal casamiento es celebrado por sus padres no sólo por una evidente cuestión crematística sino también por prejuicios morales, ya que temen que su hermosa hija se convierta en una Helena o una Eva que cause la desdicha masculina, prefiriendo así la desgracia de la joven.

prejuicios sobre la perversidad femenina<sup>62</sup> y se señala con acidez la doble moral usada con hombres y mujeres.<sup>63</sup> Sin alcanzar el “eros reformista” que propone Trigo, no hay duda de que Miró es perfectamente consciente del impacto social de la denostada falta de amor.<sup>64</sup>

No parece casual, además, que esa conciencia se asocie, las más veces, a las figuras femeninas, lo que hace evidente una especial lucidez por parte del autor en cuanto a la situación de la mujer y deja entrever una actitud que podríamos calificar de feminista y sin la cuál no puede comprenderse la existencia de personajes femeninos como los que analizaré en las páginas siguientes. Hoddie va más allá y señala:

El vitalismo que se plantea en casi todas las *novelle* y novelas se desarrolla mediante la confrontación de valores matriarcales y patriarcales. Tal vez ningún otro escritor de principios de siglo, con la posible excepción de Unamuno, se interesó tan sistemáticamente por la defensa de la civilización, luchando contra la rigidez de la sociedad patriarcal con sus bases implantadas en la ley y en la razón enajenadoras de la libertad. Miró no aboga por la licencia y el placer desenfrenados ni por un mundo regido por la intuición y la sensibilidad del artista bohemio. La lucha por la libertad de sus protagonistas, masculinos y femeninos, y casi todos, en alguna medida influenciados por la sensibilidad artística, se libra a nivel personal. (Hoddie 1992: 16)

La observación de Hoddie me interesa sobremanera por varias razones: en primer lugar, indica la conexión entre lo privado y lo público al destacar las luchas individuales que conllevan implicaciones colectivas: en palabras de Haraway, acciones locales que cumplen una venganza global; en

---

<sup>62</sup> El cuento mencionado anteriormente incide en ese aspecto, mostrando el peligro de la aplicación de tópicos injustos sobre la mujer. Mucho más irónico pero más evidente es el planteamiento que aparece en “El final de mi cuento” (1909) en el que asistimos a las contradictorias hipótesis que construye un marido agonizante a propósito de su joven y hermosa mujer, llegando al extremo de atemorizarla y de padecer ataques de violencia contra ella. La ironía estriba, justamente, en que el final del cuento deja abierta la puerta a una efectiva infidelidad de la esposa, infidelidad que, no obstante, resulta comprensible visto el comportamiento insoportable del esposo. Como mínimo, hay duda y no hay condena.

<sup>63</sup> El caso más evidente de esa doble moral es, como mostraré más adelante, *Dentro del cercado*.

<sup>64</sup> De hecho Larsen reflexiona sobre este particular y señala la proximidad de posturas entre Miró y Guyau: “The philosopher feels that true sexuality brings selflessness, while forced chastity promotes selfishness” Una idea que se puede aplicar perfectamente a Miró y cuyo carácter progresista o cuanto menos innovador lo permite equiparar con proyectos, más obvios y previsibles, como el de Trigo.

segundo lugar, incide en lo femenino y lo masculino como género (*gender*), es decir, como nociones cargadas de ideología y, lo que es más importante, construidas desde una ideología.

La vivencia erótica, los avatares de la seducción no discurren por superficies llanas y limpias: quienes intervienen en tales experiencias participan de una identidad que está sujeta a condicionantes previos que, en principio, deberían marcar sus comportamientos. El género es uno de esos condicionantes esenciales, que será sometido a revisión, pero existen otras fuentes de “diseño” de la identidad sometidas a ese mismo proceso: la más evidente, los estereotipos sobre el artista –tímidamente sugeridos por Hoddie-, que en la obra mironiana revelan cómo la identidad es un artefacto, o mejor dicho, un artificio permanente, un juego de apariencias. No podría ser de otra manera, pues “la superficie y la apariencia son el espacio de la seducción” (Baudrillard 2000: 53) y en la obra mironiana, las superficies y apariencias del yo son, efectivamente, tal espacio.

### **LOS OJOS DEL ARTISTA**

Si gracias a la aportación de Márquez Villanueva se puso de relieve que el erotismo es uno de los temas vertebrales de la obra mironiana, al mismo se le debe haber llamado la atención sobre otro tema central de la misma. Me refiero a la importancia de la figura del artista y, en consecuencia, al tema de las nobles (pero a veces insidiosas) relaciones entre la vida y el ideal artístico. Así, el profesor Márquez considera una parte de la obra de Miró desde la perspectiva del *Künstlerroman* o novela de artista (Márquez Villanueva 1999)<sup>65</sup>

No me voy a extender en la enumeración de los orígenes, características y consonancias de la obra de Miró con tal modelo, pues el

---

<sup>65</sup> No puedo seguir adelante sin agradecer al profesor Márquez su amabilidad y generosidad al enviarme este artículo antes de su publicación, mucho menos teniendo en cuenta que su lectura, en el preciso momento en el que llegó a mis manos, me indujo a cerrar una etapa de mi investigación sobre Miró y abrir otra nueva que culmina en el presente trabajo.



profesor Márquez ya lo hace con maestría y rigor, analizando, además, lo que considera el gran ciclo de novelas de artista de Miró: *La novela de mi amigo*, *La palma rota* y *Dentro del cercado* (las dos primeras publicadas en 1909 y la tercera, escrita sobre esas fechas pero inédita hasta 1916).

En efecto, esas tres novelas son las que presentan de forma más clara la presencia del artista como protagonista del relato. *La novela de mi amigo* se basa exclusivamente en la historia de vida de Federico Urios, pintor fracasado, que no por ello abandona su terca y encomiable dedicación al arte pictórico.

Menos evidente, a primera vista, puede ser la adscripción al *künstlerroman* de *Dentro del cercado*, pues el conflicto amoroso triangular puede ocultar lo que en realidad es el hilo conductor de tal peripecia y que no es otra cosa que la “interacción discursiva entre sexo y creatividad que, una vez más, es uno de los sellos o marcas comunes del género” (Márquez Villanueva 1999: 96) Así, el arquitecto con veleidades de artista que es Luis Menéndez no puede separar su vivencia erótica de sus planteamientos artísticos y sobre todo de la conciencia de ser un artista, y, en cierto modo, un espíritu noble y superior. Un planteamiento cuyo desarrollo y desenlace explicaré más adelante, aunque valga decir por ahora que la pluma del novelista pone un exquisito empeño en mostrar como la nobleza y superioridad de tal individuo no pasan de la absoluta mediocridad.

Finalmente, *La palma rota* vuelve a centrarse en una forma de artista radical, en este caso, el novelista Aurelio Guzmán. También aquí la importancia del tema erótico podría oscurecer la presencia de las terribles consecuencias de la auto-conciencia del artista, pero en mi opinión es tal fenómeno -y no la neurosis de la amada de Guzmán- la explicación última del fracaso sentimental de éste.

Justamente, tanto en *La palma rota* como en *Dentro del cercado* la presencia del artista y de sus cuitas sentimentales están estrechamente ligadas. Si la única solución digna a la experiencia del Eros pasa, como se ha explicado, por la resolución estética parece evidente que tanto Menéndez como Guzmán, profesionales de la belleza ambos, están en una situación de privilegio para hallar la salida al conflicto.

Sin embargo, la vocación artística de éstos apenas está en consonancia con un ideario estético y una altura moral digna de su profesión. Y es que, en ambas novelas, como en el resto de la producción mironiana, la escisión entre lo artístico y lo estético ocupa un papel fundamental; ello ocurre porque no siempre son los artistas los poseedores de esas dotes que deberían caracterizarlos. De hecho, la lista de “artistas” que proporciona Márquez es lo suficientemente variada como para hacerse una idea:

Vagamente artistas son Carlos Osorio (de la repudiada *Mujer de Ojeda*), Félix Valdivia, Antón Hernando y no se diga del propio Sigüenza (...) La cercanía del arte es siempre una recomendación favorable en la obra de Miró. "Artista y pecador" es Máximo Lóriz, el hombre con quien Paulina Egea pudiera haber sido feliz. (Márquez Villanueva 1999: 89)

Y sigue, remitiendo también a Guillermo (*Las cerezas del cementerio*) y a don Ignacio, el protagonista de *El hijo santo*, quién como excelente cantante muestra una sensibilidad estética muy por encima de lo común. La nómina de Márquez resulta útil porque, en el sentido profesional, hay pocos artistas entre esos nombres; baste decir que Félix es un estudiante de ingeniería y Sigüenza... de Sigüenza apenas sabemos de sus frustradas oposiciones a judicatura. Pero aunque ninguno de ellos se dedique profesionalmente al arte, qué duda cabe de que su devenir vital es una verdadera obra de taller, rica en habilidad y buen sentido estético, pero por ello tal vez malcomprendida y despreciada por inútil.

Y es que artistas en la obra de Gabriel Miró no son todos los que lo parecen, ni lo parecen todos los que son. Quizás el caso más claro es el de artista no-profesional es Agustín III, en *El abuelo del rey*, un ingeniero cuyos inventos y tentativas científicas tienen un fuerte aliento poético, como ocurre con la exaltada gestación del remedio que ha de evitar la helada en el Almendral, un frenesí creador que concluye en la espectacular orgía de fuego que, finalmente, salva la cosecha.

Por el contrario, Luis Menéndez y, en mi opinión, también Aurelio Guzmán ejemplifican el polo extremo: el de los artistas que en su extrema

petulancia de creadores han perdido todo contacto con la belleza en su aspecto más puro y fértil.

El fenómeno que acabo de señalar no parecería de forma tan nítida si no tuviéramos la posibilidad de constatar esa tesis en otro texto mironiano, tejido a modo de fábula en el extraordinario catálogo de cuentos morales -por así llamarlos- que se despliega en torno del personaje de Sigüenza. Me refiero a la pieza “Benidorm. Un extranjero. Callosa” incluida en *Años y leguas* (1928); en ella, Sigüenza narra su encuentro con un crítico de arte británico, que, a fuerza de contemplar obras de museo se queda dormido ante el paisaje levantino, ante la incredulidad de Sigüenza. A pesar de ser escrita muchos años después de las novelas a las que me estoy refiriendo, la aventura de Sigüenza convierte en perfecto *exemplum* la peligrosa disociación que puede producirse entre la contemplación del arte y la atención a la vida.

La importancia de esta pequeña pieza en el credo estético de Miró no es, lamentablemente, un hallazgo personal; es Larsen quién lo recupera en un artículo dedicado a ponderar la presencia de Wilde en la obra mironiana y cuyas revelaciones son de suma utilidad para aclarar el tema que nos ocupa (Larsen 1989).

Larsen entronca esa parábola con el tema del esteticismo, que quedaría personificado en el personaje del crítico de arte armado de “falsa sabiduría”. Evidentemente, no puedo seguir adelante sin detenerme en la cuestión del esteticismo y los estetas, típicas figuras finiseculares que, de nuevo, parecen asomar en la obra de Miró y cuya existencia se confunde, en ocasiones con la de los *dandys* y los decadentes.

Jullian define al esteta como “the ardent servant of beauty, often incapable of creating anything himself, but skilling in devising a décor or setting a tone. Unlike the art-lover, however, he was eager to play a part in the artistic creation, and he served as a link between the various forms of artistic expression” ( Jullian 1969: 27) Tal definición no está elegida al azar; por el contrario, la he escogido por que considera como característica del esteta su esterilidad creativa y por tanto, la paradoja que encierra su existencia de siervo de la belleza. Siervo fiel, sin duda, pero incapaz de producirla y solamente dotado con un pálido reflejo del genio artístico.

La definición de Jullian, además, muestra interesantes coincidencias con la que de *dandy* ofrece el propio Larsen, quién se refiere a él como “esteta distante, elegante, autosuficiente, ingenioso y muchas veces andrógino -y por eso estéril-.” (Larsen 1989: 75) La consideración, entonces, del divorcio entre actividad artística y visión estética del que hablaba en la sección anterior adquiere mayor profundidad si consideramos a los personajes que padecen ese fenómeno como *dandys* o estetas.

Hay, al menos en tres de los protagonistas de las novelas que estoy tratando -Carlos Osorio, Luis Menéndez y Aurelio Guzmán- una presencia clara de los rasgos del esteta que, en contrapartida, son los rasgos de un artista demasiado impostado y por ello, convertido en caricatura. Carlos Osorio, por ejemplo, inicia su correspondencia con la grata noticia de comunicar a su amigo Andrés el inicio de una composición musicada del Cantar de los Cantares; una composición que según él es sublime, por supuesto. Sin embargo, conforme avanza la novela se hace evidente la poco fiable capacidad de observación y juicio del joven músico -marcado constantemente en el texto por la recurrencia de motivos oculares, como expondré posteriormente- lo que tendrá que ver con el frustrado desenlace de sus amores y lo que pone en entredicho la valoración de su obra. Huelga decir que, por supuesto, Osorio no ha sido coronado con la fama y el triunfo; otro dato que induce a juicios maliciosos sobre su capacidad creativa.

Quién sí saborea las mieles del triunfo es Luis Menéndez, el arquitecto de Alcera que protagoniza *Dentro del cercado*. Pero el narrador se complace en verter veneno, y del más amargo, en esas mieles, pues, como señala Márquez Villanueva, la victoria en el concurso para la construcción de un palacio en Lima y el tributo que la burguesía local le tributa en el casino sólo manifiestan que “su triunfo como artista es tan huero como su amor hacia Laura y uno y otro son módulos de su fracaso vital. Porque servirse de la Mujer y del Arte como mero pedestal narcisista es un fraude meretricio y comparable al de aparentar fachadas de César Borgia y ser por dentro un lucio y neurótico ratoncillo burgués” (Márquez Villanueva 1990: 87) La incapacidad artística de Menéndez halla además una correspondencia directa en su incapacidad como persona, pues como buen *dandy* padece -esa es

quizás la palabra más adecuada- también la exagerada convicción de ser un individuo superior, en lo que Márquez Villanueva considera una referencia a la moral nietzschiana. En ese aspecto, la novela se acaba convirtiendo en un “*exemplum ad contrarium* de lo que un alma noble y superior debe ser” (Larsen 1992: 30), de suerte que la seguridad de ese individuo en su valía contrastada con la mísera decencia que manifiesta -en algunos momentos de la novela trazada con la más ácida ironía por mano de Miró- convierte a la novela en la más clara parodia del esteticismo vacío existente en toda la producción del autor alicantino.

Algo menos evidente es la catadura moral de Aurelio Guzmán, protagonista de *La palma rota*, que ha causado mayor simpatía entre la crítica mironiana que su compañero Luis Menéndez. Las razones de esa simpatía pueden ser muchas; me permito apuntar dos: en primer lugar, la penumbra en la que queda al ser eclipsado por su no-amante (y uso esta extraña palabra porque Luisa Castro dista mucho de la pasividad de la amada y se esfuerza en negar su amor al muchacho), la auténtica protagonista de la novela. En segundo lugar, porque en efecto, la pantomima de Guzmán no llega ni mucho menos a los ridículos extremos de Menéndez. Guzmán no conoce todavía la aclamación de los medios provincianos, pues como se nos señala al principio de la novela es un “novelista casi desconocido” (Miró 1943: 199), un escritor de escasa fama. Como lo describe Lozano Marco: “Es un novelista hiperestésico, minusvalorado e incomprendido por sus paisanos; solitario y orgulloso, ambiciona escribir una obra personal y es consciente de la distancia que lo separa de la vulgaridad del ambiente local, de cuyos ámbitos no ha salido su nombre” (Lozano Marco 1991: 47) Sin embargo, la existencia de Guzmán tampoco es tan terrible, pues en ese ambiente provinciano hallará su círculo de adeptos en Aduero, encabezados por el violonchelista Gráez y su adoradora, su prima Adelina *La princesita*.

No parece que el calor provinciano menoscabe la valía de la obra novelesca de Guzmán, apreciada muy sinceramente por el maestro Gráez; pero sí tiene consecuencias un tanto graves en la propia vida del muchacho. Convencido cada vez más de que él no está hecho “para caminar en el rebaño” (Miró 1949: 215) no concibe el trato igualitario que le dispensa su amada

Luisa e intentará salir glorioso del escasamente prometedor lance amoroso usando y abusando justamente del sentido estético con que está dotado. Así, se convencerá a sí mismo de la vulgaridad de Luisa sin reparar en que el trato que recibe de ésta se justifica por esa misma convicción en la superioridad.

No es este momento de glosar por extenso toda la complejidad de la novela, pero de nuevo hay que advertir sobre las perversas relaciones entre el arte y la vida. La extraordinaria novedad que propone *La palma rota* es advertir de ese peligro no mediante la ironía y la parodia, como en los casos anteriores sino mediante la confrontación de dos personajes tentados por el deseo mútuo que no llega a consumarse precisamente porque hacen de su inclinación artística un bastión de soberbia, pretendiendo que los demás se postren ante él. De ahí que el deseo se aboque al fracaso, pues como sugiere Guzmán “Si fuese hombre esa mujer, cómo me odiaría!” (Miró 1943: 215)

A la vista de estos ejemplos parece evidente que Miró era muy consciente de las modas literarias de la época y que, en el caso concreto de los estetas y los *dandys*, las incorpora a sus textos desde una actitud un tanto renuente hacia ellos. Al menos, renuencia ante los más estereotipados excesos del *dandy*: de hecho, tal figura tiene ya una larga tradición en el fin de siglo y, como señala Hintehäuser, en esas fechas ya está esbozada una clara diferencia entre el *dandy*, propiamente, y el *snob* que se queda en los aspectos más superficiales y empobrecedores del primero.<sup>66</sup>

Desde esa degradación de la figura del *dandy*, cercana al snobismo puede entenderse a los tres personajes anteriores a quienes, sin duda, se les podría aplicar las observaciones de Villena: según él, el *dandy* es egocéntrico, impasible e impertinente; insatisfecho y estéril y únicamente centrado en el amor a sí mismo (Villena 1974). Un pobre balance para una figura, en

---

<sup>66</sup> Sobre este asunto, véase el capítulo “La rebelión de los dandies” en Hinterhauser 1998. Igualmente, véase el capítulo “El héroe decadente” en Santiañez-Tiό 2002: 169-205, que ubica esta figura en el marco de la literatura española. Estos textos, entre otros, redefinen perfectamente la figura del *dandy* y la relacionan con otras criaturas típicas de la época; más allá de las semejanzas con los estetas o los héroes decadentes, muestran la conexión con una figura aparentemente opuesta, el intelectual comprometido, a la que Hintehäuser considera el reverso del *dandy*, en tanto que a través de estrategias y actitudes diferentes, ambos comparten una profunda disconformidad respecto a la sociedad. En ese sentido, el propósito de “épater le bourgeois” se descubre como una estrategia de rebelión social, tan válida y efectiva como la agitación política y el compromiso social propios del intelectual.

principio, tan seductora, que remite ya a las versiones más *snob* del término. Igualmente, el éxito arrollador de esos personajes en su medio social -en especial, los casos de Menéndez y Guzmán- halla una explicación más que razonable en el propio tipo. Así:

El *dandy* padece una egolatría que se alimenta de la admiración ajena, lo que implica una dependencia del entorno social, cuyos miembros, por otro lado merecen el desprecio del *dandy* por su vulgaridad. Esta relación contradictoria planteada con lucidez origina una rebeldía basada en la manipulación calculada de la propia presencia como provocación, aunque tras esta actitud provocativa se oculte una secreta aceptación de las convenciones sociales (...) La dependencia se traduce en una pérdida de autonomía por parte del *dandy* en la creación de su imagen pública (Martínez Victorio 1989: 109)

No resulta casual que esta observación se refiera a los *dandys* que aparecen en la obra de Wilde y que encaje tan bien en la obra mironiana,<sup>67</sup> si atendemos a la importancia del primero en la formación cultural del segundo. Larsen sostiene que Miró, entusiasta lector de Wilde y buen conocedor de su obra, supo apoderarse de la figura del *dandy* depurándola de esos atributos de esterilidad y artificio que lo caracterizan, construyendo así personajes cuya sincera capacidad de goce estético y sensualidad son la nota predominante de su carácter. Observaciones que vienen a corroborar la ya mencionada convicción de que el verdadero don la estética suele aparecer, en Miró, en los personajes menos cercanos a la impostación del *dandy*.

Larsen analiza de forma pormenorizada a Don Magín, el párroco que cae una y otra vez, de la forma más pura y noble, ante la tentación de lo hermoso y apetecible, hecho que le otorga el más alto grado de grandeza moral posible: rodeado por un medio -Oleza- que es hostil a cualquier manifestación de sensibilidad, Don Magín sabe situar su amor a la belleza y su cándida sensualidad por encima de cualquier intento de “esterilización” de esta, de suerte que “no se hace polvo ni escoria, sino que sale purificado y reluciente como un diamante” (Larsen 1989: 78)

---

<sup>67</sup> De hecho, el caso de Luis Menéndez se puede resumir con esa observación.

En esa misma línea de interpretación cabría hablar de Félix Valdivia, el protagonista de *Las cerezas del cementerio*, y a quién no he mencionado entre sus compañeros de época puesto que su sensibilidad es sustancialmente diferente. Félix es, entre éstos, quién mejor responde al perfil del esteta: con una sensibilidad ante la belleza tan aguda que es casi dolorosa -así lo sentimos especialmente en los momentos en los que la contemplación del paisaje y sus efectos en el alma del muchacho se confunden con los primeros síntomas de la enfermedad que acabará con él- es, en principio, un ser carente del genio y la creatividad. Pero nada más lejos de la vaciedad que esa carencia; sin pretensiones artísticas de ningún tipo, Valdivia se entrega tan cándida y fervorosamente a lo hermoso que consigue hacer de su vida una auténtica obra maestra llena de pasajes imposibles, como ser un seductor santo y convertirse en un muerto viviente.<sup>68</sup> Sin la menor conciencia de alzarse por encima del resto de individuos y de ser un superhombre, en su mano estará -y no en la de Luis Menéndez, por ejemplo- la clave de “épater le bourgeois” con su conducta espontánea y llena de candidez. Y tan fértil será esa transgresión que la dejará en herencia, a través de las cerezas del cementerio, a las mujeres que le han amado y a las que ha amado.

Evidentemente, considerar a esos esclavos de la pose que son Osorio o Menéndez como simple majaderos y a Don Magín y Félix como *dandys* resulta un tanto paradójico. En realidad, no hay *dandy* sin artificio; pero como Huysmans dejaba muy claro en *A rébours*, la biblia del *dandysmo*, tampoco tiene mucho mérito que ese artificio se muestre como tal en vez de aparentar una perfecta naturalidad. Por eso, Osorio, Menéndez y aún Guzmán no son *dandys*, sino un reflejo llevado al extremo del ridículo o de la desgracia de lo que podría ser un *dandy*. Por otra parte, la consideración de los faltos de artificio Don Magín y Félix requiere más instrumentos para ser evaluada en justicia. El propio Larsen, al referirse a Don Magín, menciona su alejamiento del *dandy* decadente; la pregunta ante esa observación es decidir

---

<sup>68</sup> Me refiero, por supuesto, a la relación pecaminosa que mantiene con Beatriz -una mujer casada- y que no mancilla en absoluto al personaje, y a su identificación con el personaje de Guillermo, con quién Félix llega a confundirse hasta el punto de que su personalidad queda anulada, como le recuerdan en la novela: “Guillermo eres” (Miró 1949: p.374)



si es posible que haya un *dandy* que no sea decadente y hasta qué punto *dandysmo*, decadentismo y esteticismo son una misma cosa.

Las respuestas de la crítica ante eso son tan vagas y diferentes como se quiera, pero tienen en común ceñirse a la disyuntiva entre estetas y decadentes. Jullian, que ha sido quién más páginas ha dedicado a la cuestión, los considera como grupos separados, fundamentalmente por un criterio nacional: hay estetas en Inglaterra y decadentes en Francia, aunque casos como Wilde o Beardsley pondrían en cuestión tal división. Pero como es su habitual y adorable costumbre, más que facilitar definiciones o tipologías, Jullian solo deja entrever las cosas, y lo que deja entrever sobre este punto es la presencia de elementos turbadores en el decadente que no aparecen en ningún caso en el esteta (Jullian 1969). Por otra parte, Bornay, que utiliza estos términos como instrumentos se ve obligada, por ello a ser más precisa en cuanto a su definición y afirma

Podemos afirmar que si a los estetas y decadentes les unieron algunas características comunes o muy similares - desprecio por el filisteo, rechazo del realismo, el positivismo y el cientifismo, ausencia de todo compromiso social, afán de refinamiento etc, para citar las principales- existieron otras peculiaridades que, más que contraponerles, en realidad no compartían. Hay en el decadente un hastío, una atracción por el *gouffre* y por la muerte, una conciencia de crisis, un explorar los dominios plutónicos, morbosos y letales que, en principio, son ajenos al esteta. Pero lo que ocurría muy frecuentemente es que un decadente se entregara a un ardiente esteticismo como última y desesperada razón para seguir siendo, necesidad que no existía en el esteta puesto que su ideario se basaba en en la intensificación de la experiencia artística que le conduciría al extremo de intentar hacer de su propia vida una obra de arte (Bornay 1991: 103)

Si bien discrepo en algunos puntos -considero que la experiencia que el esteta intensifica es la estética y no la estrictamente ceñida al arte-, la definición de Bornay me interesa porque concede un carácter muy positivo al esteticismo, algo que en su confusión con el decadentismo parece haberse olvidado. Y en consecuencia, resitúa la figura del *dandy* en una red de referencias mucho más positivas, tal y como lo planteaba Foucault, quien resalta de éste no su esterilidad, impasibilidad o egotismo sino su capacidad

ascética, de suerte que es capaz de hacer de “sus sentimientos y pasiones, de su existencia, una obra de arte” (Foucault 1993)

En la obra de Miró se hace evidente esa vertiente positiva, por la que se puede ser esteta sin ser decadente, se puede jugar con los contornos de la identidad sin llegar a ser una falsificación y se puede apreciar la belleza sin caer en la impostación y el egoísmo.

En ese aspecto, no pueden olvidarse los rasgos neoplatónicos que afloran de tanto en cuanto en la obra mironiana (Larsen 1992 y Márquez 1990) y que no dejan lugar a duda en cuanto que lo bello es, *per se*, bueno. La complejidad del asunto proviene de que Miró no parece creer cándidamente que los buenos propósitos coincidan con las buenas obras, hecho que explicaría porqué seres en principio llamados a la contemplación de la belleza se acaban convirtiendo en otra cosa.

Y esta actitud no afecta únicamente a la cuestión estética. Ya he señalado anteriormente que la obra mironiana está cuajada de personajes que creyendo seguir la forma más sagrada del amor (Ágape) acaban desarrollando una conducta tiránica y vil y son incapaces de amar. Del mismo modo, también está cuajada de personajes que creyendo practicar el culto más noble a la belleza acaban siendo incapaces de verla. Ahí es donde cristaliza la paradoja respecto al *dandy* que presentaba unas líneas más arriba: los *dandys* “buenos” como Don Magín o Félix, son, en realidad, triunfantes estetas y, al trabarse este punto con el del amor, son además, seres capaces de amar, pues en tanto que amantes de la belleza, aman al prójimo. Los auto-convencidos estetas, por otra parte, acaban siendo devotos de la belleza de su propia actitud, lo que les impide contemplar con justicia la belleza ajena y por tanto, experimentar ese Eros afable y sonriente que Miró propone.

## **LA MIRADA DEL OTRO**

Hasta ahora, atendiendo a la naturaleza vacilante de la mirada, me he detenido en dos de las concreciones temáticas fundamentales en la obra de

Miró. En primer lugar, el erotismo y la seducción, planteados como una hipotética experiencia de encuentro y fusión de las miradas de los amantes. Digo que hipotética porque, ciertamente, la tradición occidental cuenta con una vigorosa línea temática en la que el enamoramiento por y desde los ojos se convierte en la experiencia por antonomasia de unión de los amantes: desde Platón, que considera al amado como espejo en el que el amante se ve a sí mismo, pasando por Lull o Ficino, las versiones sobre este punto llegan incluso a Baudrillard, quién sitúa en el intercambio de miradas la más alta experiencia de seducción: “La seducción de los ojos. La más inmediata, la más pura. La que prescindir de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás y de su discurso” (Baudrillard 2000: 75). Sin embargo, la afirmación de Baudrillard es más un deseo que una realidad: ese carácter ideal, puro, del encuentro de miradas es ya imposible bajo los nuevos regímenes escópicos. Como él mismo precisa, el amado como espejo del amante es una isotopía muerta, o mejor, matizable: “Yo seré tu espejo” no significa “Yo seré tu reflejo” sino “Yo seré tu ilusión” (Baudrillard 2000: 69)

De aquí que la experiencia erótica, el deseo de fundirse con el amante, de perderse en el otro no es más que un juego de identidad, una identidad que se desea, sobre todo a sí misma y que Baudrillard vincula al mito de Narciso, en tanto que este destruye o parece destruir la distancia entre el yo y el otro para sumirla en la muerte, en un gesto que bien se puede interpretar como que esa distancia es siempre insalvable.

La experiencia erótica en la obra mironiana está siempre vinculada a un doble impulso: por un lado el impulso de fundirse con el otro, de devenir espejos que se reflejan recíprocamente en una imagen que pertenece a amante y amado; por otro, la conciencia de sí, la imposibilidad de diluir la identidad en la del otro, tal y como lo expresa en el texto “Razón y virtudes de muertos”, incluido en el *Libro de Sigüenza*. El texto es una meditación sobre la locura, la pérdida de la conciencia de uno mismo y las posibles soluciones científicas; constata que “ el amor más grande del hombre, además del amor al hijo, es el de su personalidad, de su conciencia, del sentimiento de sí mismo” y que “ en la locura hay un estado de suplicio de la conciencia, o la

pérdida, la disolución del propio concepto. Ya no se es como se ha sido” (Miró 1943: 643-644). Ante la posible solución científica de la locura mediante el injerto de ciertas glándulas extraídas a los cadáveres, suscita las siguientes reflexiones en Sigüenza:

Al júbilo de la esperanza ha sucedido en Sigüenza la inquietud, la queja de su conciencia, del asustado sentimiento de sí mismo.

Sigüenza tiembla imaginando los futuros esplendores científicos.

La herencia fisiológica, el medio social, el trabajoso pulir de nuestro interior, nuestra voluntad, nos acercan al bien y semejanza de los grandes corazones y entendimientos. Pero queriéndoles y admirándoles ¿consentiríamos en trocarnos por ellos, disolvernó en ellos, como anhela el místico fundirse en Dios?

Una pasión violenta hinca en el amante el encendido deseo de ser como lo amado, de vivir dentro de su sangre, de sus nervios, de su aliento; de vivir, de fundirse en su propia vida, pero con la ciega protesta de ser al mismo tiempo quien es, de no *perderse* del todo para poder gozar de lo que se ama. De modo que ni por ansias de sabiduría, de belleza, de virtud ni de amor renunciamos a nosotros (Miró 1943: 645-646)

El texto es curioso en tanto que arranca de una cuestión meramente científica para llevarla al terreno de lo espiritual, haciendo un intermedio en el escurridizo ámbito de la locura. En los tres aspectos se impone la fascinación por la conciencia de sí, arrebatada en la locura y peligrosamente semejante a ésta en la experiencia sentimental. Tal y como está expresado, la única frontera entre la locura y el amor es justamente la conciencia de uno mismo, la resistencia a la disolución del yo y la preservación de la propia identidad.

De ahí que el segundo tema relevante sea la constitución de la identidad y de esos sujetos siempre sometidos a la amenaza de disolución en la experiencia amorosa. Es evidente que de esta misma idea se desprende que la identidad no es estable ni invariable, sino que presenta una fructífera y peligrosa fragilidad; la identidad es manipulada y manipulable, y su epítome, la mirada: una superficie de contacto en la que las visiones del mundo de los

otros que forman y determinan a los sujetos, cruzan la frontera y se proyectan, a su vez, hacia otros sujetos.<sup>69</sup>

Es sintomático, pues, que para poner en escena tanto la permeabilidad como la resistencia del yo a las visiones de mundo normativas, la obra mironiana se incline por personajes estrechamente vinculados al mundo del arte; artistas, a veces sólo de nombre, cuyas identidades y en consecuencia sus visiones de mundo se pliegan o rebelan a los discursos normativos. Sujetos que, o bien poseen una mirada “disidente”, capaz de arrebatarse el goce estético en cualquier momento y mantener una autenticidad por encima de los discursos normativos, o bien, se apropian de la mirada de la norma, y se acomodan a los regímenes impuestos y jugando con los estereotipos y lugares comunes de la identidad.

Lo verdaderamente fascinante de esta vía temática en la obra mironiana es que nunca cae en la esterilidad de la dicotomía. Si bien está llena de personajes que pueden identificarse con uno u otro tipo de mirada, las más veces, hallamos sujetos de perfil difuso y contradictorio, que deambulan entre ambas posiciones. El caso de los artistas/estetas es la concreción más extrema de tal vacilación: llamados a tener una mirada propia y original, sus concesiones a la mirada normativa se revelan como las manifestaciones más extremas de la fragilidad del yo.

La irrupción, en este escenario, de la figura del *dandy* complica, si cabe, aún más, el problema de la identidad puesto que llama la atención, dramáticamente, sobre la capacidad de decisión en la constitución de la

---

<sup>69</sup> Evidentemente, estoy mencionando, entre líneas, la teoría de de la sujeción y el poder expresada por Foucault y más concretamente, reformulada por Butler: “Estamos acostumbrados a concebir el poder como algo que ejerce presión sobre el sujeto desde fuera, algo que subordina, coloca por debajo y relega a un orden inferior (...) Pero si, siguiendo a Foucault, entendemos el poder como algo que también *forma* al sujeto, que le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos (...) La sujeción es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto” Butler, J., *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra, 2001: 12. Enfatizo este aspecto porque una de las constantes de este trabajo será la apelación a la mirada del otro como fuente de poder y no quisiera que se entendiera sólo como una fuente de subordinación sino también, tal y como explica Butler, como un mecanismo imprescindible en la formación de la subjetividad.

identidad personal y la vuelve a dirigir hacia los otros como fuente de legitimación de tal identidad.

El *dandy* opera directamente con la identidad como espectáculo; como señala Puelles es una figura insertada en las redes de la hipervisibilidad y la invisibilidad: por un lado, se exhibe, se hace más visible en su proyección hacia los otros; por otro, deviene invisible tras la máscara y la actuación:

Y ser visto –condición que da carta de nacimiento y perdurabilidad a la existencia estética del *dandy*- requiere ser diferenciado de la indiferencia de la multitud; ser distinguido, extraído del todo y reconocido así en la diferencia; singularizado por efecto de todas las miradas. Más exactamente, de todas las miradas “selectas” (Puelles 2001:90)

Puelles recorre las manifestaciones de esas ideas en la filosofía de la época y demuestra la centralidad de éstas en los discursos culturales del fin de siglo.<sup>70</sup> Es decir, más allá de la figura calcificada, rozando el snobismo que emerge en la época –y que en la obra de Miró se manifiesta en esas ironías sobre el artista y sus capacidades estéticas-, el fenómeno del *dandysmo* revela de forma dramática lo que ya he sugerido al repasar los temas anteriores: la identidad como un constructo frágil que se ubica, obligatoria y necesariamente en unos espacios de representación.

El *dandy* es, por lo general, una figura masculina y resulta atípico ubicar la masculinidad en el ámbito de la construcción y la representación.<sup>71</sup> De hecho, ideas como la invisibilidad en la hipervisibilidad o la exposición a la mirada de los otros son ideas que se han asociado, tradicionalmente, al género femenino:

---

<sup>70</sup> Entre otros, Puelles explora la idea de “existencia estética” de Kierkegaard, la existencia y el mundo como fenómenos estéticos tal y como los plantea Nietzsche en *El origen de la tragedia* y las reflexiones sobre la construcción del sujeto en los términos de Ortega y Gasset: “Nos construimos exactamente, en principio, como el novelista construye sus personajes. Somos novelistas de nosotros mismos, y si no lo fuésemos irremediabilmente en nuestra vida, estén ustedes seguros de que lo seríamos en el orden literario o poético” (“En torno a Galileo” OC V, p.137). Cito de Puelles 2001: 91.

<sup>71</sup> En realidad, a estas alturas y con la evolución de la crítica feminista y los estudios de género, ya no es así y existe una clara conciencia de la masculinidad como constructo y una fructífera vía de investigaciones académicas sobre este aspecto. En cualquier caso, la exploración de la masculinidad como construcción es mucho más reciente que las investigaciones paralelas sobre la feminidad.

For the males, visuality is dominated and blinded by signs: both as the signs of strength and virile posesión they must project outwards, in constant strain, towards the gaze of the adversary; and inwardly, as a corrosion of sight where nothing may appear innocently or as itself, for everything has become the sign of another sign (...) For the females, visuality consists in being the blinded object of another's sight: the observed of all the observers, the women are to be seen, not to see, and for them equally, visuality is the experience of Being becoming Representation (Bryson 1988: 74-75)

En contra de la famosa afirmación de Baudelaire, quien definía a la mujer como lo contrario del *dandy* y la asociaba a lo natural frente a la artificialidad propia del *dandy*, la reflexión de Bryson pone de relieve la similitud de lo femenino y lo masculino en tanto que construcciones culturales. El *dandy* resulta ser, pues, un factor de erosión de las presuntas dicotomías entre géneros y un factor de desestabilización del orden normativo, patriarcal y heterosexista tan radicalmente expreso en el fin de siglo.<sup>72</sup> Tal y como señala Feldman en su estudio sobre el fenómeno del *dandyismo*:

*Dandyism exists in the field of force between two opposing, irrenconciliable notions about gender. First, the (male) dandy defines himself by attacking women. Second, so crucial are female characteristics to dandy's self creation that he defines himself by embracing women, appropriating their characteristics (Feldman 1993: 6)*

La misma idea es señalada por Bieder, quien considera como factor esencial de los héroes decadentes no sólo su esteticismo sino su capacidad de renegociación con los discursos de género. Por otra parte, Felski, a quién Bieder cita en su artículo, indica que uno de los motivos recurrentes del fin de

---

<sup>72</sup> El peculiar tratamiento del género en el fin de siglo, como manifestación radical de los miedos hacia el poder emergente de las mujeres en ese momento lo abordaré más adelante. En cualquier caso, remito ya a las fundamentales obras: Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990; Dijkstra, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Nueva York-Oxford: Oxford University Press, 1986 y *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of the Manhood*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1996; Pedraza, P. *La bella: enigma y pesadilla*, Barcelona: Tusquets, 1991 y *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid: Valdemar, 1999. Si bien la bibliografía sobre la imagen de la mujer en el fin de siglo es mucho más extensa, señalo estos libros porque su análisis se orienta hacia las implicaciones ideológicas de tales imágenes.

siglo es la figura del artista masculino que adopta características femeninas en virtud de un constructo ideológico por el cual feminidad y sensibilidad estética coinciden.<sup>73</sup>

La implicación del género en la identidad y la mirada deviene así un asunto capital, en el marco finisecular y muy particularmente en la obra mironiana. Ya el pionero y temprano estudio de Becker sobre la obra de Miró<sup>74</sup> apunta muy discretamente hacia este engranaje de reflejos y visibilidad:

Los personajes femeninos no constituyen el centro de interés en las novelas de Miró, antes bien aparecen como personajes secundarios (...)

Aunque las historias de estas mujeres se relatan en ocasiones detalladamente, no lo son en razón de ellas mismas, sino más bien a causa del impacto que producen en algún personaje masculino. Esas mujeres no emprenden ninguna actividad que se convierte en un foco de interés; sus vidas son interpretadas a través de las reacciones del amante, del marido, del hermano (Becker 1958: 78-79)

Aunque la reflexión de Becker es muy cuestionable en lo concerniente a la importancia de los personajes femeninos –pues como espero demostrar con el análisis de las novelas son personajes esenciales-, interesa por dirigirse hacia esa trama de visibilidad en la que se insertan las especulaciones sobre la identidad en la obra de Miró. En tanto que sus vidas “son interpretadas” por personajes masculinos, Becker llama la atención sobre la mirada del otro como generadora y legitimadora de identidades; en tanto que esa mirada del otro es masculina y el objeto contemplado es femenino, se dibuja una relación de poder en los términos apuntados por Bryson.

Becker va más allá de sus propias palabras y concede a las mujeres una positiva capacidad de subversión al situarlas, junto a artistas y humanistas, en el grupo de personajes “que buscan una vida afirmativa, el máximo

---

<sup>73</sup> Me estoy refiriendo a los siguientes textos: Bieder, M. “Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce dueño*” en Riera, C., Torras, M. & Clúa, I. (eds.) *Perversas y divinas*, Caracas: Ex cultura, 2002; pp. 7-19 y Felski, R., “The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans and Sacher-Masoch”, *PMLA*, 106, 1991; pp.1094-1105

<sup>74</sup> Becker, A., *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid: Revista de Occidente, 1958.



cumplimiento de sus posibilidades físicas y espirituales” y opuestos a “aquellos que obstaculizan un tal desarrollo personal o renuncian a él”.

En realidad, considerar a todas las mujeres que aparecen en la obra mironiana como personajes positivos, portadores de un vitalismo liberador es una apreciación inexacta que revela cierto paternalismo por parte del autor.<sup>75</sup> En cualquier caso, es cierto que en muchas ocasiones las mujeres coinciden mucho más con la mirada del esteta que los propios artistas, de suerte que ellas:

Son los personajes que saben cómo otorgar el mayor grado de belleza y perfección a toda su circunstancia. Son, pues, la personificación del ideal artístico de una experiencia más profunda, y el definir y clarificar estos espíritus sensibles llega a ser la preocupación de los artistas. A través de su más completo conocimiento de estos personajes idealizados, los artistas esperan penetrar en una más completa realización de la belleza, de la armonía esencial, que se les escapan (...)

Así, el amor de los artistas por estos ideales se complica con las emociones que sienten en relación con las mujeres que simbolizan los ideales (Becker 1958: 185)

Aunque Becker elude la responsabilidad de los artistas sobre el carácter ideal de las mujeres, señala la cuestión crucial, que no es otra que el giro de la cuestión de la identidad sobre sí misma. Según se deduce, no se puede ser un buen amante sin ser un buen esteta, pero la contemplación extática y gratuita que caracteriza a éste se ve interrumpida, constantemente por la tentación erótica, la asimilación del otro a uno mismo. Si este peligro amenaza a los seres con una cierta predisposición a la mirada diferente y desinteresada, obvia decir en qué medida afecta esto a los personajes que reproducen los discursos normativos sobre la mujer y su condición. Así, se puede aplicar a la totalidad de la obra mironiana la lectura que Lozano Marco hace del cuento “Las águilas”, según la cuál pretender que “sólo en la posesión se alcanza el cabal conocimiento de lo deseado” implica la

---

<sup>75</sup> Los ejemplos de personajes femeninos represores, tiránicos y antivitalistas son muy numerosos, desde doña Trinidad Bermúdez (*Hilán de escenas*) hasta Elvira Galindo (*Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*), pasando por Angustias (*La novela de mi amigo*), la Señora (*Los pies y los zapatos de Enriqueta*) o la madre del protagonista de *El hijo santo*, entre otras.

aniquilación de la vida propia de aquello que se desea (Lozano Marco 1993) y en consecuencia “ (...) el valle se queda sin águilas”.<sup>76</sup>

La diferencia de género y la presentación del género como artefacto cultural se añade a la serie de erotismo e identidad como temas esenciales en la obra mironiana. La experiencia erótica, en tanto que encuentro entre dos sujetos, no se resuelve idílicamente en el sueño de fusión de identidades que tan fructífero es en la tradición literaria occidental. Por el contrario, en la obra mironiana, esa experiencia –totalmente marcada y mediada por los discursos de género- es el catalizador de una serie de conflictos que afectan a la identidad de quienes participan; éstos, inmersos en el remolino de disolución que implica toda seducción y encuentro erótico, se hacen conscientes de los límites de su identidad. Los amantes, sujetos y objetos de la mirada, multiplican sus perspectivas; a veces son meros cristales que filtran las imágenes del otro ya establecidas; a veces, espejos que devuelven la imagen del que se contempla; a veces, caleidoscopios que recomponen los fragmentos de identidad en imágenes siempre cambiantes y bellas. En esa tríada temática de género, identidad y erotismo, la figura favorita del/la amante será aquel/aquella capaz de reflejar y manipular todas las imágenes de sí mismo y hacerlas refractarias a toda categoría. En cualquier caso, la configuración progresiva de este tipo de figuras, las variaciones del alcance de su mirada y su capacidad de acción son aspectos que analizaré detalladamente en los siguientes capítulos, ciñéndome a los perfiles de las novelas que son objeto de este estudio.

---

<sup>76</sup> También TorresNebrera 1995 desarrolla una lectura paralela, mostrando además que la idea de que alcanzar una quimera –en el cuento, poseer un águila- implica su destrucción puede considerarse el tema central de novelas posteriores, y cita en concreto *Las cerezas del cementerio* y *Dentro del cercado*.



**EXACTAMENTE BELLAS.**  
**LA MIRADA DEL AMANTE COMO GENERADORA DE**  
**IDENTIDAD.**

Ella es la esposa y la hermana: huerto y fuente, todo en ella; perfecta y única: es hermosa hasta en sus pasos, en el ritmo interior de su vida, en sus delicias y en su respiración de fragancia de fruta, que es ya la flor hecha carne, sangre y forma.

Tan del amado es ella que se llamará siempre la *Sulamita* y le pedirá que la ponga como sello sobre su corazón. Jamás ha nacido mujer tan predestinada y tan exactamente bella para la belleza del amante.

Gabriel Miró



**EL ESPECTÁCULO POST-GENÉRICO.  
LAS NARRATIVAS DEL GÉNERO EN EL FIN DE SIGLO  
Y EN LA OBRA MIRONIANA**

Quien entrega la mirada, lo entrega todo  
Emilia Pardo Bazán



En una de las páginas de *Bethlem*, refiriéndose a Ruth, la Sulamita, Gabriel Miró escribe: “Jamás ha nacido mujer tan predestinada y exactamente bella para la belleza del amante”(Miró 1943: 1206). Esta frase me parece una admonición precisa para adentrarse en lo que considero el primer conjunto de tematización de la mirada en la obra de Gabriel Miró, que analizaré en las novelas *La mujer de Ojeda*, *Dentro del cercado* y *La palma rota*.

Las tres novelas se centran en unas criaturas –sus protagonistas femeninas- que como Ruth poseen, o mejor dicho, viven inmersas en un extraño juego de miradas que invalida el valor absoluto de las cualidades que se les atribuyen. Ya no se trata de una gama de adjetivos que están en el objeto contemplado, sino de unos atributos que se enumeran en función del ojo que mira. Una mirada sujeta a los prejuicios, una mirada que antepone su idea de belleza al objeto y que, por tanto, contamina a éste hasta el punto de modificarlo, o como mínimo, acomodarlo a sus deseos y establecer entre éstos y el objeto una relación de finalidad. Éste, o ésta, sólo es relevante en tanto que se presta a tal relación.

La afirmación, en consecuencia, al referirse a Ruth y Booz, un sujeto masculino y un objeto femenino lleva a considerar esa relación de miradas en el terreno del género. O mejor, de la representación del género. Atendiendo al relato en que aparece, la lectura de la frase es cristalina: ella es exactamente



bella porque el amante la mira y la construye conforme a su propia idea de belleza. Pero mucho más cristalinas son las preguntas que sugiere: ¿si ella no fuera exactamente bella para él, éste continuaría siendo su amante? ¿si él no aplicara sobre ella su noción de belleza, ella sería amada? Y sobre todo ¿cuál es esa misteriosa noción de belleza? ¿qué implicaciones ideológicas tiene? Obviamente, éstas y otras preguntas no son nuevas; las distintas críticas feministas las han lanzado y respondido en infinidad de ocasiones a propósito de los más diversos textos.

Estas preguntas son relevantes en cualquier contexto, pero como decía, son especialmente necesarias a propósito de las tres novelas que he mencionado. En principio, se trata de tres novelas de distinto perfil cuyo único nexo de unión sería su gestación temprana, previa a la supuesta etapa de plenitud de la obra mironiana. *La mujer de Ojeda* es, en realidad, la primera novela escrita por Gabriel Miró, publicada en 1901 y repudiada posteriormente por el propio autor al preparar su edición de las obras completas.<sup>1</sup> Construida mediante el uso de discursos adscritos a la autobiografía –cartas y fragmentos de diario- su trama se ciñe al amor que Clara Ojeda despierta en Carlos Osorio, un artista que llega a una ciudad de provincias en busca de una tranquilidad espiritual que no encontrará, precisamente, a causa de esos sentimientos.

*La palma rota* aparece publicada en 1909, justo un año después de que Miró alcance su primer triunfo literario con la consecución del premio de *El cuento semanal*.<sup>2</sup> La novela vuelve a centrarse en la cuestión de los amores truncados, en un mismo escenario, la ciudad de provincias a la que llega el también artista Aurelio Guzmán. En este caso, el objeto de su deseo será la joven Luisa Castro, una mujer de un peculiar temperamento a la que Guzmán ama desde su niñez.

Finalmente, *Dentro del cercado* aparece publicada muy posteriormente, en 1916, junto a la segunda edición –primera en volumen- de *La palma rota*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Por ello, la única edición con la que contamos, por el momento, es la primera: Miró, G., *La mujer de Ojeda*, Alicante: Imprenta Juan José Carratalá, 1901

<sup>2</sup> La novela aparece publicada por vez primera en el nº5 de *Los contemporáneos*, exactamente, el 29 de enero de 1909.

<sup>3</sup> Miró, G., *Dentro del cercado. La palma rota*, Barcelona: E.Doménech, 1916.

La publicación conjunta no es casual, puesto que se sabe que ambas novelas se gestaron paralelamente en la primera década del siglo. La materia también es similar: de nuevo, los amores imposibles, en este caso entre un afamado arquitecto, Luis Menéndez, y la prima de su esposa. Evidentemente, la condición de hombre casado de Menéndez añade complejidad a la trama amorosa y más aún la estrecha relación entre las dos protagonistas, su esposa Librada y la huérfana Laura.

Como se ve en esta breve alusión a las tramas novelescas, tales textos tienen en común mucho más que la cercanía de su composición. Las tres toman como materia principal la experiencia erótica vivida por unos personajes masculinos claramente adscritos al mundo del arte y la creatividad. Pero sobre todo, y como intentaré demostrar, las tres pueden ser leídas como el intento fracasado de esos personajes masculinos de acomodar a su visión estética a los personajes femeninos que están sujetos a su deseo. En ese aspecto, las novelas presentan una densa trama de lo visual: la mirada de los amantes se proyecta sobre ellas y actúa, como no podía ser de otro modo, como generadora de unas identidades ideales que, de hecho, no corresponden con la visión de sí mismas que ellas experimentan.

La fijación de este conflicto de miradas tiene varias peculiaridades: por una parte integra de forma clara la conflictiva diferencia entre la mirada del deseo y los ojos del artista; por otra parte, llaman la atención sobre la cuestión del género puesto que operan con unos modelos genéricos extremados que Gabriel Miró utiliza con muchísima habilidad. Así, las proyecciones ilusorias que los protagonistas masculinos activan sobre las mujeres a las que desean permiten reconocer los discursos de género propios del fin de siglo; la novedad estriba en que el autor revela lo artificial de esas construcciones y revela también lo que de artificial hay en las construcciones de la masculinidad, en tanto que los personajes masculinos también están atrapados en una red de ficciones sobre su identidad.

Evidentemente, antes de entrar en el análisis detallado de las novelas y de la concreción de estos temas en ellas, cabe dar cuenta del comprometido intercambio de miradas que se cruzan. Por ello, este capítulo intenta dar cuenta de los espacios de representación e interpretación en los que esos

personajes están insertos, es decir, cómo se articula la representación del género y sus estereotipos en el fin de siglo, así como el sentido y alcance que les otorgo.

### **EL NACIMIENTO DE LAS BELLAS (Y LAS BESTIAS)**

Hasta el momento, este trabajo se ha ajustado a la convicción de que la obra mironiana debe ser leída a la luz de los discursos del fin de siglo y de los tópicos, prejuicios, imágenes... que éstos generan, otorgando la prevalencia a la nueva configuración de la mirada como marco general en el que integrar otros motivos más precisos. Uno de esos aspectos, en el que me voy a centrar en las páginas siguientes, es la construcción de un imaginario sobre la mujer que, como ya se ha estudiado en trabajos precedentes, se formula en una gama de estereotipos y figuras, depositarias de ideología misógina y cuyo impacto en el imaginario finisecular es absolutamente ineludible.

Teniendo en cuenta que considero la configuración del género como uno de los temas esenciales de la obra mironiana, cabe evaluar en qué medida ésta participa de los discursos de época, tanto estéticos como ideológicos -si es que es posible separar ambos aspectos- valiéndome de las enseñanzas y conceptos que las distintas corrientes de crítica feminista han puesto al descubierto.

Si bien las críticas feministas han prestado especial atención al estudio de la representación de la mujer (y como consecuencia, o como causa, según se quiera ver, a la propia noción de feminidad) resulta curioso comprobar cómo los estudios sobre las figuras femeninas en el fin de siglo apenas han aprovechado, hasta hace pocos años, las reflexiones del feminismo sobre este punto. La otra gran convicción que planea en este trabajo es, pues, que el estudio sobre la representación de la mujer en el fin de siglo reclama un cambio de dirección respecto a muchos de los trabajos que me han precedido y que se hace necesaria una reflexión más amplia, que empiece en la evaluación del género por extenso, es decir, de los constructos de lo

masculino y de lo femenino y que, en este último caso, evite la simple catalogación en estereotipos.

Tal convicción procede, directamente, de la lectura permanente y continua de buena parte del abundante esfuerzo de la crítica por dar cuenta de la excesiva y peculiar presencia de la figura femenina en el arte finisecular. Desde prácticamente su inicio, los estudios sobre la imagen de la mujer en el fin de siglo se han centrado más en la elaboración de catálogos tipológicos que en el análisis detallado de esas formas de representación. De hecho, ni siquiera es posible hablar de la variedad de tales catálogos, puesto que la clasificación ha quedado marcada por dos estereotipos polarizados (la *femme fatale* y la *femme fragile*)<sup>4</sup> que, en principio, se entendieron como formas antitéticas y que no han dejado de generar estudios de todo tipo a su alrededor. Unos estudios cuya mayor omisión ha sido el olvido - perfectamente comprensible, por otra parte- de representaciones fronterizas y problemáticas o, en el peor de los casos, la simplificación de tales figuras para acomodarlas a la cuadrícula tipológica ya trazada. Una paradoja si tenemos en cuenta que el mismo Mario Praz, quién definió y describió a la *femme fatale* como estereotipo finisecular, advertía en las páginas que la estaban creando:

Para que se cree un tipo, que es un suma, un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta hasta alcanzar una mecánica monotonía (Praz 1999: 351)

La fundamental obra de Praz, que se limitaba -nada más y nada menos- a elaborar un catálogo de mujeres fatales desde el Romanticismo hasta el fin de siglo generó así otra infinidad de catálogos que han ido haciendo esa zona menos resistente. Es comprensible, puesto que la genialidad de la obra de

---

<sup>4</sup> En realidad, los nombres de esos estereotipos antagónicos varían: ángeles del hogar, madonnas, vamps, ogresas...pero a pesar de los diferentes matices que caracterizan a cada uno de esos tipos, es obvio que encarnan, finalmente una feminidad correcta y tranquilizadora, o bien, una feminidad transgresora e inquietante.

Praz queda fuera toda duda, al trazar un itinerario estético que va de siglo a siglo y que hace del cambio de tipo el paradigma de ese cambio de gustos; tanto es así, que una de las tesis del libro es que el hombre fatal (*byronic hero*) del Romanticismo es sustituido por la mujer fatal en el siguiente cambio de siglo, pasando desde una perspectiva sádica respecto a la mujer a una perspectiva masoquista. Curiosamente, esta misma tesis contiene ya todos los defectos y virtudes que ha padecido esta clase de trabajos: la vinculación del tipo a factores estéticos es, sin duda, la parte más atractiva del estudio; sin embargo, la falta de cuestionamiento de la perspectiva resulta una carencia fundamental. Es obvio que ese paso del sadismo al masoquismo sería descrito de otra forma -posiblemente inversa- si no se partiera de un modelo cuyo centro es la noción de masculinidad, entendida como elemento no-marcado y, en fin, como foco de visión.

Las carencias de Praz se agudizaron posteriormente. Tras su invención genial de la *femme fatale*, el diablo de la analogía sugería un tipo opuesto, la *femme fragile*, engendrado en este caso por la estudiosa A. Thomalla (1943).<sup>5</sup> La autora, tal y como la había hecho Praz, analizó este tipo como una manifestación más del refinado gusto estético del fin de siglo profiriendo aserciones como la siguiente: “No hay gran diferencia entre un frágil verso lírico, una sutil acuarela, un raro y descolorido tapiz o un finísimo vaso de Tiffany o de Gallet, y esta delicada criatura femenina...” (Thomalla 1972, *apud* Hinterhäuser 1980: 93)

Con el tiempo, pues, la zona de impacto a los clichés se había hecho tan poco resistente que permitía equiparar a la imagen de la mujer con una jarra y seguir adelante con explicaciones que, en el caso de Thomalla, se basaban en la combinación del psicoanálisis y los conocimientos biográficos. La *femme fragile* según Thomalla, venía a colmar en el plano de la ficción los impulsos sexuales de los escritores que las creaban, escritores que finalmente habían

---

<sup>5</sup> Este tipo, obviamente, hace referencia a las manifestaciones femeninas que no plantean dudas sobre su comportamiento, las manifestaciones tranquilizadoras cuyos rasgos son la sumisión y la docilidad. Dentro de los límites de este estereotipo ocuparía una posición destacada la figura maternal, como ejemplo de la dedicación absoluta a la figura masculina, consagrada al esposo y al hijo, pero preservando -en una contradicción en principio

presentado síntomas de impotencia; entre los mencionados, Poe o Péladan. Visto así, resultaba comprensible que la mujer frágil se concibiera con un valor instrumental equivalente al de un tapiz o un lienzo al ser entendida como una criatura existente sólo para proporcionar un breve momento de satisfacción o desahogo más o menos espiritual a los autores. Pero se entendía bastante menos cómo era posible que esos mismos autores hubieran cultivado con maestría la imagen de la *femme fatale* ¿respondían ambas al mismo impulso? ¿eran diametralmente opuestas? ¿o quizás no?

Esa duda, obviamente, pasó por alto a lo largo y a lo ancho de distintos trabajos; así, en la obra sobre iconografía finisecular de Hans Hinterhäuser, el capítulo dedicado a la representación femenina contiene afirmaciones como la siguiente: “Aquí se nos presentan de modo casi sistemático, una frente a otra las dos manifestaciones básicas de la figura femenina típica del arte y la literatura del Fin de Siglo” (Hinterhäuser 1980: 95)

El autor se refiere a las dos protagonistas de *Il Piacere*, Elena Muti y Maria Ferres, de las que, sin embargo, más adelante dirá:

En la descripción de la personalidad de Elena y María hay zonas periféricas que conciden. Así María abandona ocasionalmente la esfera de su espiritualidad y pacta -de modo voluntario- con la *snobiety* romana (...) Por otra parte la belleza de Elena puede adquirir también “una expresión de soberana idealidad” y convertirse en la oscilante materialización de un alma (...) Por último, la voz de ambas suena de un modo tan parecido que puede dar lugar a confusión y desconcierto (Hinterhäuser 1980: 98)

Me detengo en este ejemplo dannunziano porque muestra con extraordinaria claridad hasta qué punto la tendencia a la polarización en estereotipos extremos puede más que las dudas razonables sobre éstos y sobre todo, más que la sospecha de que es otro el verdadero punto de atención al respecto. Hinterhäuser menciona brevemente que Andrea Sperelli “quiere fundir ambas amadas (los dos tipos opuestos: la mujer fatal y la virgen prerrafaelita) en una *coincidentia oppositorum* o tercera amante

---

irresoluble- un carácter incontaminado, libre de mancha sexual, característica esta última esencial para la composición del tipo opuesto, la *femmfatale*.

Ideal” (Hinterhäuser 1980: 95), idea que, cuanto menos, hace sospechar que la clave de la representación de esas dos figuras femeninas está en mayor o menor grado en la propia mirada de Sperelli, es decir, en la ideología masculina que orquesta esas construcciones femeninas. Por otra parte, el autor se plantea abiertamente la posibilidad de que exista un tipo híbrido, como había sugerido anteriormente Hönninghausen 1971, pero resuelve que “tal atisbo se verá contradicho una y otra vez por los numerosos pasajes moralizantes de la novela mediante los cuales el autor pretende distanciarse de ese héroe que se le parece demasiado y en los que toma claro partido por la angelical María” (Hinterhäuser 1980: 99). Una observación que vuelve a poner de manifiesto que, en algún grado al menos, la representación de esas formas de feminidad tiene que ver con la ideología masculina.

Sin embargo, Hinterhäuser no quiso adentrarse por ese camino que pocos años antes había indicado Hönninghausen. Éste dedicaba también un capítulo de su obra al ideal femenino finisecular (centrándose en los orígenes prerrafaelitas) y relacionaba con brillantez los estereotipos opuestos a los que me he referido anteriormente, concluyendo:

The innocent child as the ideal beloved represents a kind of complement an counterweight to the desires and anxieties embodied in the *femme fatale* (...) The fact that the image of woman appears split in this way would seem not only to indicate male sexual inhibitions but also the more complex social and cultural disturbances of the period as well. (Hönninghausen 1988: 183-184)

Justamente, bajo ese auspicio apareció, años después el que es el mejor estudio sobre la feminidad finisecular hasta la fecha. Me refiero al libro *Idols of perversity* de Bram Dijkstra (1986) cuya principal diferencia respecto a estudios anteriores radica, justamente, en dotar a la representación estética de un nítido contenido ideológico amparándose en trabajos de claro signo feminista, como los de Gilbert y Gubar, Auerbach, Pollock, etc, lo que le lleva a calificar esa iconografía finisecular tan glosada de “auténtica iconografía de la misoginia” (Dijkstra 1986: viii)

Cantar todas las virtudes del fundamental estudio de Dijkstra es misión imposible, pues son muchas y de muy distinto orden. No obstante, es

inadmisible dejar de llamar la atención sobre dos aspectos. En primer lugar, la acertada conexión de las representaciones artísticas de la mujer maligna con otros discursos -científicos, históricos, etc- que sobrepasan el ámbito estético y que revelan una misoginia común. En segundo lugar, la propia heterogeneidad del estereotipo. Una breve revisión del índice del volumen pone en evidencia las múltiples divisiones que el autor se ve obligado a introducir entre las diferentes manifestaciones de la fatalidad femenina: prostitutas y vampirasas, ménades y sirenas,... la diversidad de los nombres y la diversidad de rasgos característicos es lo suficientemente explícita para recordarnos que el estereotipo *per se* no existe. En ese sentido, la gran aportación de Dijkstra ha sido recordar que ese estereotipo nace de la mirada y de la fantasía del otro, una mirada que no duda en ansiar quimeras, hijas de la propia contradicción.

Sin embargo, tampoco Dijkstra es perfecto y aunque su obra hace evidente el carácter artificial de esas creaciones estereotípicas, no intenta cuestionarlas ni hace el menor esfuerzo por deconstruirlas; tal y como señalan Reynolds y Humble:

This reading succeeds in defamiliarising overfamiliar images, and certainly makes it necessary to scrutinise habits of mind which automatically categorize nineteenth-century constructions of femininity solely according to two antothetical versions of sexuality. Surprisingly, however, having openend up the possibility of consciously inscribed sexual content, Dijkstra the comes up with his own dyadic interpretation of the images of women he discusses. He represent the sexualised images of women produced at the end of the century as studies in evil which can only be fully understood by comparing them to the depictions of female perfection which dominated early victorian culture. Beacuse he adheres firmly to the dyadic model, Dijkstra can only understand eroticised images of women as representing perversity (Reynolds & Humble 1993: 65-66)

A pesar del considerable avance que supone la obra de Dijkstra los discursos críticos que le preceden han naturalizado hasta tal punto la dicotomía Eva/María, *femme fatale/femme fragile*, santa/prostituta... o como se quiera llamar, que su propia obra la utiliza como línea maestra, reproduciendo los mismos discursos misóginos que denuncia. Del mismo



modo, la estela de Dijkstra ha sido seguida por autores como Bornay o Pedraza, que nos han proporcionado trabajos de extraordinaria calidad y con una clara conciencia de estar re-presentando determinada representación de la feminidad (valga la redundancia) pero exclusivamente centrados en expresiones contundentes de la perversidad femenina, entendida de una forma igualmente binómica.<sup>6</sup>

Así pues, abordar la representación de las figuras femeninas finiseculares con tales antecedentes implica la tentación teórica de utilizar de nuevo la analogía e interpretar cualquier personaje femenino a la luz de esos modelos. Pero, sobre todo, implica el riesgo de afianzar mediante el discurso crítico, una ideología misógina que refuerce la idea de una feminidad “correcta” y una “incorrecta”, idea que es, al fin y al cabo, el núcleo ideológico que genera y da sentido a ese doble tipo imposible de mujer frágil y mujer fatal.

Hay, sin embargo, otro punto todavía más oscuro en la reconstrucción de los discursos de género finiseculares, o mejor dicho, una ausencia: si por un lado, obras como la de Dijkstra evidencian que la idea de la feminidad en el fin de siglo es un constructo cultural, por otra, apenas se analiza en qué medida la posición hegemónica del discurso establece también un constructo ideal de la masculinidad. La mirada masculina que engendra las imágenes de la mujer no se contempla; se presenta pero no se analiza y en ningún caso se plantea que la mirada normativa implique también una norma para aquél que la mantiene. De ahí que las representaciones de la masculinidad se hagan invisibles, mientras que las representaciones de la feminidad sean sometidas a una mirada escrutadora, indiscreta y persistente. Una situación que reproduce la diferencia de la mirada que Bryson adscribía según el género: el hombre mira, la mujer es observada; y que perpetúa, en fin, un régimen escópico que se basa y refuerza la división de género.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> En concreto, la mujer fatal como estereotipo (Bornay 1990), la mujer monstruosa (Pedraza 1991) y la mujer mecánica (Pedraza 1999)

<sup>7</sup> Una idea similar es la que articula el pensamiento de Luce Irigaray quién, por ejemplo, afirma: “Within this logic, the predominance of the visual, of the discrimination of form and individualization of form, is particularly foreign to the female eroticism. Woman takes pleasure more from touching than from looking, and her entry into a dominant scopic

## ESTEREOATÍPICAS: LAS MUJERES EN LA OBRA DE GABRIEL MIRÓ

La cuestión de la representación del género en la obra de Gabriel Miró presenta todavía más puntos conflictivos. Si considero necesario mantener una distancia respecto a los trabajos críticos que naturalizan esas representaciones, las aportaciones sobre este particular referentes a la obra mironiana requieren, a mi entender, una clara separación.

En realidad, existen pocos estudios centrados en la representación de género en la obra mironiana. De entrada, emparentar las representaciones mironianas con los discursos finiseculares ha sido durante muchos años un planteamiento irrelevante debido a dos factores de muy distinta naturaleza. Como ya se ha explicado, la crítica mironiana ha ejercido una fuerte presión sobre los textos, de suerte que no entraba en las posibilidades interpretativas analizar las conexiones de la obra de Miró con el *fin-de-siècle* y por tanto con los estereotipos femeninos que se imponen en ese período. La crítica ya había decidido que Miró no tenía ni conexión ni relación alguna con el mundo, y en consecuencia, tal orientación era inapropiada.

En segundo lugar, la aproximación a los textos pone de manifiesto la resistencia que ofrece la obra mironiana a la analogía pura y dura. Si bien parece posible establecer relaciones intertextuales entre las plasmaciones de feminidad que aparecen en la obra y los estereotipos femeninos finiseculares, la modulación de las diferencias y negaciones con las que se ha caracterizado

---

economy signifies, again, her consignment to passivity: she is to be the beautiful object of contemplation” en *This Sex Which Is Not One* (Ithaca-Nueva York: Cornell University Press, 1995: 89). Irigaray vincula en su obra y en particular en su conocido *Speculum of the Other Woman* (Ithaca-Nueva York: Cornell University Press, 1995) el ocularcentrismo típico del pensamiento occidental con el falogocentrismo no menos típico. Si bien comparto la valoración, me niego a pensar que la participación de las mujeres en el régimen escópico sea únicamente como objeto de contemplación; quizás es lo preeminente pero no lo único. Por otra parte, no estoy en absoluto interesada en las generalizaciones del tipo que acabo de citar por la cual se afirma que el erotismo de la mujer rechaza lo visual y se asocia mucho más a lo táctil; al margen del escaso interés que me suscita tal apreciación y de mi convicción de que la escopofilia y el voyeurismo son fenómenos que no se asocian exclusivamente a un solo género, me parece un error estratégico homogeneizar la categoría mujer en estos y en cualquier otro término. No obstante esa es una de las estrategias más características del

a lo femenino a lo largo del tiempo aparecía bajo una suavidad y una dulzura tales que podían inducir a confusión: no hay en Miró – salvo contadas excepciones - mujeres escandalosas, bellezas lascivas o personalidades destructivas, como sucede en otras manifestaciones artísticas del mismo período.

La situación en lo concerniente al estudio del género en la obra mironiana es, pues, doblemente paradójica: por una parte topa con el prejuicio de que Miró se sitúa al margen de los discursos de época; por otra, topa con el hiato que su propia obra establece respecto a determinados rasgos de la literatura y el arte de ese momento. En el caso de las figuras femeninas, además, pocos investigadores han buscado la huella finisecular en éstas; no resulta extraño: no siempre es evidente, no siempre remite a las dicotomías que se han usado como plantilla de los estereotipos y sobre todo, casi nunca permiten perseverar en la tópica imagen del Miró bondadoso, cándido e ingenuo.

Sin embargo, los pocos estudiosos que han abordado la perspectiva genérica en la obra de Miró han conseguido esquivar sorprendentemente cualquier rastro femenino que ponga en evidencia esa imagen. El caso por excelencia es el de Barbero, quién en su estudio sobre las figuras femeninas de la obra mironiana -el único, hasta el momento, dedicado exclusivamente a este tema- pone especial empeño en presentar a las mujeres mironianas como focos de pureza y castidad (como correlato, en definitiva, de la bondad infinita del autor) e insiste en borrar cualquier rastro de erotismo o carnalidad en esas mujeres.<sup>8</sup> Curiosamente, el estudio trata casos de

---

feminismo francés, al que en cualquier caso no pretendo devaluar como precedente y paso previo y necesario de otras reflexiones feministas con las que mantengo mayor afinidad.

<sup>8</sup> El estudio al que me refiero es el siguiente: Barbero, T., *Las figuras femeninas en la obra de Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1981. Como ejemplo del exceso al que lleva esa hipótesis de la falta de erotismo, me permito citar su interpretación de la relación entre Beatriz y Félix: “En las escasas ocasiones en que la mujer se entrega físicamente -la entrega mística, la platónica, es muy frecuente- lo hace casi inocentemente, casi puramente, como ya vimos en el caso de Beatriz y Félix” (Barbero 1981: 67) Nada mejor para cuestionar tal interpretación que apelar al mismo texto: “ Extenuados y delirantes, se reclinaron sobre los asientos de seda (...) Toda la honda y clara noche fue lámpara y estrado de su amor. (...) ... Después, al levantarse, todavía abrazados, vieron una nube blanca y resplandeciente de figura de Ángel terrible como el que arrojó a Adán y Eva del Paraíso. Y los dos sollozaron” (Miró 1943: 342-343)

personajes femeninos cuya beatitud y/o falta de impulsos sexuales resulta poco creíble; la resolución de éstos resulta también muy significativa: Elvira (*Nuestro padre San Daniel, El obispo leproso*) se convierte en un ejemplo de psicopatía y Luisa Castro (*La palma rota*) en paradigma de la neurosis.

No es este un punto de vista extraño; a Luisa Castro también la han tachado de neurótica estudiosos como Ontañón o García Lara;<sup>9</sup> éste último, además, le dedica cariñosamente el adjetivo de histérica y la hermana con Laura (*Dentro del cercado*), de quién escribe con minuciosidad freudiana un hipotético historial psiquiátrico que se resuelve con las siguientes palabras:

Queda solo por añadir que el tratamiento analítico terminó con la completa supresión de los síntomas. Algún tiempo después recibí carta de mi colega español en la que me daba noticia de nuestra paciente en el sentido de su reciente boda con un joven al que conoció como antiguo paciente del sanatorio próximo a sus posesiones. Ahora se encontraba, pues, *felizmente casada, dedicada a sus tareas hogareñas y habiendo restablecido plenamente sus contactos sociales.* (García Lara 1996: 118)

La cita resulta extraordinariamente sintomática, pero no de la enfermedad mental de la supuesta paciente sino de los modelos de feminidad que sigue el autor a la hora de enfrentarse al personaje. Los mismos modelos que Barbero debió de utilizar al hablar de mujeres agresivas, psicópatas y neuróticas por un lado y madres, vírgenes y monjas por otro y lanzar afirmaciones como la siguiente:

En estas mujeres hay un oculto intento de castrar al varón al tiempo que rechazan en sí mismas la feminidad. Una mujer normal puede manifestar, junto al deseo de desarrollar todas aquellas actividades típicamente femeninas, como son el cuidado de la casa, la crianza de los hijos, el cobijo del esposo y el mantenimiento de sus atractivos físicos, el deseo de establecer una segunda percepción de sí mismas en roles tradicionalmente

---

<sup>9</sup> Ontañón se refiere a Luisa como ejemplo de “origen y proceso de una neurosis” en su obra *Estudios sobre Gabriel Miró*, México: UNAM 1979: 119; mucho más reveladora es la actitud de García Lara al afirmar: “ Es perfecta la caracterización histérica de Luisa, a través de la represión de su sexualidad y su corolario de secuelas afectivas (...) Luisa vive (...) en permanente rivalidad con el hombre” (García Lara, C.E., *Gabriel Miró y las figuras del deseo*, Alicante: Universidad de Alicante 1999: 107) y prosigue determinando como síntome de su histeria su insistencia en la indiferenciación genérica y sexual. Reservo el comentario por extenso de estas afirmaciones para desarrollarlo en la sección dedicada a *La palma rota*.

masculinos, pero si sacrifica el primer deseo y del segundo hace un arma contundente para humillar al varón, no es una mujer normal en absoluto; es una mujer fuertemente frustrada y por lo tanto, peligrosa (Barbero 1981: 91)

Barbero no sólo traza a las claras un concepto restringido de feminidad, sino que además lo opone con crudeza a cualquier otra posibilidad. Pero sobre todo es significativo el uso del adjetivo que se otorga a la feminidad correcta y deseable: normal, y por tanto, el carácter monstruoso de cualquier excepción a esa norma. Increíblemente, es necesario recordar, teniendo presente el soterrado discurso psicoanalítico que fluye por ambas citas, el imprescindible trabajo de Gilbert y Gubar sobre la figura de la loca en el siglo XIX: si la loca es la figura femenina que rompe de forma violenta con los modelos de feminidad y expresa de forma atormentada su conflicto con los discursos de género no cabe duda de que la crítica mironiana ha reproducido con empeño y notable éxito el pensamiento decimonónico al tachar de anormales a personajes femeninos que sencillamente caen fuera de la estrictas dicotomías que rigen los estereotipos.<sup>10</sup>

Los pocos trabajos, pues, en los que se ha hablado de la representación de género en la obra mironiana parecen presentar una clara tendencia a hacerse cómplices de los discursos más conservadores y misóginos, perpetuando las imágenes imposibles de ángeles del hogar y mujeres fatales. Incluso en textos mucho más progresistas en sus planteamientos, se infiltran restos de este discurso tan típico de las construcciones genéricas finiseculares.

---

<sup>10</sup> Me refiero al volumen de Gilbert S. & Gubar, S. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, 1998. A propósito de sus planteamientos me permito recordar el impacto de las ciencias humanas emergentes en el XIX y, en especial, de las disciplinas psicológicas y sus aportaciones más significativas: los estudios de Charcot, por ejemplo, ya operan con este pensamiento que crea y define una categoría patológica basándose en lo que escapa a la "normalidad", lo que, como su propio nombre indica remite a una norma ideal y prescriptiva a la que ajustarse. Otra aproximación esencial a las relaciones entre género y patología es el monográfico de E. Showalter, *The Female Malady. Women, Malady and English Culture: 1830-1980*. Londres: Virago, 1988. Es también esencial, para encuadrar estos procesos, el estudio de la misma autora sobre género y cultura finisecular: *Sexual Anarchy: Gender and Culture at Fin-de-Siècle*, Londres: Bloomsbury, 1991.

Un caso ejemplar es el de Hoddie, quién en su estudio sobre la obra mironiana presta especial atención a las relaciones entre géneros y dispersa afirmaciones como la siguiente:

En *La palma rota* y *Los pies y los zapatos de Enriqueta* se nota en seguida que la mujer de la tradición Dante-Petrarca-Garcilaso- Cervantes, es decir, la mujer idealizada, elevada a un pedestal, y por consiguiente, víctima del papel creado para ella por el varón al mismo tiempo que es éste también víctima por su papel de idólatra (Hoddie 1992: 56)

O señala, a propósito de *La palma rota* y *Dentro del cercado*, que uno de los aspectos fundamentales de ambas novelas es que “la idealización de la mujer por los hombres acaba en la alienación de la idealizada y del idealizador” (Hoddie 1992: 82)

A la vista de estos ejemplos parece claro que Hoddie es muy consciente del papel que juegan los constructos culturales sobre el género e incluso del rendimiento narrativo que le otorga Miró y sin embargo, leemos también afirmaciones como la siguiente:

...las deseadas condiciones de vida superarían a las existentes en el sentido de que habría mayor equilibrio entre los principios masculino y femenino, o sea, la razón y la intuición, la ley y la licencia (Hoddie 1992: 20)

Una afirmación en la que masculinidad y feminidad, binomio del que es difícil librarse, arrastra una serie de valores que redundan en la imagen –tan típica del fin de siglo- de la mujer natural, intuitiva, sensible y licenciosa frente al hombre civilizado, racional, lógico y ordenado. No estoy acusando, ni mucho menos, a Hoddie de participar de una visión retrógrada; más bien intento señalar la facilidad con la que ciertos constructos se filtran en el propio discurso y se perpetúan ante nuestros propios ojos sin contar con nuestra intención.

Otro caso todavía más candente es el discurso utilizado por Lucía Etxebarría y Sonia Puente en el análisis de *Las cerezas del cementerio* que incluyen en su estudio sobre el fetichismo en la literatura; un trabajo que se auto-presenta como toda una novedad en el ámbito de los estudios

hispánicos, y que se arroga, entre otras cosas, el mérito de revelarnos que la cuestión del fetichismo es fundamental en autores como Valle-Inclán y Gabriel Miró, cuestión, por otra parte, que investigadores como Litvak o Larsen ya habían dado a conocer.<sup>11</sup>

El libro, claramente comprometido con posturas feministas que las autoras dicen compartir y defender, se marca el siguiente objetivo:

Nuestro propósito al escribir este ensayo ha sido el de abrir las puertas a una consideración de la mujer como sujeto y una denuncia de la pervivencia del arquetipo de la mujer objeto, a través de la literatura y el arte. Las manifestaciones artísticas masculinas han simbolizado la ansiedad que genera el cuerpo femenino mediante el recurso al fetichismo, a la conversión de un sujeto en un objeto. (Etxebarria&Puente 2002: 404)

Pues bien, sus análisis de los textos y en particular de *Las cerezas del cementerio* no parecen ofrecer una escapatoria: en el caso de Beatriz, la protagonista, las autoras glosan por extenso sus asociaciones con los arquetipos lunares, acuáticos y demás sin introducir la menos fisura en esos arquetipos. En realidad, en ningún momento las autoras contemplan a Beatriz como sujeto –posibilidad, como demostraré más adelante, más que incluida en el libro- sino que siguen tratándola como un objeto sometido a la mirada, sin darle voz ni reparando en su propia mirada –que dicho sea de paso, es crucial en el desarrollo de la novela-. ¿Acaso no es eso reproducir los mismos discursos que se pretende denunciar?

Los antecedentes en lo que concierne al estudio de la representación del género en el fin de siglo, en general, y en la obra mironiana, en particular, resultan un arma de doble filo: por una parte, desvelan la mirada normativa que genera tales representaciones; por otra parte, se muestran muy vulnerables a esa mirada normativa, de suerte que el discurso que pretende

---

<sup>11</sup> Textualmente, las autoras afirman: “Somos conscientes, desde luego, de que el hecho de que nos atrevamos a tildar de fetichistas a vacas sagradas como Valle-Inclán o Gabriel Miró va a suscitar no poca polémica” Etxebarria, L. & Puente, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona: Destino, 2002: 22. En realidad, y a riesgo de desilusionar a las autoras, debe hacerse notar que tales observaciones ya han sido hechas sin que la polémica haya existido: Litvak habla del fetichismo en la obra valleinclaniana en su libro *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Bosch 1979 y Larsen hace lo propio con Miró en un artículo que analiza, ni más ni menos, las relaciones con Binet.

denunciarla acaba, las más veces, reproduciéndola y perpetuándola a pesar de ponerla en cuestión.

### UNA FUGA IMPOSIBLE: ESTEREOTIPO, GÉNERO Y SEXO

La cuestión, llegados a este punto, es preguntarse si es posible crear un discurso crítico sobre el género que no reproduzca -o peor, que refuerce- los principios ideológicos de los que se está hablando. Quizás pueda parecer exagerado plantearse tal responsabilidad en una actividad -el estudio del imaginario de género finisecular- que se desarrolla en los dominios de la ficción, pero como recuerda Toril Moi, no se trata de que exista una mujer ficticia en los textos y una real en la historia, sino que se entrecruzan, de modo que nuestra responsabilidad sobre la construcción de una imagen es total y absoluta.<sup>12</sup> Igualmente, cabe pensar en Spivak, que advierte de la complicidad que existe siempre entre el sujeto y el objeto de estudio y afirma que la cadena de complicidad no termina al final de un ensayo<sup>13</sup> ¿es posible, entonces, que mi propio ensayo deje de ser cómplice de reproducir binarismos políticamente cargados de prejuicios?

Escapar a la peligrosa -por cómoda- división entre *femme fragile* y *femme fatale* no parece una tarea especialmente difícil. Basta convertir la dicotomía en una gama, o por mejor decir, atender a esas zonas periféricas que Hinterhäuser se empeñaba en pasar por alto, de modo que la continuidad entre representaciones colapse la posibilidad del estereotipo. Depositar, en fin, en el estereotipo su contrario; asumir la impureza como condición previa y necesaria para la pureza y mostrarlo.<sup>14</sup>

No obstante, la desestructuración del binomio del estereotipo nos sitúa en una nueva disyuntiva, en un nuevo binomio todavía más peligroso -en este caso, por presuntamente evidente-. Y es que no basta plantear la

---

<sup>12</sup> Moi, T. *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1988.

<sup>13</sup> Spivak, G.C. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography" en Spivak, G.C., *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Nueva York-Londres: Routledge, 1988.

<sup>14</sup> Debo estas ideas a Derrida 1980 y Lugones 1994



representación de la feminidad finisecular como un enfrentamiento de representaciones opuestas que encubren consideraciones morales sobre el comportamiento correcto o incorrecto de las mujeres; hay que pensar también en la diferencia fundamental, y por supuesto, también binómica que subyace en cualquier enunciado que contenga la palabra feminidad. Un concepto que se define como negación, oposición, ausencia... de masculinidad, que a su vez se define como negación, oposición, ausencia... de feminidad ¿o no?

Sería largo y tortuoso trazar un camino que recorriera todas las posibilidades de definición de ambas nociones que, sin duda, funcionan como un enorme y fagocitador binomio. Baste señalar que las críticas feministas han avanzado (sin que eso implique ni linealidad ni progresividad) desde la convicción de que feminidad equivale a especificidad a la sospecha de que esa especificidad está cruzada de tantas y tales diferencias que se convierte en lo contrario.<sup>15</sup> Y por tanto, que la representación de tal feminidad es un asunto más que conflictivo. Tal y como lo expresa Butler, la representación da por supuesto un sujeto que a su vez, sólo puede ser representado cuando se reconoce como tal, en lo que es una tautología de primer orden.<sup>16</sup>

La aportación de Butler, seguramente la más sugerente y escandalosa de los últimos años, abre otros interrogantes sobre los propios instrumentos de las críticas feministas. Además de sujeto y representación, Butler pone especial énfasis en la gran herramienta de los trabajos sobre representación y mujer: el género. Usado durante años como panacea para referirse a la construcción cultural ejercida sobre las mujeres, sobre la identidad de las

---

<sup>15</sup> Una breve pero eficaz historia del feminismo es el artículo de Fraser, N. "Multiculturalidad y equidad entre los géneros: un nuevo examen de los debates en torno a la 'diferencia' en EE.UU." en *Revista de Occidente*, núm 173, octubre 1995. La aportación de Fraser se centra en la revisión clara y detallada de la distinción, definición y problemas del "feminismo de la igualdad" y "feminismo de la diferencia". Otras revisiones críticas pueden hallarse en Carbonell N. & Torras, M. (eds.) *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros, 1999; Humm, M. (ed.) *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Londres: Harvester Wheatsheaf, 1994; Segarra, M & Carabí, A. (eds.) *Feminismos y crítica literaria*, Barcelona: Icaria, 2000 y Warhol, R. & Herndl, D. (eds.) *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick-New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

<sup>16</sup> Butler, J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York-Londres: Routledge, 1990.

mujeres, Butler alerta de la progresiva reificación de ese concepto, lo que comporta un doble peligro: la pérdida de significado del género y la existencia de una noción anterior sobre la que el género se articula firmemente. Butler lo explica de la siguiente manera: si el género es una “interpretación cultural del sexo” estamos dando por supuesto que el sexo es anterior a cualquier noción, neutro, pre-discursivo. De ahí que sea necesaria una nueva concepción del género en la que

Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning in a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of reproduction whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “natural sex” is produced and established as “prediscursive”, prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts... (Butler 1990: 11)

Si me detengo en Butler es -entre otras razones- porque el trato con el estereotipo muestra perfectamente cómo la noción de género se reifica y se vacía de significado hasta el absurdo. Cualquiera que sea el estereotipo del que hablemos, su existencia se debe a una limitación del género, al que se despoja de sus zonas conflictivas resultando de ese modo una serie de constructos muy determinados y que en realidad, nada tienen que ver con la construcción de la mujer, sino con la construcción de *otro* que, en palabras de de Diego, “ya no es una mujer” sino una criatura super-sexual (en oposición a la criatura sexuada).<sup>17</sup> El resultado es, de hecho, que la idea de feminidad que se desprende del estereotipo pierde valor como rasgo descriptivo y sólo adquiere relevancia -como señala Butler- en tanto que superficie neutra, dispuesta a la manipulación. Una superficie naturalmente sexuada a la que se puede convertir, en virtud de una instrumentalización perversa del género, en una figura imposible e impasible. Visto así, no sólo resulta que el género como objeto queda libre de significado, sino también que como proceso de inscripción cultural no solo construye dos géneros (masculino/femenino)

---

<sup>17</sup> De Diego, E. *El andrógino sexuado*, Madrid: Visor, 1992:16

sino también otras alternativas, otros géneros posibles: desde los supersexuales al andrógino.

La escasa popularidad de esos modelos se debe, sin ninguna clase de duda, al fenómeno señalado por Butler, a la concepción del sexo como realidad prediscursiva, lo que lleva a entender al supersexual o al andrógino no como alternativa de género sino como deformación de éste. Como De Diego expone, en realidad, tendemos a sexuar al andrógino porque su androginia nos resulta insoportable y el privilegio de la supersexualidad está vinculado, de forma paradigmática al transvestismo y la máscara, y tampoco ahí soportamos con indiferencia el desajuste entre ese sexo supuestamente natural y el rol genérico que ha desnaturalizado el sexo primitivo hasta convertirlo en algo mucho más sexual. Visto desde una concepción problemática del estereotipo, el género se contempla, pues, como una construcción ambivalente. El sueño de un género binómico produce monstruos, de ahí la necesidad de anteponer el sexo como base segura e irrefutable.

En realidad, la problemática sobre sexo, género y su naturalización como factores esenciales de la identidad va mucho más allá. Si De Diego permite reconocer una gama de representaciones que “ya no son una mujer” cabe ir un poco más allá y preguntarse qué es y qué no es una mujer, dónde está la frontera, si es que la hay. Haraway es, a mi juicio, quién expresa con mayor vehemencia las dificultades y peligros que se esconden tras la idea “mujer”; como Butler, reprocha a los feminismos su tendencia a moverse en “el laberinto de dualismos en el que nos hemos explicado a nosotras mismas” (Haraway 1995: 311) y afirma:

No existe nada en el hecho de ser “mujer” que una de manera natural a las mujeres. No existe incluso el estado de “ser” mujer, que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científico-sexuales y de otras prácticas sociales (Haraway 1995: 264)

En efecto, la observación de Haraway forma parte de su famoso “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, un texto provocador que se presenta a sí mismo como un

“esfuerzo blasfematorio destinado a construir un irónico mito político” (Haraway 1995: 251). Y es quizás ese esfuerzo blasfematorio lo necesario para romper las cadenas de complicidades, filtraciones y perpetuaciones que suelen aparecer en los estudios sobre género.

La criatura de Haraway, el/la cyborg se presenta, más allá de la imaginería tecnológica que suscita, como una vía de anulación de esa dicotomía fatal entre géneros. Es una criatura artificial, post-genérica y con una profunda agentividad (*agency*) política. Tal vez sea la mirada del cyborg la que haya que usar en la revisión de las construcciones de género: una mirada irónica, fragmentaria, parcial que apela al “placer en la confusión de las fronteras y a la responsabilidad en su construcción” (Haraway 1995: 254)

De ahí que en este estudio, intente usar esa mirada de la criatura cibernética e intente hacerla operativa en mi propio discurso; de ahí que el uso del término género en este trabajo no se limite a una disyuntiva sino una gama de posibilidades. Las figuras de nombre femenino de las que voy a hablar no son comprensibles, en más de una ocasión, como un conjunto de características sexuales, genéricas e identitarias que responden al concepto de “mujer”. Mejor dicho, esa etiqueta resulta escasa e incompleta; comprenderlas como víctimas o verdugos, atender a su identidad exclusivamente en función del papel genérico que desempeñan sólo aboca al desconcierto y la oscuridad. Igualmente, las figuras masculinas tampoco encarnan de forma modélica la masculinidad como concepto estable; su identidad se desarrolla, las más veces, sobre una gama de conceptos que relevan la identidad genérica a una posición secundaria o que incluso la ponen en seria duda. En ese aspecto, al hablar de femenino o masculino lo hago solo como vago adjetivo del que lamentablemente no he conseguido escapar, pero que encierra en sí mismo otras alternativas de género, que se traducen, en realidad, en alternativas de identidad.

Por otra parte, si Butler proponía como solución imaginar el género en sentido performativo, que se crea y se ejecuta mediante la actuación, es posible extender ese sentido performativo a la actividad crítica. La representación de la femineidad/masculinidad como materia de mi estudio no puede entenderse -como se ha hecho tradicionalmente- como una nueva

presentación de una noción fija. Por el contrario, cabe entenderla en el sentido de la actuación; representación como espectáculo, como ejecución. En ese sentido sí es pertinente hablar de la representación como eje de este estudio: representación de la feminidad, pero también de la masculinidad, de ambas y de ninguna. En la medida en que evoco esas ideas las escenifico, las despojo de un sentido absoluto y las cedo a otras miradas para que las vuelvan a interpretar (también, si es posible, en sentido teatral)<sup>18</sup>

Creo que el uso de la noción de espectáculo en este contexto es especialmente productivo; remite a lo teatral y a lo lúdico, a la ficción, por tanto, dentro de un marco consensuado y reconocido, al acuerdo tácito entre actores y espectadores quienes ofrecen, los primeros, signos que los segundos reinterpretan; en este caso, señales, huellas de unos constructos de género que se recomponen en el ojo del espectador. Por otra parte, remite a las densas tramas visuales en las que se desenvuelven, desde la modernidad, las nociones de sujeto e identidad –en las que el género, o mejor dicho, sus ruinas, parecen ser decisivas-.

Aplicándolo a la obra mironiana y en concreto, a las tres primeras novelas que analizaré, puede afirmarse que estas plantean el deseo, el género y la identidad como espectáculo, es decir, como ficción que implica a observadores y observados en un infinito cruce de miradas. Esta concepción

---

<sup>18</sup> La idea de una actividad performativa según la cual los personajes constituyen su identidad, y en concreto, su identidad genérica no sólo se la debo a Butler, sino que también constituye un importante antecedente el trabajo de Nina Auerbach sobre la feminidad en época victoriana: *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1982. Ésta, apelando al sentido más teatral del concepto de personaje, asume la parte más positiva de la artificialidad de la construcción afirmando que la mitología generada en torno a la mujer en el fin de siglo puede ser entendida, en efecto, como una gran conspiración contra las mujeres pero, si rehuimos la lectura más obvia, la de la mujer como víctima y nos centramos en su ficcionalidad el resultado es muy distinto: “An essentially metaphysical creature, one whose very presence brings eternity into time (...) her fictionality is one source of the energy that aggrandizes her” (Auerbach 1982: p.15)

En el plano práctico, la autora, usando del motivo de la actuación y la metamorfosis propone un análisis en el que las víctimas femeninas no son víctimas, sino figuras cambiantes que pueden hacer de su condición un instrumento de poder y de fascinación. En ese aspecto, el trabajo tiene un fuerte sentido positivo, por el que rescata a personajes vistos como víctimas de un aparato misógino -como Lucy Westenra, Trilby o la famosa Dora- para concederles una capacidad de metamorfosis y cambio que las afirma. En ese sentido, las obras de Gabriel Miró que he elegido como materia de estudio se prestan - como intentaré demostrar- con extraordinaria facilidad a ser leídas en clave de dramaturgia de la representación. Y los personajes femeninos que en ellas aparecen ofrecen ese aspecto de ficcionalidad que las engrandece, si rehuimos, claro está de la lectura victimista.

de la obra mironiana explica el desconcierto que provoca hablar de la representación del género ella: hay desconcierto porque la feminidad no está representada, sino que está, como la misma masculinidad, representándose; y no sólo eso, está representándose desde intereses y objetivos distintos, incluso contradictorios. Asistimos entonces, desde una posición de privilegio a una auténtica lucha por la representación, lo que otorga un sentido de dramaturgia del género a los textos.

Por otra parte, la participación en la representación de distintas miradas que no son concluyentes nos abisma a un cruce infinito de puntos de vista que desestabiliza las nociones fijas de feminidad/masculinidad y las disocia de posiciones de poder y sumisión, puesto que los enunciados de deseo y los actos de poder fluyen en el texto desde y hacia todas las direcciones.

Soy plenamente consciente de que en ese cruce de miradas se incluye la mía, y que los buenos propósitos que he expresado en esta breve y comprometida síntesis de los problemas que acarrea la noción “género” pueden difuminarse en cualquier párrafo de las páginas siguientes. Mi mirada no está a salvo, obviamente, de filtraciones y complicidades no deseadas; sin embargo, hay que hacer caso a Emilia Pardo Bazán, cuando dice que quien entrega la mirada lo entrega todo: no puedo asegurar que otros miradas se apeguen a la mía, pero sí que no estoy dispuesta a entregarla por entero. Sería entregar demasiado.



**EL ARTISTA SIN MIRADA**  
**LA CONSTRUCCIÓN FALLIDA DE LA AMADA EN**  
***LA MUJER DE OJEDA (1901)***

Pero ¿qué es el cuerpo y qué es el deseo? La mujer no cree en ellos, juega. Toda seducción consiste en dejar creer al otro que es y sigue siendo el sujeto del deseo, sin caer ella misma en esta trampa.

J. Baudrillard





*La mujer de Ojeda* (1901), calificada por Miró como “ensayo de novela” y repudiada por él al preparar la edición de sus obras completas es, sin duda, una de las obras menos conocidas de la producción del autor. Ello se debe, entre otras circunstancias, a que no ha sido reeditada desde la fecha de su publicación, y por tanto acceder a ella requiere una dedicación especial. Además, quienes se han detenido en la obra, siguen dispensándole un trato poco favorable. Nunca falta el corolario a su escasa calidad o la poca habilidad con la que el joven Miró deja notar sus influencias.<sup>19</sup> Y sólo García Lara le reconoce un papel fundamental al considerar que “cumple la función de *protonovela* (...) como le corresponde simbólicamente a aquello que ocupa ese lugar de lo primordial respecto de algo, es el punto a partir del cual eso se puede empezar a contar” (García Lara 1999: 101)

En efecto, el planteamiento y desarrollo de la novela se vincula a la estrecha relación entre experiencia erótica y visión estética que será común a buena parte de la novelística del autor y lo hace de un modo tan marcado en el texto que se convierte en un caso paradigmático. A la vez, la falta de otros elementos que aparecen posteriormente en la obra mironiana obligan a la re-

---

<sup>19</sup> No tengo en demasiada estima el concepto de influencia por las restricciones que impone a la hora de establecer relaciones entre los textos, y sobre todo, por el aire de verdad que parece merodear alrededor de todo texto marcado como influencia: se da por seguro que la influencia es real y que el autor era perfectamente consciente de ello. No me voy a extender

lectura de la pieza y sugieren algunas de las reflexiones que seguirán. El factor central que explica esas presencias y esas ausencias es, sin duda, el uso de la carta como motor de la narración.

*La mujer de Ojeda* es, en su mayor parte, una novela epistolar; bien, es más que eso, puesto que usa diversos tipos de discurso privado, al incluir también fragmentos del diario de su protagonista, que son recuperados por un narrador extraheterodiegético discretísimo, quién apenas aparece para advertir al lector de la inclusión del diario y para trazar la conclusión. Rubio Cremades, uno de los pocos especialistas que se han dedicado al estudio de la novela ha querido ver en esta estructura una copia evidente de la estructura de *Pepita Jiménez* de Juan Valera, incluso especula con la posibilidad de que Miró conociera hitos del género epistolar como *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos o las *Lettres de la religieuse portugaise*, aunque concluye que, en definitiva, tampoco es relevante en tanto que no se hallan en la biblioteca del autor.<sup>20</sup>

Conociera o no la tradición epistolar, imitara o no a Valera, lo cierto es que no se puede abandonar la cuestión del uso de la carta como medio narrativo en ese punto. Como Torras nos ha enseñado, a propósito de la excelencia de las mujeres como cultivadoras privilegiadas del género, la carta no es ni mucho menos un discurso neutral ni aséptico.<sup>21</sup> La pretendida naturalidad de la escritura epistolar no es sino un artificio que tiene mucho que ver con la proyección de una identidad. Como cualquier otro texto de

---

en el problema de la influencia; me limito a apuntar que siempre que hable de relaciones entre textos usaré el concepto de intertextualidad heredado de Bakhtin y Kristeva.

<sup>20</sup> Rubio Cremades, E. "La inicial formación literaria e intelectual de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda*" en Lozano Marcos, M.A. & Monzó, R.M. (coords.), 1999: 125-134. Otras aproximaciones interesantes a las primeras novelas mironianas, y en particular, a *La mujer de Ojeda* son: Román del Cerro, J.L. & Feliu García, E., "*La mujer de Ojeda e Hilván de escenas*" en Román del Cerro, J.L. (ed), *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979; Ruiz Silva, C., "Un ensayo de novela: *La mujer de Ojeda*, de Gabriel Miró" en *Castilla*, 2-3 (1981); pp.185-199 y Ruiz Silva, C., "Los comienzos novelísticos de Gabriel Miró" en AA.VV. *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1993; pp.11-26

<sup>21</sup> Torras, M. *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001. Debo agradecer a la profesora Torras no sólo el regalo que fue su libro, sino también todas las horas, diálogos y consejos que me ha regalado mientras llevaba a término esta investigación, que hubiera resultado mucho más pobre y menos apasionada sin su compañía.

carácter autobiográfico, la carta sirve a una más o menos calculada construcción del yo en la que la sinceridad queda puesta bajo todas las reservas posibles.<sup>22</sup> Por eso, al analizar el personaje de Carlos Osorio no se puede olvidar que nuestro conocimiento de él como lectores y lectoras proviene de un discurso que no es en absoluto sincero, tanto menos cuando el hilo conductor de esas cartas es la narración a su amigo Andrés del progreso en la espiritual relación que mantiene con la mujer de Ojeda. Por otra parte, como buen texto autobiográfico, la carta sirve también la mistificación y sus fisuras, de suerte que nos hallamos en la posición de contemplar en qué medida Osorio deja escapar indicios que advierten de esa pequeña impostación que siempre existe cuando se habla de uno mismo.

No comparto, por tanto, la idea de que “Carlos es el *alter ego* de Miró, especialmente en sus aficiones a la música, lecturas y actitud ante el paisaje” (Rubio Cremades 1999: 126) ni menos aún que la experiencia erótica de Osorio es un reflejo de la vivencia del deseo del propio Miró (García Lara 1999), entre otras cosas porque no he tenido el placer de conversar con Miró respecto a su vida interior y aunque lo hubiera tenido, también hubiera caído como todo hijo de vecino, en la falta de sinceridad de cualquier discurso autobiográfico. Si constato estas ideas con cierta ironía es porque, como veremos, los personajes masculinos de Miró como reflejos propios aparecen bajo las piedras y con esa identificación se cierra el análisis de los mismos, en lo que me parece un terrible bloqueo de ciertas posibilidades interpretativas.

Si nos limitamos a entender a Osorio como una estilización del propio Miró, la novela resulta, en efecto, poco atractiva: el sensible Osorio cae enamorado de Clara Ojeda, mantiene una relación poco menos que angélica con ella por no ensuciar su amor con el estigma del adulterio y cuando por una feliz casualidad el marido muere, pasa lo inesperado, que Clara no ama a Osorio sino a su amigo Andrés, en un final digno de los folletines, del que Osorio sale mucho mejor bien parado que su amada, pues queda revestido de

---

<sup>22</sup> Sobre los problemas que rodean a la autobiografía, ver Loureiro, M.A. (ed.) *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona: Suplementos Anthropos 1991 y *El gran desafío*, Madrid: Megazul-Endymion 1994, en los que se recogen los textos fundamentales entorno a esta forma de escritura literaria.

una altura moral de la que ella carece.<sup>23</sup> Y aquí mi discurso se vuelve corrosivo, porque la consideración superficial de ciertos aspectos acaba derivando en una lectura que, si bien no es del todo misógina, deja a la figura femenina en una posición de clara inferioridad moral respecto a la masculina, hecho que me parece una irresponsabilidad mayúscula.

Por eso, mi lectura del personaje de Osorio es interesada, incluso un tanto malévola, pero permite atender a la trama de la novela desde una perspectiva que, si bien, no es mejor que las otras, escapa de este riesgo.

### EL ARTISTA CIEGO

Con Carlos Osorio inicia Miró su galería de artistas y abre así el ciclo de novelas dedicadas a tratar, desde distintos puntos de vista, el impacto de la visión artística sobre la vida. Podría adscribirse entonces, sin ninguna duda, al *künstlerroman* a pesar de que Rubio la haya encuadrado bajo el marbete de “novelas de amor o de deseos de amor”. En realidad, tampoco es cuestión de dirimir si es una u otra cosa; ambas clasificaciones son completamente compatibles y, es más, difícilmente pueden evaluarse por separado sin considerar la otra alternativa.

Carlos Osorio es, efectivamente, un artista en pleno proceso de creación: retirado a Majuelos para poder emprender la composición de un libreto para el *Cantar de los cantares* se verá inmerso en otra creación, si cabe, todavía más compleja; la creación de sí mismo y de su amada Clara Ojeda como polos de una soñada relación amorosa.

La cuestión es hasta qué punto Osorio está capacitado como creador de ficciones o realidades hermosas. Poco sabemos de él, en principio; apenas que es huérfano,<sup>24</sup> que su pasado esconde un hecho terrible que para el lector

---

<sup>23</sup> Rubio 1999 también incluye una breve pero eficaz referencia a la presencia del folletín en el final de la novela.

<sup>24</sup> También son huérfanos otros dos protagonistas masculinos de las novelas que he tomado como objeto de estudio: Luis Menéndez, en *Dentro del cercado* y Aurelio Guzmán, en *La palma rota*. Sobre la figura del huérfano como motivo romántico y sus consecuencias en la personalidad de los personajes véase la introducción de Larsen a Miró, G., *Dentro del cercado*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo- Instituto “Juan Gil-Albert” 1992.

o lectora queda en la penumbra y que su retiro a Majuelos, además de los propósitos creativos, responde a una necesidad de regeneración puesto que, como le señala su corresponsal Andrés

El dolor pasado tiene un sabor deliciosamente amargo como el ajeno. (...)

Además, después de dos años de casi escandalosa vida, ese descanso físico y moral, forzosamente había de halagar tu cuerpo y regalar tu alma. (Miró 1901: 21)

Nos hallamos pues ante un personaje con historia, y además una historia que suena a romanticismo y bohemia: el desamparo, el talante artístico, el exceso sensual, el desgaste moral...una idea que Miró retomará años después con el protagonista de *Nómada*, de quién Larsen sugiere que “al crear este personaje desamparado, Miró estaba pensando en Wilde y su ejemplo del estilo de vida del *dandy* llevado a su conclusión lógica” (Larsen 1986: 76). También Hoddie repara en Don Diego como ejemplo claro de un tipo de personaje al que no pone nombre, pero que sin duda, tiene que ver con el *dandysmo* y la estetización de la vida: “Don Diego (...) es el antecedente de varios personajes mironianos que, paradójicamente, están, al parecer, faltos de sensibilidad, pero al mismo tiempo son demasiado sensibles y egoístas. Parecen no darse cuenta de que el mundo no corresponde a su visión interior” (Hoddie 1992: 40) Como ya he expuesto anteriormente que no todos los *dandys* son iguales y a Osorio se le concede una posibilidad de rehabilitación social de la que Don Diego no disfrutará, pero ambos coincidirán en la invisibilidad de su propia mirada, en no detectar el desequilibrio entre su visión y la de los demás.

Es este un problema que en la novela que nos ocupa emerge progresivamente. De entrada, el retorno a Majuelos de Osorio se abre con una inmejorables perspectivas de regeneración personal: puesto sobre el camino del trabajo y más o menos arropado por la aceptación social -por ejemplo, de los Ojeda-, Osorio parece encaminado a superar definitivamente los excesos bohemios y a desarrollar una fructífera labor creativa. Sin embargo, su estancia adquirirá pronto un tono tormentoso que le conducirá al desengaño final.

Las razones de ese triste desenlace se van dosificando, lentamente, a lo largo de toda la novela, y la frustrada experiencia erótica con Clara no es más que la cabeza visible de esas circunstancias. Es el propio Osorio quién en el inicio de la novela las menciona: “¡Con cuánta razón, querido Andrés, te extrañas de la miopía de mi inteligencia! (...) ¡Criatura ciega!” (Miró 1901: 19).

Evidentemente no es Osorio quién pronuncia esas palabras, sino que reproduce los juicios emitidos por su corresponsal Andrés. Y es que es la ceguera de Osorio ante sí mismo y ante los demás la que le conduce a mistificar la realidad de suerte que el choque con ésta adquiere unas dimensiones brutales. Así, toda la novela está cruzada por referencias a esa ceguera espiritual, que queda subrayada en la relación con Clara. No parece extraño, entonces que la relación con ésta se inicie bajo el signo de la oscuridad; no es que Osorio vea a Clara y se enamore de ella; más bien ocurre todo lo contrario: Osorio no la ve.

Anoche, después de cenar, salí.(...) Al principio creí que sería el único apreciador de la belleza de la noche; pero me convencí pronto de mi error al entrar en la alameda (...) En uno de los bancos que al pie de los corpulentos álamos hay, distinguí dos bultos (...) Con él [Ojeda] estaba una mujer de graciosos y elegantes modales; *belleza y donosura que, más que ver, adiviné en ella.* (Miró 1901: 23-24)<sup>25</sup>

Ese primer encuentro entre ambos es especialmente significativo, en tanto que la carta en la que se relata (carta III) sigue una envenenada estructura en la que se hace evidente el desfase entre la mirada de Osorio y la mirada de los demás. Inaugurada con la reproducción del discurso de Andrés en el que tacha amistosamente a Osorio de criatura ciega, la carta prosigue con la manifestación del desacuerdo de éste respecto a esas opiniones y salta bruscamente a la consideración de la propia obra – “Voy creyendo que tengo un talento musical atroz” (Miró 1901: 22)- y de nuevo, en un cambio brusco, a la anécdota del encuentro con Clara.

---

<sup>25</sup> El subrayado es mío.

Pero tanto o más significativo es el cierre de esa carta, en el que leemos: “No temas, no, malicioso Andrés, nada de conquistas (...)” (Miró 1901: 26) .Y en el siguiente párrafo:

Cuando me acosté, acordéme de ella [Clara] y también de las palabras de San Mateo: “En verdad os digo que cualquiera que mirara á una mujer para desearla, ha cometido en su corazón el adulterio”

Y... basta por hoy (Miró 1901: 26)

Y es que con ello tenemos ya alzado el conflicto de la novela y su tratamiento: la desazón de Osorio, convencido de su superioridad espiritual, ante la posibilidad de una relación amorosa demasiado mundana, demasiado sensual y la debilidad de su propio discurso, lleno de contradicciones, al intentar resolver ese conflicto central. De hecho, junto a la recurrencia de los motivos ópticos -ceguera, miopía, miradas...- el otro gran *leit-motiv* de la novela es el motivo de la pureza, la insistencia de Osorio en borrar cualquier atisbo de mancha en su relación con Clara.<sup>26</sup> Una insistencia que el epistológrafo intenta convertir en algo palpable basándose, justamente, en su naturaleza de artista. Así leemos

Plácidamente se deleitó mi alma; nada de impurezas; la única impura y sensual era la noche: y sin embargo, triunfé de ella, aunque ningún mérito en mí hubo, ni fuerza dominadora tuve que emplear para vencer á la carne.

Mi temperamento de artista se sobrepuso. Admiré la belleza y desprecié la materia.

El artista es casto, por vicioso que sea: llega un momento en que se olvida de que con aquél cuerpo que delante tiene, se puede gozar, se distrae..., se extasía...

¡Claro es, que cuando pasa el éxtasis, algunos suelen obrar como hombres! (Miró 1901: 37-38)

La cita, aunque larga, es necesaria puesto que muestra a las claras lo que García Lara califica como creación de un Yo ideal confundido con la ética del Artista (García Lara 1999: 102). Además, el tratamiento de la experiencia erótica, atendiendo a explicaciones expuestas anteriormente, se plantea ya

---

<sup>26</sup> Tanto el motivo de la pureza como el de la agudeza de la mirada quedan engarzados en el nombre de la amada: Clara.



como un error. La actitud de Osorio de rehuir el Eros, considerándolo como algo impuro adquiere las dimensiones de un pecado de soberbia: su condición de artista, que debiera embellecer y legitimar el amor sensual, es usada con orgullo por Osorio para negarlo.

Si el mismo frenesí de análisis clínico de las representaciones femeninas que ha afectado a cierta crítica, se extendiera a las figuras masculinas y en concreto, a Osorio, no sería difícil calificar su comportamiento como síntoma de un trastorno psicológico: en este caso, la erotomanía o tal como la describe Binet, “locura de amor casto”. La nomenclatura de Binet es ya lo bastante explícita y se refiere a la vivencia erótica que rechaza de plano cualquier contacto sensual o sexual. Como se intuye, y más adelante veremos con mayor profundidad, Osorio participa en buena medida de tal comportamiento, del que también habla Ribot en sus estudios como síntoma, junto a otra serie de trastornos, de la decadencia propia de la época contemporánea.

La observación de Ribot me interesa, sobre todo, porque encuadra la posible enfermedad en un marco más amplio, de carácter cultural, que no sólo lleva a considerar la enfermedad como parte de un discurso normativo sino que también remite a otros componentes que sobrepasan el ámbito patológico. En ese sentido, resulta muy revelador que esos comportamientos erotómanos los padezca un personaje que comparte rasgos con el *dandy*.

Feldman, en su estudio sobre el *dandysmo*, establece algunas directrices que afectan al *dandy* y su particular visión del erotismo y, por extenso, de su relación con las mujeres. La autora considera un rasgo típico del *dandy* su consideración del amor físico como algo vulgar y desagradable, una actitud cercana a la erotomanía, que Osorio comparte, como bien se ve en el párrafo citado, puesto que Osorio vincula la castidad con la condición de artista, de ser excepcional que está por encima de las miserias de la carne y de las miserias de los hombres.

El gran error de Osorio consiste, precisamente, en no obrar como los hombres, en forzar una disociación respecto a ellos que, en vez de acrisolar el sentimiento erótico, lo desvirtúa. En ese sentido, cabe aprovechar las palabras de Márquez Villanueva a propósito de Luis Menéndez, quién

afirmaba que éste se halla inmerso en una cuestión de escrúpulos. Osorio también entra en el juego de los escrúpulos: escrúpulos a vulgarizarse, escrúpulos a entregarse verdaderamente y crear un escándalo. Así, no sólo evita la relación *de facto* con Clara para evitar las murmuraciones sino que manifiesta un terrible temor a la vulgaridad que, en definitiva, sólo sirve para magnificar aún más su figura:

El temor de que entonces resultase á los ojos de Clara un *burlador de maridos* vulgar, truhanesco; el temor de que me considere hoy un amante ordinario é insípido; el temor de *verme yo mismo* como los demás... (Miró 1901: 203) <sup>27</sup>

En ese sentido, la relación adúltera que mantiene Félix Valdivia con Beatriz – en *Las cerezas del cementerio*- resulta mucho más limpia y positiva que la falta de relación entre Clara y Osorio. Anteponer, como éste hace, la imagen de uno mismo al amor es mucho más truhanesco que abstenerse en nombre de una superioridad moral que el mismo Osorio llega a poner en cuestión:

Señor, Señor ¿pensaré elevadamente, ó creyendo vivir en esferas sublimes, seré un pobre payaso condenado á dar ridículas piruetas en esta miserable pista que llaman mundo...? (Miró 1901: 203)

La respuesta de la novela parece inclinarse por esta posibilidad, sin duda alguna, pues toda la narración juega con la ironía y la contradicción en contra de Osorio. Así, tras exponer una grandilocuente teoría del amor y del arte, en la que atribuye la percepción de la belleza a la presencia de la luz, nos hallamos con un nuevo encuentro con Ojeda y su esposa en la que ésta exclama: “Pero Carlos, Carlos ¿No nos ve usted? -dijo la hermosa” (Miró 1901: 39)

La ceguera de Carlos vuelve a hacerse evidente, y la evidencia llega al extremo del ridículo cuando Carlos confiesa a Andrés

Le interesas mucho, mejor dicho, le intereso yo; perdóname pero creo que el interés que tú le inspiras no es directo, sino reflejo

---

<sup>27</sup> El subrayado es mío.

del mío; es como la luz de la luna que ha de recibirla antes del sol, para tenerla (Miró 1901: 41)

No sólo se produce ahí una ironía discursiva, al compararse Osorio con el sol cuando es, precisamente el paradigma de la oscuridad, sino también situacional, puesto que el interés de Clara por Andrés, como se verá al final de la novela, nada tiene que ver con el interés por Osorio. De hecho, esta anécdota muestra con crueldad la incapacidad de Osorio para ver la realidad: la continua intromisión de ficciones en su discurso y la edificación de éste sobre la convicción de poseer una valía, como artista, superior a la de los demás ocultan a el joven compositor el devenir de los hechos; de ahí que al final de la novela, al reconocer el amor de Clara por Andrés se nos describa a Carlos

... pálido y entristecido, llenos de fuego sus ojos: fuego cruel que los iba consumiendo lentamente hasta dejar las cuencas negras y vacías, pero negrura de abismo que atemoriza y expresan más que algunas claridades (Miró 1901: 296)

Una mirada vacía; como lo ha sido, de hecho, durante toda la novela.

#### **UNA MUJER SIN IMPORTANCIA**

La peculiar mirada de Carlos, mistificadora y vacía, opera sobre todo sobre el personaje femenino que se constituye como objeto de su deseo. En realidad, Clara se convierte a lo largo de toda la obra en una mujer sin importancia, puesto que en ningún momento es relevante quién o qué es, sino cómo es lo que Osorio quiere que sea. En ese aspecto, que el relato se estructure mediante las cartas y que, por tanto, sea siempre Osorio el foco de la narración resulta capital, ya que compartimos con él el desconocimiento de Clara. Sólo cuando el narrador extraheterodieético tome la palabra en la conclusión alcanzamos a contemplar la importancia de Clara como personaje.

Hasta ese momento hemos de conformarnos con los fragmentos de idealización que Osorio va dispersando en sus cartas; una idealización que, como casi todas, más que exaltar a la mujer la pone en una disyuntiva

imposible y la sujeta a un discurso fantasioso y quimérico. Una idealización que no es más que la suma de fragmentos fotográficos y de razonamientos miserables. Osorio cultiva con maestría ambos procedimientos.

Por una parte, es frecuente encontrar la descripción de Clara en términos de “hieratismo escultórico” o “efecto impresionista” (Altisent 1988: 86-87), procedimientos que se han querido ver como parte de la deuda que la obra mironiana tiene contraída con el fin de siglo. Y en efecto, algunas de las referencias a Clara sugieren relaciones intertextuales con algunos de los principales textos de ese momento. Un pasaje cuya filiación es evidente es la escena en que Osorio llena la cabellera de Clara con luciérnagas y queda extasiado ante la belleza de su amada, aureolada por la corona de luces. La imagen de la dama con la corona de luz remite, por supuesto, a la imaginería mariana y, en concreto al poema y al lienzo de D.G. Rossetti, *The Blessed damozel*, en los que se insiste en el motivo de la corona luminosa que luce la dama idealizada. La conexión de Miró con el prerrafaelismo, en particular, con la belleza femenina que propone este movimiento estético, ya ha sido señalada por parte de la crítica.<sup>28</sup> Miró aprovecha perfectamente la iconografía prerrafaelita, de suerte que las mujeres hermosas que transitan en sus páginas cumplen a la perfección con los rasgos estereotípicos: la larga cabellera, la palidez purísima que contrasta con los labios sensuales, el aspecto lánguido, las ropas etéreas...<sup>29</sup> Mucho más discutible sería evaluar en qué medida participa del sustrato ideológico de esa imagen. Ciertamente, las protagonistas que aquí analizo y otras personajes posteriores como Paulina o María Fulgencia son retratadas a la manera prerrafaelita, pero su actuación dista mucho de la languidez espiritual propias del estereotipo. En cualquier caso, y como Freixa advierte, la imagen de la mujer en el fin de siglo se articula sobre una base que enriquece el sustrato prerrafaelita con los miedos del decadentismo y que abandona progresivamente la imagen símbolo para

---

<sup>28</sup> Sobre este aspecto ver Riera, C. “Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista” en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm.6, 1990.

<sup>29</sup> Sobre la iconografía de la mujer prerrafaelita y su sentido simbólico veáanse, entre otros: Cerdà i Surroca, M.A., *Els prerrafaelites a Catalunya*, Barcelona: Curial, 1981; Dixon Hunt, J., *The Pre-raphaelite Imagination*, Londres: Routledge&Kegan Paul, 1968; Pearce,

convertirse en un estereotipo desgastado por el uso y casi vacío de contenido;<sup>30</sup> extremo este en el que Miró nunca llega a caer.

Precisamente, otros referentes asoman en el fragmento en el que Osorio, justo después de conocer a Clara, la aísla de la escena y nos la presenta en un pasaje que recuerda inequívocamente a Maeterlink. En concreto, al pasaje de *Pélleas y Mélisande* en el que el cabello de la heroína queda prendido de las ramas; en *La mujer de Ojeda* el cabello de Clara queda enredado en un rosal y es Osorio quién tiene la noble misión de liberarla.

Las implicaciones eróticas de la cabellera femenina en el fin de siglo ya han sido perfectamente estudiadas por Bornay (Bornay 1993) y también por Dijkstra, quiénes señalan la conversión del cabello en un fetiche depositario de la sensualidad femenina (Dijkstra 1986: 229-231). La anécdota que relata Osorio no hace más que manifestar, de forma evidente, el uso de imágenes finiseculares por parte de Miró, en este caso de una forma casi literal.

Que el primer contacto de Osorio con Clara se produzca mediante el motivo de la cabellera manifiesta, de forma simbólica, cómo el joven ha caído irremisiblemente en las redes de la belleza femenina, en una red de pura sensualidad -aunque él se niegue a reconocerlo<sup>31</sup>-; sin embargo, el joven no dudará en otorgar al episodio otra lectura bien distinta: la liberación de la cabellera adquirirá una dimensión paradigmática, en tanto que Osorio no dudará en crear para su amada una desgraciada historia de desamor y prosaísmo en la que él volverá a actuar, al menos en el plano imaginario, como el libertador.

---

L., *Woman/Image/Text. Readings in Pre-raphaelite Art and Literature*, Londres: Harvester-Wheatsheaf, 1991.

<sup>30</sup> Freixa, M. "La imagen de la mujer en el modernismo catalán" en *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

<sup>31</sup> El simbolismo del cabello como red o como tela de araña que atrapa al respetable varón en un abismo de sensualidad es ampliamente desarrollado en el arte finisecular, siendo su expresión más famosa el lienzo *La belle dame sans merci* de J.W. Waterhouse. Esta pieza suele ser motivo recurrente de análisis en los trabajos que han atendido el tema, entre ellos, Bornay 1993 y Dijkstra 1986. Que el cabello es una fuerza sensual en la novela que nos ocupa queda claro en el episodio en que Osorio, fingiendo apartar una inconveniente mota del pelo de Clara, se lanza a un éxtasis sensual besando su cabellera, momento que recordará con cierta turbación.

La historia de Osorio, según la cuál Clara es una bella malmaridada sometida a la voluntad de un marido indeseable, no dejaría de ser una inocente especulación si de ella no se desprendieran una serie de consideraciones morales, llenas de prejuicios y dobleces, que en realidad menoscaban la valía de Clara y redundan en beneficio de la imagen ideal que Carlos se complace en auto-proyectarse. De ese modo, Osorio da por hecho el amor de Clara pues

Tú sabes bien Andrés, que la mujer, más que los goces de la carne, apetece y anhela las caricias para el alma; y éstas se transmiten por medio de acciones delicadas y sentidas palabras. (...)

Nos conocimos y necesariamente había de establecer comparaciones entre los dos hombres que la trataban. Que yo he salido ventajoso de ese examen, es consecuencia hartamente sencillo en deducir para que pierda tiempo en ponerla de manifiesto y demostrarla (Miró 1901: 49)

La angelización de la mujer no es nueva en absoluto; varios siglos de tradición literaria occidental pesan sobre el texto. Lo que es nuevo es que Osorio sea capaz de poner el talante angélico de su amada al servicio de la correspondencia en unos amores que, desde el punto de vista social y moral, son completamente ilícitos aunque no lleguen a una consumación carnal. Es en ese punto donde el discurso de Osorio, armado de retórica sibilina se vuelve mezquinamente misógino. Así, ante la posibilidad de cualquier reprobación moral, Osorio se anticipa y sentencia

Empiezo por negar que esa voz sea impura; nada tan natural, tan legítimo, como que el alma de Clara se estremezca de gozo al ponerse en contacto con la mía, que no diré yo que sea resplandeciente como las alas del mofletado ángel ni libre de la escoria del pecado; pero ¡que siente tanto! y que no tiene ni una pequeñísima doblez ni arruga en donde pueda esconderse nada. Además ¿en dónde está el pecado? ¿En demostrarme el agrado con que me oye? Pero señor; ¿qué culpa tiene ella de que yo sea fino, galante y artista (no tengo abuela ¿eh?) y de que su marido sea áspero y grosero? (...) (Miró 1901: 49-50)

Hasta aquí, la posible misoginia del discurso no resulta nada obvia; solo se hace evidente, una vez más, el alto concepto que tiene Osorio de sí mismo,

incluso resulta estimulante atender cómo le atribuye a Clara una capacidad de decisión y raciocinio -fantástica, eso sí- que no era común en los discursos finiseculares. Sin embargo, y a pesar de que lo niegue, el alma de Osorio sí tiene dobleces, y se hacen evidente en la continuación del razonamiento, que concluye:

No tengo por vituperable que ella se abandone en brazos de la tentación (...) Clara no puede huir de ella (...)

¿Qué ha de hacer la pluma impulsada por el viento, sino volar?

Clara es la pluma y yo la brisa que la recoge del suelo, y la levanta y la impulsa á volar por espacios bellos y bañados de luz. (Miró 1901: 50-51)

Así pues, a pesar de que Osorio intente presentarla como una compañera del alma, su valoración de Clara no pasa de considerarla un receptáculo pasivo y débil de su propia excelencia espiritual. Clara santa, pero no por generosidad de quién la juzga, sino porque no puede hacer otra cosa más que rendirse al irresistible encanto de Osorio.

La fantasía finisecular de la naturaleza imitativa de la mujer, la mujer que desprende luz porque la recibe del varón, circula con nitidez por esas líneas; pero Osorio, como buen personaje finisecular no se detiene ahí. Al fin y al cabo, el deseo de una adoración total por parte de Clara y de una posesión erótica en sentido pleno (deseo que fluye por todo el texto aunque Osorio intente ocultarlo de las más diversas maneras) topa con un orden social del que es perfectamente consciente. No basta entonces con detenerse, reprimir la posesión sexual en un alarde de buen gusto para intentar no ser un “donjuan” al uso; cabe también descargar esa responsabilidad sobre la figura femenina:

Ya que dueño soy de su alma, no quiero perderla por la ambición de poseer también su cuerpo hermoso: éste ha de venir a mí sin que ella lo note. No será adúltera por *pecar* (...)

Si peca será por ofrecer un cuadro digno á la Belleza (Miró 1901: 126-127)

Desde esa perspectiva, si es Osorio quién intenta “conquistar” a Clara, se pondría de manifiesto la “pobreza de ilusiones de mi amor” (Miró 1901:

126) y resultaría una escena vulgar; sin embargo, si es ella la que va a él, resulta un cuadro bello. Es decir, que Osorio no quiere ser un ordinario “*burlador de maridos*”, pero no tiene ningún problema en que Clara se convierta en una adúltera; no vulgar, en absoluto, puesto que la exquisitez de Osorio limpiaría el adulterio de toda mancha para convertirlo en un acto de estremecedora belleza.

La manipulación sobre la realidad no puede ser más evidente en tanto que atañe a los principios morales que el propio artista intenta acatar, y que, no obstante, son usados por él según su conveniencia. Una operación que llevará también a cabo Luis Menéndez para justificar una posible relación extra-matrimonial con Laura y que desvela la cara más oscura de la autoconciencia del artista que resulta -me permito el juego de palabras- completamente antiartística.

De nuevo hay que pensar aquí en la caracterización del *dandy* que establece Feldman. Si anteriormente ya he mencionado su consideración del amor físico como una experiencia vulgar, cabe recordar ahora otro aspecto que Feldman reconoce como típicamente característico del *dandy*: la búsqueda de una mujer que complete su propia belleza, una mujer que es buscada no tanto para llenar el deseo del *dandy* sino para reflejar y amplificar sus “extarordinarias” características. De nuevo, la fantasía sobre la naturaleza imitativa de la mujer se hace evidente y se extrema, si cabe, más, al ser utilizada por un personaje que parece haberse revestido de las peores características del *dandy*, especialmente en lo que concierne a las relaciones eróticas.

Por otra parte, no hay que olvidar que todas las disquisiciones de Osorio sobre el posible desenlace del asunto amoroso se basan en un hecho, la posesión espiritual de Clara, que se revela, al final de la novela como su mayor distorsión. Resulta, como mínimo, irónico que el músico sea capaz de juzgar el posible fin de su aventura sentimental en términos de novela (Miró 1901: 120) sin caer en la cuenta de que toda novela tiene también un inicio ficticio, que se inician cuando en su primer encuentro en el jardín Osorio resuelve



(...) la hablé de los blandos y misteriosos ruidos de la noche, de la serenidad del cielo, luminosamente moteado; y tanto fuego en mi acento puse, que ella sintió conmigo las bellezas que yo cantaba, y en la obscuridad percibí dos ojos que acariciaron gratamente mi alma (Miró 1901: 25)

Seguro de la comunicación de las miradas que existe entre ellos, sólo al final de la novela Osorio intuirá que los ojos de Clara miran en una dirección distinta

Yo creo que los ojos de Clara me indican y trazan el camino que debo seguir, pero soy tan torpe que no comprendo su lenguaje, y ellos son tan hermosos que me falta tiempo para gozar mirándolos... (Miró 1901: 203)

Y, en efecto, Osorio sólo comprenderá su lenguaje cuando no haya modo de escapar a él.

#### **LA MUJER QUE MIRA**

Si la estructura epistolar de la novela hace evidente lo sesgado del punto de vista Osorio, la irrupción de un narrador extraheterodiegético al final de la pieza proporciona el contrapunto necesario para aclarar la distorsión de esa mirada mediante el contraste con otras visiones que, hasta ese momento, han quedado en la sombra.

Aunque la crítica haya querido ver en el desenlace un simple final folletinesco -que, por cierto, podría relacionarse perfectamente con el final de *Doña Luz*, de Valera<sup>32</sup>- la conclusión sirve, sobre todo, para mostrar el papel que Clara juega y ha jugado a lo largo de la novela. Es ahí donde la protagonista deja de ser una mujer sin importancia y se convierte en una mujer que mira, y cuya mirada adolece de muchas de las faltas de Osorio.

---

<sup>32</sup> La coincidencia vendría dada por la ruptura del triángulo amoroso con el reconocimiento del mérito del pretendiente despreciado y la vileza del elegido. Evidentemente, en *Doña Luz* el problema es más complejo al formar parte de ese triángulo un sacerdote y al mostrarse que la motivación erótica del marido de doña Luz no ha sido tal cosa, sino un interés económico desmedido.

Si éste construye una y otra vez a su amada conforme a su fantasía, Clara cae también en la construcción del amado, en este caso Andrés. Evidentemente, no asistimos al proceso de esa construcción pero sí a su fractura, una fractura que también aparece en los ojos: “Ahora he comprendido lo que es el amor; en tus palabras y miradas lo he leído, mientras en las de Andrés sólo he descubierto dudas cobardes y una pasión egoísta” (Miró 1901: p.301).

Clara se manifiesta, entonces, como una nueva versión de Osorio: capaz de construir con su mirada al otro, sólo la evidencia la devuelve a la realidad. La fallida construcción del amado que lleva a término Clara resitúan la intriga narrativa y la convierten en una paradoja: la experiencia sentimental de Osorio fracasa, en cierta medida, por sus mezquinos planteamientos, pero fracasa también porque, a diferencia de lo que suponía, Clara no es “una pluma impulsada por la brisa viento”, un ser pasivo que se deje moldear por la mirada del otro; por el contrario, es un ser que desempeña una función tan activamente mistificadora como la de Osorio.

Incluso más activa, pues las pocas líneas en las que Clara se deja ver manifiestan una capacidad de iniciativa y un poder de decisión sin reservas, así como una menor idealización en la construcción de sí misma. Si Osorio insistía en la superioridad de su espíritu, la única vez en que Clara se refiere a sí misma, lo hace en términos bien distintos: “Dios mío, que no sufra, que deje de quererme... [Carlos]; pero olvidarme del todo, no..., eso no... (...) ¡Ah, cuán grande es mi vanidad; qué inmenso mi egoísmo!” (Miró 1901: p.296).

Frente a la magnificación de sí mismo que lleva a cabo Osorio, Clara, haciendo honor a su nombre, acierta a iluminarse y verse en su justa medida y ante la tensa situación que ha provocado su confeso amor a Andrés, acierta también a usar del privilegio de su mirada y de su capacidad de mistificación

Entonces le asaltó una idea, con cuya manifestación había de medir y comparar el grado de pasión de los dos rivales; y estudiando con ansiedad en la retina de ellos el efecto de sus palabras, dijo amargamente y esforzándose por vencer la rebelión de su alma: (...) (Miró 1901: 300)

Fingiendo haber sido violada por uno de sus sirvientes, Clara usa una nueva y degradada imagen de sí misma para probar la valía de sus amantes y que manifestará, finalmente, el penoso amor de Andrés hacia ella en contraste con la pasión de Carlos. Determinar en este punto que el amor de Carlos hacia Clara es una pasión noble puede parecer contradictorio; no lo es, en absoluto, pues como señala García Lara

El brote de celos que sufrirá Carlos será la sacudida apasionada que le pondrá frente a sus propios ojos la evidencia de su propio engaño, el reverso de un Yo ideal identificado imaginariamente a la superioridad ética del artista y de una voluntad que se quería inocente y desinteresada, guiada solamente por el ideal de la amistad, y de la pureza y la belleza en el Amor (García Lara 1999: 101-102)

Esas mismas palabras se podrían aplicar, en mayor o menor medida a Clara, en tanto que es la prueba a la que somete a sus amantes lo que pone “frente a sus propios ojos la evidencia de su propio engaño” respecto a Andrés y le desvela cómo su propia fantasía había creado y endiosado la imagen de éste.<sup>33</sup>

Sin embargo, nada más lejos del final feliz que el reconocimiento por parte de Clara de su error y la revelación de la vertiente más noble y pura de la pasión de Carlos. La decisión final de Clara de no unirse a Carlos, la rotunda negación de su amor hacia él y el uso declarado de su libertad de elección truncan cualquier expectativa erótica posterior. García Lara afirma: “De nada servirá ya la elucidación del verdadero amor de Carlos, frente al de Andrés. Carlos (...) perdió a su amada en el momento en el que debió arriesgar su deseo.” (García Lara 1999: 102)

Desde luego, no hay futuro posible entre Carlos y Clara; lo que no sabemos es si alguna vez lo hubo, si Carlos perdió a su amada o no la tuvo nunca y es que el autor no nos proporciona el menor indicio; al mantener en silencio a Clara y enfrentarnos con la locuacidad de Carlos, la novela se convierte en el caso paradigmático de la manipulación por parte del artista

---

<sup>33</sup> Osorio mismo, todavía inmerso en el estupor que le causa la elección de Clara, intenta explicarse los motivos y especula : “...y su fantasía crearía la imagen de Andrés, como se finge la de Dios” (Miró 1901: 278)

pero apenas nos deja intuir cuál es el papel de esa mujer ante ese intento. Esa es la gran laguna de la novela; la omisión continua de la mirada de Clara.

Ese desequilibrio en el cruce de miradas es también el gran rasgo característico de la novela y lo que le concede, a mi juicio, una gran importancia en la trayectoria mironiana. El exceso de lo visual como regulador de la experiencia erótica que se nos relata y el exceso de las implicaciones de esa relación de miradas sirve, pues, para sentar las bases de los conflictos amorosos que se desarrollarán en las novelas posteriores.



**MIRADAS IDEALES E IDEALES PELIGROSOS EN  
*DENTRO DEL CERCADO (1916)***

La belleza superior, diga lo que quiera Kant, es la belleza femenina: ahora bien, las cualidades que hallamos más dignas de admiración en la mujer, son también, en gran parte, las mismas que son objeto de deseo.

(...) A nuestros ojos la mujer más bella es siempre aquella que mejor se adapta a las aspiraciones de nuestro ser individual, a los sentimientos y a las tendencias comunes en nuestra época. Se ha dicho hace tiempo; amar es poseer el vago sentimiento de aquello que se tiene necesidad para completarse a sí mismo, física y moralmente

J.M. Guyau



Si *La mujer de Ojeda* es la menos conocida de las novelas mironianas, *Dentro del cercado* bien puede calificarse como la más desconcertante, o para ser más exactos, como la mitad del díptico de desconcierto que constituye junto a *La palma rota*. Aunque las fechas de publicación de ambas novelas difiere - *La palma rota* se publica en 1909 y *Dentro del cercado* en 1916-, la gestación de tales obras parece haber sido paralela. Como señala Márquez Villanueva: “*Dentro del cercado* ha tenido una gestación lenta e imprecisa, en clara cercanía con *La palma rota* y *La novela de mi amigo*. Su inminente publicación es anunciada a finales de 1910 en una carta de Miró a su amigo Puigcerver” (Márquez Villanueva 1990: 72) Del mismo modo, la publicación de ambas, en volumen conjunto, en 1916 y acompañadas de un preámbulo de Miró en el que las califica de novelas románticas pone en evidencia la proximidad temática de las dos piezas.

Que la historia textual de ambos textos sea paralela quizás no justifica plenamente la decisión de anteponer el análisis de *Dentro del cercado* al de *La palma rota*. Sin embargo, me permito la licencia cronológica a efectos de coherencia. *Dentro del cercado* retoma los planteamientos que hemos visto en *La mujer de Ojeda* y los lleva al extremo en la figura del artista-falsificador; a la vez, la conversión del objeto de deseo femenino en un sujeto cuyo punto de vista nos es accesible inicia un tratamiento de la figura



femenina - amplificado en *La palma rota*- que, resulta a todas luces, transgresor.

En realidad, tal adjetivo es perfectamente aplicable a toda la novela. Es de referencia obligada el comentario de Nora sobre la misma:

Acaso lo más sorprendente de este libro, junto a la irresolución argumental, ya por sí misma significativa, es la no menos vaga y diluída noción, no ya de moral, sino -diríamos- de decencia sentimental (Nora 1961: 449)

Determinar las razones de tan escandalizada aseveración no es tarea fácil, pero sin duda están trabadas al carácter fuertemente erótico de la misma (Márquez Villanueva 1990 y Larsen 1992). Un erotismo que difícilmente puede hacerse pasar por el lado de la espiritualidad, puesto que las referencias sensuales y sexuales se acumulan a lo largo de sus páginas.<sup>34</sup> Más escandaloso aún es que esas referencias fluyan en más direcciones de las que deberían y escapen de los sagrados vínculos del matrimonio, trazando un triángulo -Laura, Luis y Librada- cuyos vértices son focos y receptores de deseo, en lo que Larsen ha calificado de “multidimensionalidad amorosa” (Larsen 1992: 17)

Pero no es sólo la presencia de un “anómalo *ménage a trois*” (Márquez Villanueva 1990: 72) lo que genera escándalo y desconcierto, sino las implicaciones ideológicas de éste. Como ha insinuado, con su habitual agudeza el profesor Márquez “*Dentro del cercado* recalca (...) en el tema feminista, tan característico de Miró, de la mujer como víctima del egoísmo y del *double standard* masculino” (Márquez Villanueva 1990: 86) Es justamente el original conflicto en que se ven envueltas las figuras femeninas y la todavía más original resolución de ese conflicto el gran motivo de estupor de la novela.

En ese sentido se puede hablar de una crítica estupefacta, que empieza con Nora y acaba con García Lara. De hecho, la obra de éste último es la

---

<sup>34</sup> Un ejemplo evidente de la presencia de la pasión amorosa en la novela es la recurrencia de las imágenes relacionadas con el fuego, las brasas, el calor, etc que adquieren su máxima presencia en el momento del incendio y, posteriormente en la enfermedad de Laura, pero que está presentes desde el inicio, como se desprende de la rigurosa lista de referencias de este tipo que se incluyen en García Lara 1996.

mejor confirmación de la tesis de Márquez sobre el feminismo de la novela. A García Lara le debemos un curioso estudio sobre ésta en términos de “novela clínica”, destinado a mostrar y demostrar la enfermedad mental de su protagonista, Laura, cuya neurosis y zonas histerógenas son perfectamente descritas por el autor en paralelo con un historial psiquiátrico “real” recogido por Freud (García Lara 1996). Que Freud no estaba exento de prejuicios misóginos es cosa sabida -o debería serlo- y que parte de las aplicaciones del psicoanálisis detectan enfermedad mental dónde sólo hay excepcionalidad también.<sup>35</sup> No obstante, García Lara hace uso del más obsoleto modelo psicoanalítico para resolver el enigma que es *Dentro del mercado* apelando a la gestación y eclosión de una neurosis por parte de la protagonista femenina. Que García Lara resuelva el conflicto novelesco apelando al histerismo neurótico de la protagonista y salvaguarde a Luis de cualquier revisión bajo la misma óptica es el mejor indicio para evidenciar que la cuestión del género en *Dentro del mercado* resulta poco convencional, o por mejor decir, sospechosamente feminista.

De hecho, focalizar en Laura como clave de los hechos relatados tiene otra desventaja, puramente interpretativa, pues se convierte en una elección envenenada que deja en la penumbra buena parte de los episodios que contiene la novela. No parece casual, entonces, que las exégesis más completas de la obra sean las que han se han centrado no en la “anormalidad” psicológica de Laura sino en la de Luis.

Desde esa óptica lo ha contemplado Márquez Villanueva, quién se centra en la peculiar configuración de Luis como clave de lectura. Como explicaré más adelante, Luis encarna un sueño de dominación masculina, basado en el narcisismo, que juega a su gusto con la moral del momento; un juego que no le deja indiferente, de ahí que Márquez determine como tema fundamental de la novela los retorcido escrúpulos de su protagonista y se permita afirmar: “Tras la olímpica fachada del protagonista se agitan, de este

---

<sup>35</sup> Sobre el psicoanálisis en el fin de siglo y sus presupuestos y conclusiones misóginas, ver Dijkstra 1986; sobre la invención de la locura como ejercicio de control, Foucault 1972 y sobre la aplicación misógina de la enfermedad psiquiátrica y las relaciones entre mujer y locura, Gilbert&Gubar 1979 y Showalter 1988.

modo, diversas componentes de claro signo neurótico” (Márquez Villanueva 1990: 85) Nada más lejos, sin embargo, que usar y abusar de los moldes del psicoanálisis para iluminar el personaje; Márquez concluye que esos síntomas neuróticos no desembocan en una eclosión psíquica sino que derivan pronto hacia la cima del egoísmo más deleznable.

El mismo uso del adjetivo “neurótico” que desarrolla Márquez puede aplicarse a las fantasías finiseculares sobre la mujer: más que referirse a la enfermedad, indica el delirante egoísmo que engendra nuevos problemas en las soluciones que el discurso masculino dominante había erigido para tranquilizarse y complacerse.

Es en este punto dónde la novela adquiere su mayor originalidad, puesto que asistimos a la construcción de la fantasía del varón burgués finisecular - amparado por nociones como la honorabilidad o la superioridad- de un universo femenino creado por y para su delectación. Lo subversivo de la obra es, entonces, contemplar como esa fantasía escapa al control del varón y observar en qué medida y con qué procedimientos las mujeres implicadas se sitúan al margen de ese delirio.

#### **EL ARTISTA BURGUÉS**

*Dentro del cercado* ha sido planteada por buena parte de la crítica como una novela de deseo, de deseo imposible entre sus protagonistas. Es, no obstante, un deseo tan intrincadamente complejo que apenas hay acuerdo en determinar hacia dónde y desde dónde fluye y qué consecuencias tiene. De hecho, el título de la novela -y también ciertos pasajes que consideraré posteriormente- apunta hacia un deseo prohibido: algo o alguien está vedado, dentro del cercado, y es, por tanto, inaccesible. El problema surge a la hora de determinar quién es ese alguien; Barbero, por ejemplo, no duda en presentar a Luis como foco de deseo y a Laura como virgen mística o monja seglar dedicada a su adoración devota, elevando tal situación a constante en la obra mironiana:

La contradicción de estas actitudes, masculina y femenina, las destaca bien evidentes el propio autor. Así, mientras las enamoradas defienden fieramente su pudor, el sacrificio interior, la íntima fantasía, el héroe siempre está dispuesto a saltar la valla de los prejuicios, hasta que la feroz resistencia de la amada le detiene al borde del peligro (Barbero 1981: 79)

La idea del sacrificio de los deseos femeninos ante la irresistible tentación masculina es retomada por García Lara quién no duda en glosar la novela bajo el epígrafe “El sacrificio del deseo en *Dentro del cercado*” (García Lara 1999) y quién insiste en la existencia de la prohibición como condición de amor en la obra mironiana. Una prohibición que circula en los dos sentidos y que se resuelve, para Luis “con el triunfo de la legitimidad institucional” y la sublimación de sus pulsiones eróticas en “su triunfo profesional y la solución cariñosa que subsume en amor fraterno la corriente sensual de su erotismo hacia Laura” (García Lara 1999: 132). En cuanto a Laura “no parece ir mucho más allá de un reaseguramiento defensivo de su capacidad represiva” (García Lara 1999: 132).

Así las cosas, el panorama resulta bastante conocido: Barbero, en su pretendido estudio feminista, redime a Laura del turbador peligro de la tentación que encarna mediante la conversión en una figura monjil, evitándole el deshonoroso trance de un papel activo en un posible adulterio mediante la apelación al amor platónico y al adulterio espiritual (que siempre resulta menos incómodo). García Lara parece ir algo más allá, al conceder el don del deseo a ambos personajes; pero la turbadora desazón que produce al situarse fuera del marco institucional se resuelve como sublimación en el caso masculino y como crisis histérica en el caso femenino.

Salvando las distancias, ambas lecturas son complementarias y coinciden en considerar el deseo femenino como una entidad fuera de control, de ahí que sólo el pudor y la resistencia heroica, en un caso y la histeria, en otro sean las únicas opciones posibles para que las cosas no vayan más lejos. La contrapartida evidente es la concesión de un estatuto de control, poder y responsabilidad al personaje de Luis, de suerte que es su conflicto interior entre el deber y el deseo el nudo gordiano de la novela. Su inclinación final hacia las labores masculinas, su afianzamiento como

trabajador, padre y esposo, equivaldría a afianzar las nociones de responsabilidad y honorabilidad del personaje.

¿Pero es realmente Luis Menéndez un ser responsable y honorable? ¿Y es su dedicación final al trabajo y al hogar un verdadero sacrificio del deseo? En realidad, más que sacrificio cabe hablar de acomodación consentida a un orden social al que sólo osa retar en sus fantasías; ni siquiera retar. El refinado Luis Menéndez sueña quimeras constantemente y como Carlos Osorio, sueña quimeras sobre sí mismo, pero el narrador ha perfeccionado su técnica y la evidencia con la que Osorio se magnifica queda sabiamente dosificada en *Dentro del mercado*. Como afirma Márquez Villanueva, la “esencia” del personaje no se desvela completamente hasta las últimas páginas y desde ellas se hace forzosa la relectura de las páginas precedentes.

No me voy a detener en describir pormenorizadamente al personaje, puesto que la explicación de Márquez es sobradamente detallada y exhaustiva.<sup>36</sup> A modo de paráfrasis, valga recordar la peculiar utilización de la filosofía nietzschiana que lleva a término Luis; un uso que le lleva a considerarse superior a los “medianos corazones” y a justificar una posible relación extra-matrimonial con Laura valiéndose de una auto-consideración como super-hombre, libre, pues, de saltar las estrechas y mezquinas barreras de la moralidad burguesa. No obstante, ese discurso magnificador que parece sostenerse gracias a la -aparente- adoración que le profesan las mujeres que le rodean y a los encendidos elogios que le tributan no resiste el menor análisis.

Ya desde el principio de la novela -como observa fugazmente Márquez- se nos presenta una quiebra del seguro super-hombre que Luis intenta ser. La primera aparición de Luis entre las páginas de *Dentro del mercado* pueden hacernos creer momentáneamente que nos hallamos ante un individuo excepcional, como lo manifiesta la cálida acogida que le dispensan Laura y Martina y la favorecedora descripción que le sigue:

---

<sup>36</sup> También Larsen 1992 contiene un espléndido análisis del personaje desarrollado desde bases comparatistas; así, relaciona a Menéndez con el protagonista de *Dos mujeres*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda.; con Bonifacio Reyes, protagonista de *Su único hijo*, de Clarín y con Juanito, protagonista de *Fortunata y Jacinta*, de Galdós.

Era el caballero alto y de gallardo porte. Frisaba en los treinta años, y había en su mirada, en su boca de patricio dibujo entre la negra barba, y en su pálida frente una expresión, un gesto apasionado, jerárquico sin dureza.

Laura, la señora y Martina, que ya le querían por la fineza de sus prendas, amábanle ahora más por sus cuidados y exquisita ternura. (Miró 1943: 260)

La imagen de tan apuesto caballero, desempeñando además nobles funciones de protector pronto queda en entredicho, cuando en plena agonía de la madre de Laura cae dormido y al despertar, la única preocupación que asoma en su pálida frente es la posibilidad de parecer tan vulgar como el criado de la casa, también dormido. Miserable preocupación teniendo en cuenta que la agonía de la enferma ha desembocado en muerte:

¡Se había dormido, y acaso tan rudamente como ese hombre! (...)

Luis quedó contrito, lleno de vergüenza de su sueño ¡qué pensaría Laura! (...)

Oyéndola, se odiaba Luis.

Huyó a la terraza; y bajo la inocencia, la paz y la hermosura de la noche, fue curándose de su vanidoso sufrimiento; y pensó en la muerta, y afligióse generosamente (Miró 1943: 262)

El ejemplo es paradigmático: la anteposición de la vanidad y el egoísmo al sufrimiento ajeno, incluso de seres queridos, es la muestra más evidente de la calidad moral de ese personaje que se pretende “super-hombre”. La misma falta se repetirá en la agonía de la ahijada de Laura y llegará al extremo del ridículo en el episodio en que Luis va a buscar auxilio médico para remediar los sufrimientos de la pequeña moribunda. Tras el ímpetu con el que emprende el camino al sanatorio en busca de médico, Luis reflexiona:

Notó Luis que sus primeros ímpetus misericordiosos habían enflaquecido, que la llama de su caridad temblaba oscilando como si la doblase y venciese un vientecillo de emanaciones de vida amplia, placentera, que quitaban todo recuerdo de angostura y apagamiento de enfermedades y tristezas. Y para mantener su propósito, que antes era dulcísimo y arrebatado porque naturalmente fluía de su corazón, tuvo que acudir a la idea del deber.

Necesitaba un médico. Lo buscaría. Lo arrancaría de dónde fuese para llevárselo a Laura.

¿A Laura? ¡Pero si la enferma era la niña pobre y campesina! (Miró 1943: 282)

El egocentrismo de Luis, capaz de desvincularse del sufrimiento ajeno - como se ve en estos dos ejemplos- con la mayor facilidad, desvirtúa la tesis de García Lara según la cual la decisión final de cortar las pretensiones eróticas hacia Laura y dedicarse al trabajo y a su futuro hijo equivalen a una sublimación de su deseo, pues como afirma Márquez, es el mismo deseo el que queda en entredicho:

Se pone así de manifiesto que no hay en él costosas renunciaciones, que no ha amado ni amará nunca bastante a aquella ni a ninguna otra mujer y que la “ética de los medianos corazones” es, a fin de cuentas, la más oportuna aliada de su egoísmo. Pedir celos de una amada que se condena al “cercado” del deseo insatisfecho es, en sí, una baja acción, y risible fariseísmo el hacerlo, para colmo, en nombre de una pureza logomáquica, no menos cascada que aquella otra derivación neologista de “esposa idealica” (Márquez Villanueva 1990: 84)

Insisto en que la precisa valoración de Márquez es tan innovadora que derriba los fundamentos en los que se había basado la exégesis tradicional de la novela. No se trata, entonces de una neutra historia de amores frustrados simplemente por el orden social; el origen del fracaso se halla en las mismas pretensiones del protagonista a quién de nuevo podemos situar en la estela de falsos artistas.

Menéndez desempeña una profesión menos romántica que otros personajes de Miró, pero no exenta de creatividad y sentido estético. Sin embargo, atendiendo a la mercantilización de su actividad como arquitecto, el aura de belleza que pudiera rodearla queda pronto diluida.

Don Luis pasaba el día en su estudio de arquitecto, el predilecto de la comarca; y su caudal le permitía darse a sueños y quimeras, pues resulta que no es la pobreza el mejor incentivo del artista, como imaginan algunos generosos corazones (Miró 1943: 260)

Su labor como arquitecto, pues, no sólo se inscribe en el orden mercantil, sino que también es carta de paso hacia una aceptación social sin reservas y una fuente inagotable de reputación. Evidentemente, tal armonía entre artista y sociedad sólo puede producirse mediante un asentimiento del primero, de ahí que Márquez considere la novela como un perfecto *kunstlerroman* en el que se plantean, en una suerte de *exemplum ad contrarium*, las rigurosas responsabilidades del artista.<sup>37</sup>

Tampoco cabe hablar, por tanto, de un doloroso sacrificio de la voluntad creadora a los deseos de la sociedad burguesa. Si en el amor no existía sacrificio por parte de Menéndez tampoco lo hay en el arte, y es que, sencillamente, el arquitecto no tiene el menor sentido estético ni perspectiva artística. Tal carencia se hace sospechosa al contemplar la maqueta del edificio que presenta al concurso de Lima -un pretencioso *pastiche* de elementos modernistas-, cuyo triunfo le reportará el homenaje provinciano y amanerado de toda Alcega; pero, sobre todo, se hace evidente en su ceguera ante la belleza del paisaje que se contempla desde el Hontanar. Situado, por azares de la novela, en un *hortus conclusus* de dimensiones paradisiacas las reflexiones de Menéndez son las siguientes:<sup>38</sup>

Luis, en presencia de la mañana agreste y magnífica, separóse de las leyendas y volviendo los ojos a la cumbre del “Tajo de Roldán” tendió una gentilísima puente en aquella hendedura de tan limpia traza sobre el día, y puso un palacio cimero de un estilo armónico con la grandeza que le rodeaba; y fue imaginando todo el palmo ¡Oh, qué mansión para Laura y Librada y para él! (Miró 1943: 281)

Semejante observación no ha pasado desapercibida a la crítica, pero sí ha suscitado disparidad de opiniones. Márquez considera que el proyecto de Menéndez está alentado por un apreciable impulso estético y que el hecho de que sea proyecto destinado a no cumplirse pone de manifiesto cómo el

---

<sup>37</sup> No me extendiendo en este punto por estar ya perfectamente desarrollado en Márquez Villanueva 1990 y 1999, textos a los que remito nuevamente.

<sup>38</sup> Sobre las implicaciones del jardín y su configuración como *hortus conclusus* en esta novela y en la obra mironiana por extenso es de obligada referencia el artículo de M.G. Coope, “Gabriel Miró’s Image of the Garden as *Hortus Conclusus* and Paraíso Terrenal”, *Modern Language Review*, 68, 1973: 94-104.



arquitecto jamás emprenderá negocio alguno si éste no le ha de reportar la admiración de la comunidad. De ahí que la cosa quede en castillos en el aire. El significado literal de esta expresión es el que usa Larsen, señalando que el párrafo pone de manifiesto la capacidad de ensoñación de Menéndez.

De un modo u otro, ambas nociones están contenidas en el texto; pero no hay que pasar por alto la advertencia que precede a ese pasaje:

Luis, antes que lírico era técnico, y como los que profesan alguna disciplina académica o científica suelen ver y gozar la naturaleza especialmente, y cuanto más desasidos de su oficio se juzgan, están pensando profesionalmente (Miró 1943: 281)

El juicio del narrador es toda una sentencia, en tanto que define completamente a Luis: despojado de cualquier capacidad creativa, su existencia se inscribe en el orden mercantil -como ya he señalado- pero también en el orden académico, científico y profesional. De ahí que Menéndez sea el más falso artista de cuantos contiene la obra mironiana, pues responde, a todas luces al perfil del varón burgués finisecular.

La desviación de su posible sentido estético hacia una “profesionalización” de la visión del paisaje nos devuelven al recurrente tema de la distorsión de la mirada. Incapaz de contemplar la desbordante naturaleza que se alza ante sus ojos, Menéndez no sólo no sabe apreciarla sino que además la modifica a su voluntad; una voluntad que pervierte la realidad. No parece casual, entonces, que poco antes, el mismo paisaje se haya adquirido una estremecedora belleza en los labios de Laura: “[Luis] se recreaba con la memoria de las peregrinas fábulas que de toda la serranía tejió Laura para contarlas a su ahijada.” (Miró 1943: 280-281)

Frente a la falta de impulso artístico de Menéndez, Laura se convierte en depositaria de una creatividad estética mediante la cual convierte la realidad en una suma de leyendas. Esa capacidad de perderse en el paisaje, embellecerlo y otorgarlo como fábula a los demás se convierte en un indicio -menos evidente que otros- de la posesión de una positiva sensualidad por parte de Laura. Una sensualidad mucho más limpia que los deseos de Menéndez y también mucho menos constreñida por las ataduras sociales -no

en la teoría, pero sí en la práctica- , de ahí que se desborde hacia todo lo que es hermoso, incluyendo ahí a su prima Librada.

Pero Miró no es amigo de dualismos ni de parejas cerradas y tampoco cabe pensar en Laura y Luis como dos caras de una misma moneda. No sería justo hablar de un mísero falsificador de la belleza y una magnífica esteta dentro de una señorita de provincias. El factor del género se introduce en ese punto para hacer el conflicto novelesco mucho más profundo. Miró no cae en la fácil tentación de oponer a un hombre burgués civilizador frente a una mujer natural y tentadora, aunque esa dicotomía esté servida en bandeja incluso por la disociación espacial ciudad/campo, Alcera/Hontanar, que se constituyen como ámbitos respectivos de los protagonistas.<sup>39</sup>

Ni Luis es un hacendoso varón tentado por los peligros femeninos ni Laura es una enredadera que envuelva a éste y lo atraiga hacia el abismo. Si bien la situación narrativa se presta a esta perspectiva, la novela se centra mucho más en mostrar cómo se pueden levantar, derribar y acomodar las ruinas ideológicas respecto al género a la conveniencia de cada cuál que en llevar a término, *de facto*, el mismo procedimiento.

Así, la falsificación y ceguera de Luis y su impagable construcción de una armónica tríada erótica, tienen su mejor amparo en su condición de varón burgués integrado en el orden social (a pesar de que parezca todo lo contrario con sus empeños de superioridad artística), y puede permitirse entonces convertir a la mujer deseada en esposa ideal, amante o hermana según convenga. El mundo de sensualidad y belleza que construye Laura topa directamente con su condición de mujer soltera - por tanto, al margen de la regulación institucional que es el matrimonio- y desprotegida; una incomodidad y un peligro potencial para el mundo de varones respetables

---

<sup>39</sup> El sentido ambiguo entre la relación mujer y naturaleza está detalladamente explicado en los primeros capítulos de Dijkstra 1986. A modo de síntesis, valga hacer constar que la primera idealización de la semejanza mujer-naturaleza - sublimada en la idea de mujer-flor como correlato de la pasividad, la sumisión y la falta de cultura en el sentido más laxo- queda pronto sustituida por una visión más inquietante por la que la esa semejanza se apoya en la fertilidad y necesidad de ser fecundada de la tierra, de modo que la comparación se llena de connotaciones que apuntan hacia la voracidad sexual de la mujer.

que podrían ser arrastrados por su belleza.<sup>40</sup> De ahí que la renuncia a la posesión de Laura resulte para Luis una acomodación -bastante oportunista, por cierto<sup>41</sup>- de la figura femenina al mundo de relaciones consentidas y legitimadas por el orden social. Para Laura, no obstante, la situación final toma ribetes de ambigüedad. Interpretable como posible claudicación, su decisión final puede entenderse también -como explicaré más adelante- como una rebelión en toda regla.

### IDEALES PELIGROSOS

El sentido feminista que Márquez otorga a la novela y que también Larsen le concede sólo se hace visible, en efecto, al considerar el personaje de Luis Menéndez en los términos que he expuesto. Ambos críticos coinciden en señalar el egocentrismo sumo y las disparatadas nociones de amor y arte que el personaje sostiene como la clave para entender la obra como una especie de “aviso de amores” sobre “el abuso espiritual de la mujer por el *ego* erótico masculino” (Larsen 1992: 21). Ese es, desde luego, un aspecto fundamental; no obstante no creo que la novela lo presente jugando con la figura de la víctima femenina, sacrificada en el ara de la masculinidad triunfante. Si la crítica mironiana ha avanzado considerablemente en el análisis del “galán” de la novela, las grandes ausentes en las labores interpretativas son las dos figuras femeninas con las que éste entabla -o lo intenta, o cree que lo ha hecho- relaciones de poder.

Desde una perspectiva meramente sentimental quizás sí sea posible contemplar a Laura y Librada como víctimas de la vanidad de Menéndez, pero desde un sentido de género la perspectiva se altera notablemente. Ya se ha dicho que la retorcida mente de Luis basa sus ensoñaciones eróticas en

---

<sup>40</sup> Sobre la figura de la huérfana en el fin de siglo véase el epígrafe “ Girls alone: dangers and rewards of orphanhood” en Reynolds&Humble 1993: 24-32.

<sup>41</sup> Uso la idea de oportunismo porque Menéndez cambia de instrumento pero no de propósito, de suerte que el motivo erótico queda rechazado justo cuando el triunfo profesional llega providencialmente para permitir a Luis su constante ejercicio de narcisismo y ensoñaciones triunfales. Renuncia a Laura, sí, pero porque tiene la gloria y la fama como motor para sus quimeras.

unos parámetros que corresponden a los discursos del varón burgués finisecular; de ahí que sus sueños sobre las dos mujeres que le rodean reaprovechen nociones tan esencialistas como el “eterno femenino” y las disponga a su apetencia. Nada más evidente que la siguiente observación:

Ellas cifraban para él la cabal emoción del eterno femenino. Laura era el amor excelso, afincado, costoso, cuyo presentimiento hería y desgajaba por lo intenso de su goce hasta las más hondas raíces de su vida. En Librada hallaba una belleza y una felicidad resignadas, mansas y quietecitas como claros remansos. Cumbre y llanura deleitosas y amadas eran estas mujeres. Más alta, más delgada y misteriosa, entre los negros velos de la orfandad, tornaba a parecerle la “prohibida”, pero todavía más tentadora para las imaginaciones fervientes que penetran y adivinan entre la austeridad de los lutos toda la esplendidez y blancura de la carne casta, florida, placentera.

Luego, miró a su mujer, y le contentó y le envaneció poseerla, y noblemente se entretuvo en el pensamiento de su goce y su amor. (Miró 1943: 267-268)

El discurso imaginario de Menéndez no puede esconder cómo la valoración de las dos mujeres que le rodean se basan en fuerte sentido de la posesión. La esposa, plegada ya a su propiedad mediante el matrimonio, se asocia a la calma y la tranquilidad; Laura, por el contrario, en su papel de huérfana y soltera se presenta como elemento perturbador; ejerciendo una fuerte carga tentadora en el eros de Luis, su capacidad de seducción aumenta en tanto que se sospecha su inaccesibilidad.

La dicotomía que Luis establece entre la esposa y la posible amante, aún revestida de lirismo y metáforas, corresponde a una visión mercantilizada y burguesa de la mujer. Como muestra Dijkstra, las fantasías finiseculares sobre la figura femenina parten de este estrato social, y se despliegan sobre los cimientos prácticos de la regulación institucional. Es decir, de la posesión de una esposa que actúa como “guardiana del alma del comerciante” cuya tarea fundamental es procurar que el hogar del varón sea un remanso de paz, tranquilidad y honorabilidad. Aunque, obviamente, los sueños triunfantes contienen la mayor de las perversidades y esa “buena” feminidad, cuya carga erótica se intenta minimizar por todos los medios, no obsta -más bien,

provoca- la necesidad de desviar el erotismo masculino hacia otras figuras femeninas situadas fuera del matrimonio (Dijkstra 1986).

La similitud entre la situación descrita por Dijkstra y la aparente situación inicial de *Dentro del cercado* es evidente. Librada parece responder completamente al patrón de la perfecta esposa; la vemos, desde sus primeras intervenciones dedicada al mantenimiento del hogar:

Las rosas y las ramas de heliotropo desbordando de los azafates de plata; las gardenias escondidas sabiamente dentro de las servilletas, cuyo damasco se apoderaba del perfume para dejarlo después en los labios; la elección de los vinos, el aliño de los mariscos y de todos los manjares, todo fue obra primorosa de las manos de Librada.

Esta mujer, fina y pálida, como una princesa de cuento, aparecía esa mañana fuerte, hacendosa como una madre labradora. (Miró 1943: 273)

Del mismo modo, se hace patente la adoración que tributa al esposo; admiración como profesional -en el episodio de la contemplación de la maqueta del palacio de Lima- como personal, llegando ésta a unos niveles de idolatría que rozan lo inverosímil: “¿Por qué me quieres si yo me veo tan débil y pequeña, y tú eres fuerte y hermoso como ninguno, y hasta me parece que estos campos te rodean sólo para que tú goces mirándolos!...” (Miró 1943: 285)

En una primera caracterización, pues, Librada se constituye como la perfecta casada, el completo ideal de la mujer burguesa del fin de siglo; hacendosa, dedicada a complacer al esposo y limpia - en principio- de cualquier mancha de erotismo inarmónico. Así pues, en el perfecto mundo de Luis Menéndez, sólo le cabe tener la contrapartida de la esposa, la mujer dotada con la atracción erótica y situada, en consecuencia, al margen del matrimonio. Evidentemente, es Laura quién parece estar destinada a jugar ese papel.

Hallamos, entonces, la perfecta tríada dibujada por la mente masculina finisecular: el varón situado entre María y Eva, el varón que, de hecho, sólo adquiere la plena satisfacción situado entre ambas: la santa esposa no colma sus ansias eróticas y la perturbadora amante no colma sus ansias de

comodidad y respetabilidad burguesa. Sólo con la completa posesión de ambas sus fantasías quedan satisfechas.

Luis se sitúa en esa idílica situación, con la habilidad añadida de saber sortear cualquier escrúpulo moral sobre la fidelidad y al adulterio mediante la apelación a su superioridad como individuo. Sin embargo, cualquier sueño es susceptible de convertirse en pesadilla y la ideal compañía femenina de la que se rodea pronto toma su propio rumbo. Dicho de otro modo, el ideal se desborda.

Laura y Librada cumplen todos los requisitos para complacer el sueño de la mente masculina: hermosas y sumisas, castas y sensuales. No obstante, ese sueño se desborda para entrar en el terreno de la fantasía más optimista; la sensualidad limitada por las convenciones que debería caracterizarlas se va ensanchando sutilmente, cada vez más, hasta contagiarlo todo. La sensualidad de ambas no se dirige ni es percibida exclusivamente por el sujeto masculino, Luis, sino que adquiere un papel esencial en la relación entre ambas mujeres.

Es difícil describir esta relación en términos precisos. La única tentativa aceptable es afirmar que es una relación sugerente, ya que las lecturas posible oscilan desde la consumación plena del triángulo en un amor global, compartido por sus tres integrantes, hasta la fracción del triángulo en parejas, de modo que Laura y Librada resulten, a todas luces, una pareja vinculada por algo más que un amistad y un consentimiento mutuo de la atracción hacia Luis.

Laura fue quién alabó más dulcemente y ardientemente la excelencia de esos cuidados, besándola muy alborozada en las mejillas y en la garganta, que era su beso predilecto (Miró 1943: 273)

Laura y Librada se contemplaron ruborosas, y sus corpiños ondulaban por la dulce inquietud de su pecho. Recordaban que una tarde confidencial de primavera, hallándose en el huerto, se dijeron:

“Cuando besas das olor de jardín”. “¿Yo?” -había contestado sonriendo Laura- “¡Pero si debes ser tú, porque huelo a rosal cuando me hablas o te beso!...” (Miró 1943: 274)

Que la amistad de Laura y Librada está más que reforzada por una sensualidad avasalladora y un contacto físico más que constante es algo evidente. Lo complicado es trazar las consecuencias de ese contacto. Las estampas de caricias mutuas entre ambas con Luis como espectador pueden sugerir un voyeurismo consentido por todas las partes implicadas:

Su prima le tomó las manos; las descansó en su regazo, acariciándolas con sus dedos, en cuya palidez escintilaba una purísima constelación de diamantes. Y atrajo su busto y la besaba con esa graciosa ternura que tanto cautiva la mirada de los hombres. (...) Luis no osaba disuadirla (...) Y callaba, y verdaderamente las adoraba mirándolas. (Miró 1943: 267)

Pero también un distanciamiento de las dos mujeres respecto al hombre que no pasa desapercibido ni siquiera al despistado Luis:

Su mujer y Laura parecían quererle con más ternura que nunca (...) Y esto -pensaba él- había de serle de mucho contento y pacificación para su espíritu, porque manifestaba la excelsitud y fineza de su amor. Pero algunas veces necesitaba repetirse estas ideas para no contristarse viendo el mutuo halago y efusión de Laura y Librada (Miró 1943: 261)

La corriente de deseo que se establece entre las dos mujeres, fijada en un sinfín de escenas que pueden ser leídas desde el punto de vista del homoerotismo ha sido explicada tanto por Márquez como por García Lara como una “transferencia homosexual a través de la participación en un mismo objeto amado” (Márquez Villanueva 1990: 75) No obstante, analizar la relación de ambas mujeres atendiendo exclusivamente al contacto físico que se establece entre ambas oculta la estrecha relación que mantienen en un nivel más profundo.

Cabe recordar que es Librada quién pone a Laura ante los ojos de Luis, como ella misma reconoce explícitamente en el siguiente pasaje: “(...) antes me lastimaba de lo poquísimo que te fijabas en Águeda y en la pobre Laura... Ahora la miras más” (Miró 1943: 292)

Es también Librada quién le recuerda a Luis que Laura no es como las otras mujeres (Miró 1943: 279); y ella es quién insiste en que Laura se sume a la unidad doméstica del matrimonio Menéndez en Alcera. También es

Librada quién convence a su esposo para ir al Hontanar a visitar a Laura. La misma insistencia se produce en la dirección inversa: desde su retiro ésta sólo escribe a Librada y es su compañía la que reclama en sus cartas:

Mucho más quería contarte, pero hablemos de nosotras, o no hablemos de nada, porque parece que ya es demasiado escribir, y que esto sea un recurso contra los ocios de la soledad. Y no es cierto. Te juro que no me aburro aunque Martina murmure que estoy cansada y arrepentida de mi traslado. *Sólo tú me faltas.* (Miró 1943: 277) <sup>42</sup>

La relación entre ambas mujeres parecen llegar a un punto en el que están perfectamente desvinculadas de la figura patriarcal de Luis. De hecho, la desvinculación de Laura respecto a éste queda más subrayada en varios momentos de la novela. Hay una profunda atracción hacia él, en efecto, pero no puede olvidarse la obstinación con que Laura se aparta de éste y de su aparente velo protector.

La huida al Hontanar es la muestra más evidente de ese intento de escapar de la legítima y paternalista protección que le ofrece Menéndez; una represión del deseo, a primera vista. Sin embargo, al leer junto a Librada las cartas de Laura la decisión parece más compleja:

Muchos me han dicho, y yo estuve muy cerquita de creerlo, que mi espíritu era de un heroísmo y firmeza que me hacía superior a casi todas las mujeres. Y tanto he pensado en mi singularidad, que algunas tardes me ponís triste, muy femenina, imaginando y subiéndolo a las nubes, el sacrificio de mi retraimiento de señorita delicada, romántica y lugareña. Entonces cambiaba mi vida por una vida newyorkina de mujer zancuda y flaca, con máquina de escribir en vez del bastidor de bordar, lentes, un fieltro hincado en el moño por un agujón como una espada y un traje liso y cortito, y tomando los tranvías a codazos. Como no me agradase esa figura ni fuese tampoco justa con lo que mí decían, dábame yo otra (...) una Diana o una Minerva moderna, según les parece a los feministas y a los antifeministas (...) (Miró 1943: 276)

Retirada en el campo, Laura rehúye claramente del papel de víctima de las circunstancias y niega también el estereotipo opuesto de mujer

---

<sup>42</sup> El subrayado es mío.



emancipada y autosuficiente. Perfectamente consciente de que la soledad y el desamparo son rasgos de los que no puede deshacerse, la apuesta que lanza sobre sí misma pasa por un afianzamiento de esa soledad como factor capital de su identidad, lo que pasa por escapar a las pretensiones protectoras de Luis. No es extraño entonces que en su correspondencia insista en que “puedo vivir en soledad eternamente incomunicada” y rechace con cierto enfado las noticias provincianas que le manda Bernardo Suárez. Y todavía menos extraño que a los modelos de feminidad que descarta oponga dos figuras míticas, Diana y Minerva, que como Larsen hace notar a pie de página, son dos diosas vírgenes y absolutamente independientes de la esfera de poder masculina.

La auto-asociación que Laura traza con estas figuras, en especial con la de Diana, se puede seguir a lo largo de la novela. Tomando en consideración únicamente el sustrato mitológico, Laura presenta unas coincidencias más que notables: como la diosa, su ámbito es la naturaleza y la elección de éste la reviste de una inaccesibilidad que Luis detecta desde el primer momento para mayor alimento de su deseo y que la propia Laura reconoce: “Más ruda y más esquiva que en ese pueblo debo de parecer en estas soledades” (Miró 1943: 276). También como Diana, Laura establece una estrecha relación con las niñas y las mujeres. La diosa se asociaba, en concreto, con la prepubescencia y la doncellez y con esos datos en la mano, resulta más que sintomática la devoción que la protagonista de la novela siente hacia su ahijada, *Corderita*;<sup>43</sup> del mismo modo, Laura lamenta en más de una ocasión haber dejado atrás el mundo de la infancia y la adolescencia.

Por otra parte, los mitos hablan de Diana en estrecha conexión con sus ninfas; frente al rechazo cruel que dispensa a los hombres que se le acercan demasiado, la diosa dispensa un trato de confianza e intimidad a sus ninfas,

---

<sup>43</sup> De hecho la mayor identificación entre Laura y la luna –una de las imágenes de Diana- proviene, justamente de la niña, quién en la canción que tantas veces aparece en la novela dice: “La *lluneta* es ma padrina”. La identificación no puede ser más clara, y es retomada por Librada, quién al anunciarle a Laura su futura maternidad le confiesa: “Prepárate a ser *lluneta* de lo que es señor me diere” (Miró 1943:304)

un trato que en ocasiones puede sugerir la relación homosexual.<sup>44</sup> Replantear la relación de Laura y Librada desde esta trama arquetípica resulta, entonces, más que evidente.

Nos desplazamos, entonces, desde las diabluras del decadentismo -uso la expresión de Márquez- a otro sentido más complejo: la relación entre ambas resulta menos un aprovechamiento oportunista de temas eróticos al uso que una sutil presentación del carácter notablemente original de estas mujeres. El sueño idílico que Laura manifiesta en su correspondencia respecto a una futura reunión de Corderita, Librada y ella misma en el entorno del Hontanar equivale a un sueño en la que lo masculino, civilizador y dominante queda completamente excluído. El sueño de Artemisa.

La relación intertextual entre el personaje de Laura y tal divinidad puede resultar mucho más convincente si tenemos en cuenta la recurrencia de los motivos lunares en la caracterización de Laura y sobre todo, si leemos estos motivos desde los usos finiseculares. Como muestra Dijkstra, la asociación entre la mujer y la luna alcanza una gran popularidad en el fin de siglo y es depositaria de una ideología que bien podría aplicarse al análisis de la novela:

Woman, as the moon, was characterized by her distance from man. Inevitable dissapointment awaited the male who sought to approach her. It was as if, the sun, the active principle, must forever struggle with the passive inertia of primal being (Dijkstra 1986: 127)

El ensamblaje entre los motivos lunares y solares en la novela parecen estar hechos *ad hoc* para demostrar tal observación: todas las tentativas de contacto físico con Laura por parte de Menéndez empiezan o acaban con la frialdad femenina y/o la escena lunar de forma evidente. Así, en el primer acercamiento leemos:

Sus brazos se alzaron graciosos y adorables para desprenderse de los velos de su luto, y después *le tendió su mano de luna*, iniciando la despedida. (...)

---

<sup>44</sup> Sobre el mito de Artemisa como forma de feminidad, ver Downing 1998; sobre las funciones arquetípicas y una lectura exhaustiva del mito, ver Otto 1954.

Y sucedió que el hombre-mártir no subió a la santa hoguera del heroísmo, sino a la suprema delicia de besar a la amada en los cabellos, en los ojos y en *los labios cerrados y fríos como la boca de una muerta* (Miró 1943: 270) <sup>45</sup>

La frialdad de Laura adquiere mayor sentido en el momento climático de la novela, en el que la asociación mujer-luna-muerte adquiere una delicadeza excepcional:

Ella levantó su pálida cabeza, mirando delirantemente el cielo. Quedó inmóvil, con las manos cruzadas, magnífica y trágica. En sus ojos se copiaba la luna, y en sus labios palpitaba una gota de luz. ¡Así estaría muerta! Había muerte sin fealdad, sin horror. La quería más que nunca. La veía envuelta en una santa blancura lunar, y el perfecto vaso de su cuerpo transparentaba toda la venustidad de su alma (Miró 1943: 290) <sup>46</sup>

Si la resistencia de Laura a la posesión por parte de Menéndez encuentra su cauce en los motivos lunares, la caída o, al menos, la concesión al deseo masculino se desarrolla mediante los motivos solares. Así, los labios de Luis “la abrasaron” cuando en la escena precedente éste sella el encuentro con un beso. Y también la misteriosa enfermedad que contrae Laura está vinculada a las imágenes de luz, fuego y ardor. No voy a detenerme en mencionar cada una de las referencias, pues ya contamos con una lista exhaustiva, construida para describir esa enfermedad como neurosis (García Lara 1996).<sup>47</sup> Si bien la lectura freudiana del episodio es posible -por supuesto, se puede considerar a Laura una neurótica, aunque quizás sería más apropiado hablar de ella como una lunática-, prefiero atenerme al somero diagnóstico del ama Martina según el cuál Laura sufre “un empacho de sol”. Efectivamente, el acoso emocional al que la somete Luis, fijado en el *leit-motiv* mencionado, tiene sus consecuencias en en esta mujer lunar e

---

<sup>45</sup> El subrayado es mío.

<sup>46</sup> El mismo Luis traza claramente la conexión entre Laura y la luna en otro pasaje de la novela: “ Era ella, la presencia de esa mujer, sencilla y velada, clara como una noche lunar...” (Miró 1943: 266)

<sup>47</sup> Contamos, por otra parte, con otro detallado estudio de De la Vega sobre la enfermedad de Laura, dentro de su monográfico sobre las enfermedades –a nivel estrictamente fisiológico- en la obra mironiana: De la Vega, J.L., *La enfermedad en la obra de Gabriel Miró*, Alicante-Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1974. En este caso la considera fiebre tifoidea.

inaccesible quién, sin embargo, no ha accedido a las alturas míticas y es, por encima de todo, un ser humano. Así las cosas, la crisis que sufre hacia el final de la novela es justamente eso: un empacho de sol, un empacho de Luis, un empacho del varón que la intenta poseer e integrarla en su colección de mercancías.

En ese sentido, la actitud de Laura supone una quiebra respecto al ideal finisecular de la mujer lunar: la resistencia y curación de esa insolación emocional ponen en entredicho que la mujer sea una superficie pasiva sobre la que el varón arroja su luz. La actitud de Laura pone de manifiesto una obstinación -y un triunfo- en conservar la propia luminiscencia lunar, y de hecho, otros aspectos relacionados con la misma isotopía se encargan de mostrar que el carácter activo y peligroso de la mujer lunar radica, justamente, en su irreductibilidad.

Dijkstra señala cómo el sueño de la mujer iluminada por el varón solar topa con una cierta resistencia; la esterilidad de la mujer-lunar y la afinidad con las otras mujeres -heredada del culto a Artemisa- reconducen ese sueño hacia la pesadilla del lesbianismo. De nuevo la pareja Laura-Librada se presta al reanálisis, pero también ahí la mano del autor parece burlar los discursos de género finiseculares. El embarazo de Librada, que parece poner fin a esa dudosa relación, es bastante más complejo que un retorno al orden con el que se subraya la esterilidad de la mujer lunar y le otorgue un lugar tranquilizador en la matriz heterosexual.

Downing recuerda -y es oportuno recordar con ella- que la luna, Diana, es una diosa estrechamente relacionada con la condición femenina y sus fenómenos biológicos, en especial con la menstruación, la concepción y el parto; es decir, con los fenómenos asociados a la maternidad.

La presencia de Laura en el momento de la concepción del hijo y la insistencia de Librada, ya embarazada, en que Laura la acompañe en su maternidad y actúe como madrina de su hijo parecen reforzar la idea de la complicidad femenina. Este es un aspecto que ha pasado completamente desapercibido entre la crítica, o por mejor decir, se ha contemplado sin considerar en absoluto la estrecha relación que existe entre las protagonistas. Se ha leído la concepción del hijo, en la noche del incendio de los campos,

como un momento de presencia exultante de lo masculino, el momento en el que Luis toma posesión simbólica de las dos mujeres con su abrazo compartido. Igualmente, la reclamada presencia de Laura en el hogar de los Menéndez como madrina del futuro hijo se ha entendido como una vuelta al orden, por la que Laura deja de ser amante potencial de Luis para convertirse en su “hermana”.

Si leemos tales episodios sin centrarnos en Luis las conclusiones son bastante distintas. La escena del incendio-posesión-concepción se inicia con el fantasma de la separación de la tríada; ante la necesidad de Luis de retornar al trabajo y la triste coyuntura de la separación Luis anima a Librada a que se quede en el Hontanar:

-¿Qué yo me quede?

Y Laura le pidió arrebatadamente que se quedase, y a él no le nombró.

Alzóse Luis nervioso y violento, y acercándose al barandal de la terraza, hundió sus ojos en el paisaje, que se perfilaba en el misterio.

Percibió que lloraban las mujeres; volvióse a ellas, y cuando se acercaba, las vio súbitamente iluminadas por una lumbre rojiza y siniestra, y vio su misma sombra agrandada, trepando por los muros, entre espectros de ramas del huerto (Miró 1943: 297)

El inicio del incendio no puede ser menos sensual y triunfante para el varón. La sensación ante la posible despedida es que Luis sobra, de ahí su nerviosismo y no sería difícil entender la irrupción del incendio como una reacción metafórica paralela: una magnificación siniestra de sí mismo que se cierne sobre ambas mujeres. También ha pasado desapercibido que la primera reacción de Laura y Librada no es precisamente de complacencia pseudo-erótica con tal desastre: “Librada y Laura se buscaron, se abrazaron espantadas, mirando fascinadamente el incendio. Y entrambas pronunciaron, al mismo tiempo, el mismo nombre: ¡Luis!” (Miró 1943: 298)

La ambigüedad está servida. No se ha dudado, hasta la fecha, que el grito de las mujeres corresponde a una petición de amparo y protección. Y sin embargo, teniendo en cuenta los párrafos precedentes, bien podría ser una simple afirmación, el gesto revelador que da nombre al incendio y que hace evidente el carácter de Luis. Un fuego que consume a los demás para brillar y

arder con más fuerza y esplendor. Teniendo en cuenta las observaciones sobre el personaje masculino, tal paralelismo adquiere sentido.

Obvia decir que Luis, en esas circunstancias, está dispuesto a actuar como un héroe y un galán y que tras contribuir a apagar el incendio, socorre a las dos damas brindándoles su tranquilizadora protección. Pero ese abrasador abrazo triangular, que en principio constituye la apoteosis de Luis también tiene sus fisuras:

Se estremeció Laura notando el brazo de Luis arrebatadamente trezando a su talle; le miró *angustiada*...<sup>48</sup> Y él se apiadó de la mujer, y la inefable lástima difundióse protectora y buena sobre el deseo. Volvióse y recibió la apasionada mirada de la esposa, que también había sentido la dulzura del abrazo. Entonces sangró de arrepentimiento... (Miró 1943: 299)<sup>49</sup>

Curiosamente, el enfriamiento de Luis -provocado por los escrúpulos, como siempre- coincide con el humear de las brasas del incendio, de ahí que cabe reconsiderar quién posee a quién en el momento del incendio-concepción, pues con el deseo masculino más o menos apagado es Librada quién lleva la iniciativa sexual, no sin cierta resistencia por parte de Luis.<sup>50</sup> Además, antes de ceñir a su esposo con tentadores abrazos leemos:

Al recogerse en su dormitorio, la huérfana presentó sus mejillas a Librada.

-¡Las últimas buenas noches!

Librada la besó, y sin explicárselo, notó que la besaba como una hermana muy buena y maternal.

Luis se había asomado a su balcón. Sentía una honda congoja que no sabía por qué le recordaba sus llantos cuando era muy chiquito. (Miró 1943: 299)

---

<sup>48</sup> La misma dualidad de sensaciones aparece claramente en otra reflexión posterior de Laura sobre la noche del incendio: “¿No fue esa noche cuando Luis la tuvo muy ceñida del talle, y ella miraba asustada la horrenda hoguera de los campos, sintiendo la dulzura de la protección mezclada con temblor de amenaza, que también ¡oh, Jesús! la llenaba de delicia?... “ (Miró 1943: 304).

<sup>49</sup> El subrayado es mío.

<sup>50</sup> La iniciativa sexual de Librada pone punto y final, definitivamente, a su consideración de esposa perfecta y limpia de connotación sexual a través de la imagen de ésta atrayendo a su marido con un beso; una imagen que, sin duda, resulta sorprendente en la virtuosa esposa del burgués arquitecto Menéndez.

Es de nuevo Luis quién queda al margen, justo como antes de la irrupción del incendio, repitiendo incluso el gesto de asomarse al balcón. ¿Remordimientos? Tal vez. O tal vez la conciencia que su triángulo de ensueño se ha vuelto en su contra y ha sido él quién ha quedado en la incómoda posición de vértice abandonado.

Sea como sea, la unión -casi confusión de identidades- de las dos mujeres en este pasaje, sellada por el beso de ambas antes del encuentro sexual, y la iniciativa de Librada en la concepción del hijo, así como, posteriormente, la dedicación exclusiva de Luis a su trabajo, hacen de ese niño -o niña- un complemento no de la vida de Luis sino de la vida de Laura y Librada.

El sueño idílico de feminidad que Laura expresaba en su correspondencia halla entonces su reverso en la carta que Librada le dirige para comunicarle su embarazo, en el que sustituye a la llorada Corderita por el futuro vástago. Ni una mención a Luis, ni una referencia a la felicidad conyugal. Sólo la felicidad compartida de la madre y la doncella; de nuevo, la esfera radiante de lo masculino queda al margen. Y de nuevo la mano del autor ha burlado los discursos dominantes al apartar a Laura de la esterilidad y concederle una maternidad simbólica y compartida.

A pesar de que el análisis de Laura se pueda leer a la luz de la figura arquetípica de Diana y de la isotopía lunar, no hay que engañarse: se asemejan pero no son equivalentes. La insistencia de la narración en la situación de desamparo en la que vive Laura muestra una y otra vez que Alcera no es el Olimpo y que la esfera de lo masculino sigue ahí. Laura, como ser humano está obligada a vincularse con esa esfera, en su caso, con Luis Menéndez y su deseo hacia él. Eso no obsta para que su voluntad adquiera magnitudes olímpicas al imponerse constantemente un alejamiento de él, un alejamiento que tiene poco de mítico y mucho de práctico y realista.<sup>51</sup> Así,

---

<sup>51</sup> El tema de la lejanía aparece en varias ocasiones, de forma muy significativa, en la obra. Uno de los ejemplos más claros es la meditación de Laura sobre la lejanía: "Pronunciaba para sí misma la palabra 'lejos'; y la enamoraba decirla, y volaba su mirada

Laura, reflexiona: “El nombre de Luis estaba para Laura cercado de riesgos, de prohibiciones y le abría un surco doloroso en su vida.”

Ese famoso cercado que da título a la novela no parece ser, tampoco, el cercado de unas convenciones sociales a las que Laura se pliega con aquiescencia. En este punto, el autor jugó una mala pasada a sus futuros críticos y suprimió un párrafo a todas luces esclarecedor: “Ella no soñaba; nunca gustó esas quimeras de doncellitas que se mustian de amor esperando un príncipe rubio y triste como el otoño...” (Larsen 1992: 191) <sup>52</sup> Un párrafo que concluye con el desgarrador balbuceo de Laura: “(...) predestinada a la soledad... ¿Por qué era ella así? ¿Qué cercado invisible, pero recio, fiero, la ceñía y muraba?” (Larsen 1992: 191)

El temible cercado ciñe, pues, a Laura; el cercado de la convención es mucho menos insalvable que el cercado de la identidad que Laura se construye para sí y con el que demuestra ser mucho menos romántica y exaltada de lo que la crítica ha querido presentar. Negándose a consumir su vida a la espera de que un hombre la rescate como a las princesas de los cuentos, Laura elige la soledad, una soledad difícil y dolorosa, como forma de ser.

Elegir esa soledad no sólo implica una decisión personal, sino que tiene consecuencias sociales. Decía que Laura, por su condición de soltera desprotegida, se constituía en un peligro según los discursos hegemónicos. Su rechazo al joven pretendiente que conoce en el Sanatorio es, en ese sentido, una ratificación de su soledad y una negativa a recluirse en un nuevo estereotipo que, como los anteriores rechaza, aunque es consciente de que tampoco la huída es posible y que su futuro depende de ella misma:<sup>53</sup> “(...) no

---

sobre todos los horizontes y concebía el silencio de otras inmensidades.” (Miró 1943: 300) Igualmente, en su último diálogo con Luis este le reprochará: “Vengo a quejarme de tu alejamiento” (Miró 1943: 315)

<sup>52</sup> Larsen toma como base la versión de la “Edición Conmemorativa” de las *Obras completas*, pero coteja el ejemplar con la edición original de 1916 y una reedición de 1927. Como hace notar el editor, las variaciones suelen limitarse a ser fragmentos o personajes eliminados; de ahí que restituya a pie de página los pasajes omitidos, como es el caso del texto citado.

<sup>53</sup> De hecho, de Laura se dirá en comparación con Menéndez, que era “más exenta de amor o más señora de sí misma” (Miró 1943: 269)



puedo huir; y tampoco me atrevo a dar mi compañía hasta que no me sienta del todo curada y pruebe mi fuerza interior.” (Miró 1943: 315)

En cuanto al último encuentro con Luis, el silencio de Laura supone un enigma. Acomodado a su nueva situación de triunfo profesional y en espera de la llegada de su hijo, Luis vuelve a contruir un sueño triangular en el que Laura se convierte ya no en amante, sino en hermana y madrina.

Nada sabemos de la actitud de Laura ante esa propuesta; lo único que parece evidente es que cualquier semejanza entre las fantasías de Luis sobre ella y su esposa y la realidad son pura coincidencia. Lo único que podemos sospechar -a partir de la relectura del incendio y la concepción- es que en caso de que esa hermandad se produzca, será una hermandad femenina. Desde esos referentes, la hipotética aceptación del papel de hermana del matrimonio Menéndez no tendría los ribetes de claudicación que le concede, por ejemplo, García Lara. Prescindiendo del varón como eje de análisis o, como mínimo, desplazándolo, el triángulo se reestructura y la soltería y la maternidad respectivas se alzan no como destinos implacables y excluyentes para la figura femenina, sino como rotundas e incluso subversivas elecciones.

*Dentro del cercado* abandona la evidencia de la isotopía de la mirada que caracteriza a *La mujer de Ojeda*, sin embargo, continua con la misma narrativa de las versiones y perversiones de la mirada. En este caso, las perspectivas se multiplican y se hacen más profundas: los personajes están constantemente abismados a una imagen, la propia, hecha de los retazos que la mirada de los otros deposita en ellos, en especial, la mirada normativa. Menéndez es, quizás, quién tiene mayor conciencia de esa mirada normativa que le dicta unas pautas de comportamiento; para legitimar su alejamiento de esas pautas tendrá que revisarse, verterse en una imagen ideal y adulterada de sí mismo por la cual se sitúa por encima de las medianías y deviene, o eso cree, un super-hombre. Por otra parte, Menéndez no tiene escrúpulo alguno en reproducir esa mirada normativa y aplicarla a las mujeres que son objeto de su deseo, a las que imagina, en un delirio típicamente finisecular, como dos extremos distintos y distantes de un placer que está a su servicio. En cierta medida, tales rasgos de la mirada masculina,

no se apartan excesivamente de los que atañen a los ojos de Osorio en *La mujer de Ojeda*; varía, eso sí, la sutileza en la presentación de su mirada y de su imagen, mucho más matizada que en el caso de Osorio.

La diferencia fundamental, no obstante, estriba en que las mujeres que aparecen en la obra se niegan a ser observadas, o mejor dicho, la observación de éstas, la mirada vehemente que vierte Menéndez sobre ellas, revela lo que en *La mujer de Ojeda* permanecía oculto hasta las últimas páginas: que ellas también miran y se miran. Y esta última expresión tiene carácter reflexivo y recíproco a la vez. Lo que se descubre en *Dentro del cercado* es, sobre todo, que la mirada del poder y del orden –encarnada, en este caso, en Menéndez– no equivale al control de la identidad del otro.



**EL ESPEJO INQUEBRANTABLE.**  
**IDENTIDADES REFLEJAS Y EROTISMO EN *LA PALMA ROTA* (1909)**

La única manera de no encontrar a otro es seguirle  
J. Baudrillard



Idéntico desconcierto al provocado por *Dentro del cercado* genera *La palma rota*; idéntico el desconcierto y similares las causas, pues, como se ha dicho, la afinidad temática de ambas las convierte en un valioso díptico para el estudio del género y la identidad en Miró. *La palma rota* narra, como la anterior novela, el constante requerimiento erótico de un seductor varón frustrado, por supuesto, por la resistencia y negativa de la mujer amada. También como ocurría en *Dentro del cercado* la actitud de esa mujer ha sido mal comprendida o, al menos, simplificada por –prácticamente- la totalidad de la crítica mironiana, que ha aplicado a Luisa Castro el mismo estigma de la neurosis que aplicaba a Laura. De hecho, García Lara, siguiendo con su línea psicoanalítica no duda en hablar de “cronificación” y “estabilización” en Luisa de la neurosis de Laura (García Lara 1999: 107)

Es, por tanto, la conexión entre las actitudes y resoluciones de las protagonistas el principal nexo de unión entre ambas novelas. No obstante, *La palma rota* aparenta mayor simplicidad: no hay en ella los enrevesados escrúpulos de Luis Menéndez, no hay en ella el peligro de la transgresión del orden que supone un adulterio, no hay el equívoco triángulo de deseo,... La trama se ha simplificado; pero no la profundidad de las relaciones entre personajes ni la originalidad de estos.

Acogiéndome al viejo tópico de que la meta de Miró es decir las cosas por insinuación, me atrevería a decir que es en esta novela donde llega más lejos en lo concerniente a la sutileza de los personajes. Si Osorio y Menéndez

eran susceptibles de ser contemplados desde una óptica francamente negativa y su narcisismo aparecía de forma notoria a cada instante, no se puede decir lo mismo de Guzmán. Del mismo modo, Luisa Castro aparece como uno de los personajes femeninos más enigmáticos y singulares de la obra mironiana. Incluso Barbero, que muestra una extraordinaria habilidad a la hora de encasillar a las mujeres mironianas en tipologías, se ve obligada a reconocer que Luisa es una de las figuras femeninas más independientes de la obra de Miró (Barbero 1981: 29). No sólo eso; yo afirmaría, incluso, que es la que reta y cuestiona, con mayor fuerza, nuestras dicotomías pues, realmente, quién se encuentra con ella difícilmente puede asegurar si es una santa o un quebradero de cabeza.

Es esa complejidad y sutileza en la caracterización de los dos polos de la relación erótica lo que convierte *La palma rota* en un campo abierto a las más variadas interpretaciones. En ese aspecto, resulta sorprendente que el mejor editor de la obra la resuelva afirmando que se trata “de un asunto romántico escrito con una prosa a la que le cuadra al calificativo de modernista” (Lozano Marco 1991: 55), una afirmación que, a mi juicio, simplifica en exceso los pliegues de la novela. Por otra parte, no puede dejarse de lamentar la inexistencia de un estudio tan exhaustivo y clarificador sobre la obra como el de Márquez a propósito de *Dentro del cercado*, aunque es también él, por supuesto, quién incluye la novela en el aura del *künstlerroman* y aporta un dato esencial para el análisis de la novela:

La inserción en el *Künstlerroman* de *La palma rota*, publicada en 1909, no es de orden tan claro ni inmediato, si bien transcurre en un ambiente saturado de arte y ofrece la interesante novedad de enfocarse en gran parte sobre un personaje femenino (...) (Márquez 1999: 98)

Y es que en este caso no es posible hablar de la resistencia pasiva de la figura femenina a ser integrada en el mundo estético de su amante; el fracaso de la relación adquiere visos de reciprocidad, puesto que la misma Luisa construye ese mundo, erigido desde su pasión por la música; un mundo en el que no cabe Guzmán ni hombre alguno, puesto que se sitúa muy por encima de la diferencia sexual. Si en las anteriores novelas apenas podíamos

sospechar qué querían las mujeres y teníamos que enfrentarnos a sus resoluciones finales, en *La palma rota* asistimos al despliegue de los deseos de Luisa, unos deseos que -para sospechoso desconcierto de los críticos- no están orientados a la figura masculina.

#### LA VIRGEN FATAL

La decisión de no orientarse, o incluso de rechazar a la figura masculina no es, como he mostrado, nueva en la obra mironiana. Tanto Clara como Laura desembocan, de muy distinto modo, en ella. Sin embargo, en *La palma rota* adquiere mayor profundidad a causa de la amplificación de rasgos que apenas se intuían en las anteriores mujeres. No parece casual que las tres novelas utilicen la misma expresión, que remarca su singularidad, para referirse a ellas: Carlos Osorio dirá de Clara que “Clara no se parece a ninguna mujer” (Miró 1901: 127); Librada señalará que las cartas de Laura no son “como las de otras mujeres” (Miró 1943: 279) y aún la misma Laura está tentada a considerarse “superior a casi todas las mujeres” (Miró 1943: 276); finalmente Luisa a la observación de Guzmán “Y usted ha gritado como... otras mujeres!...” responde “ ¡Yo he gritado como ninguna...como nadie!” (Miró 1943: 219)

Los tres ejemplos muestran perfectamente la conexión entre esas tres anómalas figuras femeninas, pero también las distancias y es que entre la observación de Osorio y la exclamación de Luisa se abre el abismo de la autoconciencia. El perfecto conocimiento de la diferencia que encarna Luisa se perfila así como el primer punto de apoyo para trazar un análisis; es esa consideración de sí misma la que explica, en cierto modo, el orgullo sangrante con que trata a Guzmán, un orgullo que tiene que ver menos con la neurosis o con el desdoblamiento de la personalidad que con la superioridad del artista.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Márquez Villanueva sugiere que el personaje de Luisa retoma el tema de las personalidades desdobladas y del doble peligroso a la manera de Jekyll y Hyde (Márquez Villanueva 1999)



Sin embargo, la presencia de un orden social en la novela -y también fuera- según el cuál la mujer no está vinculada a la creatividad -de nuevo cabe hablar del tópico de la naturaleza imitativa de la mujer que señalaba Dijkstra- sino al perfecto mantenimiento del hogar, y la sabia combinación de ambos factores en la pluma del narrador han oscurecido la consideración de Luisa como artista. La complejidad de su carácter se apunta ya en la primera descripción:

Cuidaba Luisa de todo en el hogar desde que murió su madre y su hermano. Quedaron rotos los dulces coloquios de doncellez. La plebeya condición espiritual de un hombre, su amor primero, le selló alma y labios. No tuvo ya intimidades ni expansión aliviadora de ensueños y aflicciones. Tornóse desconfiada, fría, y gustaba mostrar aumentada su impasibilidad. El apartamiento y la adoración a la música la acendrarón exquisitamente. Era altiva; y llegaba a rendirse de ternura por lo que no atendían los demás. (Miró 1943: 196)

El fracaso amoroso que se sugiere en estas líneas ha sido usado, frecuentemente como justificación de la hipotética neurosis de Luisa. Lozano Marco se refiere a él como “el suceso que originó la neurosis de Luisa” (Lozano Marco 1991: 49) y también García Lara utiliza este párrafo para desarrollar el mismo punto, aunque no deja de observar que “ha encontrado en la música el cauce de sublimación de su sensibilidad y sus inquietudes femeninas” (García Lara 1999: 107), aunque no menciona en absoluto cuáles son tales inquietudes propias de la mujer.

Por supuesto, la lectura en clave patológica puede desplegarse con toda legitimidad, pero el párrafo nos devuelve a unos términos ya conocidos. La frialdad, altivez e impasibilidad de Luisa remiten, de nuevo, a la imagen de la mujer lunar. No hay que olvidar que junto al alejamiento de la esfera masculina, las imágenes lunares indican un alejamiento de todo lo terrenal; de hecho, es sobradamente conocida la asociación entre la luna y lo espiritual, especialmente cultivada por los simbolistas y por el propio Miró.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> La secuencia mujer-alma-luna es desarrollada con un tratamiento netamente finisecular en el cuento “Los amigos, los amantes y la muerte” (recogido en el volumen con el mismo título que ve la luz en 1915, aunque se publica por primera vez en prensa en 1908). El cuento, cuyas relaciones con *La Intrusa*, de Maeterlink son evidentes, se centra en el

Que el reino de Luisa es el reino del espíritu está fuera de toda duda incluso para los que codician su carne; será el mismo Guzmán quién exclame: “ ¡Oh, mujer, que pareces hecha sólo de alma, de alma dolorosa y agónica!” (Miró 1943: 224). La idea de la mujer como alma, desmaterializada y pura entronca, insisto con todo un repertorio de textos finiseculares, lo cuál demuestra una vez más que el autor estaba perfectamente informado de la literatura de la época. Ahora bien, lo peculiar de la espiritualidad de Luisa es que proviene de la apropiación de un saber -el arte- propiamente masculino; no en vano, esa condición inmaterial se alza con mayor fuerza en los momentos en los que la protagonista ejerce su actividad favorita. Tal y como leemos, su música “no parecía tañida por manos, sino que sólo sonase por la eficacia del alma artista, sin medio de fuera” (Miró 1943: 211)

Es esa extraña carnalidad del espíritu, la plenitud de esa autosuficiencia encauzada en la música, la misteriosa reclusión en sí misma y en su arte lo que convierte a Luisa en deseable para Aurelio:

No pudo decirse en qué momento prorrumpió esta mujer de entre todas las mujeres; y la vio singularizada, sola, precisa, frente a su vida. No la adivinó ni sintió amiga, ni hermana, ni amante. Aislada, sin atraerle ni rechazarle; velada, insinuante, inquietadora. (...) (Miró 1943: 211)

Gustaba de vestir telas delgadas y de amplia y peregrina hechura que hicieran misteriosa su carne; por eso, cuando la rapidez o el descuido de una actitud no buscada confesaba alguna línea de su cuerpo, daba suprema tentación, sin degenerar su castidad. (...) (Miró 1943: 211)

Concurren en la belleza de Luisa muchos de los tópicos mironianos sobre la belleza femenina: la fragancia a jardín, que funde a la mujer con la Naturaleza; la fijación por los delicados pies de la doncella (que no se menciona en este fragmento pero que llega a la obsesión: Aurelio sigue sus huellas en el campo y recoge, literalmente, el polvo que pisan); la conjunción

---

personaje femenino, Alma, y utiliza el reflejo de la luna sobre ella como presagio de muerte. Sobre este cuento y su relación con Maeterlink, ver López García, P.I., “ 'Los amigos, los amantes y la muerte'. Claves simbólicas de un cuento de Gabriel Miró” en Lozano Marco, M.A & Monzó R.M (coords.). *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999: 289 –312.

de provocación y castidad... La mejor imagen de Luisa es, quizás, la de la adelfa blanca (le dice Aurelio “tiene usted la amargura de la adelfa blanca”). Su identificación con una flor indica, de entrada, la feminidad y el erotismo que posee; ahora bien, es una flor amarga, de hecho venenosa, y es blanca, un color de inequívoca connotación, que recoge tanto la alusión a la virginidad como a la espiritualidad.

Ninguna de las descripciones de su belleza escapa a esos rasgos de feminidad, castidad y espiritualidad que tan bien encajan con el símil lunar. Ahora bien, la luna, como recuerda Dijkstra equivale a tres identidades: Cintia, en el cielo; Artemisa, en la tierra y Hécate, en el mundo subterráneo. Y en esas entidades oscuras hay que buscar muchos de los rasgos restantes que definen a Luisa; como menciona *la Princesita*, Luisa es “rara”, “nunca se la ve por dentro” (Miró 1943: 203) y esa falta de transparencia remite a la imagen circular de la luna/mujer: cerrada, infranqueable, contenida en sí misma,<sup>56</sup> lo que la convierte en esquiva e inaccesible. Walter Otto, en su estudio sobre los dioses homéricos señalaba que Artemisa -en todas sus encarnaciones- es, sobre todo, la diosa distante, en la que soledad, la virginidad y un anómalo sentido de la crueldad se encadenan para preservar esa distancia (Otto 1954). Downing apela a ese mismo fenómeno en otros términos: es la diosa que necesita estar-en-sí-, hecho que invita a la intrusión en su “mundo” (Downing 1998).

Y esas nociones son capitales para entender la relación entre Luisa y Guzmán, que se puede leer como el intento de una intrusión no permitida que tiene su auténtico campo de batalla en el verdadero núcleo del carácter de la protagonista: su dimensión intelectual. Aurelio no sólo reprocha a Luisa su rechazo en términos afectivos, sino que deplora su exclusión de las tertulias artísticas que ésta alienta y su negativa a leer sus obras: “¡Y esa mujer que encendía su alma estaba arriba hablando con dulzura a los tibios, a

---

<sup>56</sup> Esas características encuentran su correspondencia gráfica en la imagen del círculo que nunca acaba, la serpiente que se muerde la cola, el uroboro, tal y como explica Dijkstra 1986: 129 et ss. Tal imagen tuvo un sorprendente éxito en el arte finisecular, como queda atestiguado con los numerosos lienzos que el estudio de Dijkstra reproduce.

los externos, a los frívolos! A él no le admitiera nunca en espiritual comunión; no se sintió acogido.” (Miró 1943: p.211)

El desequilibrio entre el artista y la mujer adorada se anula, y los dos caracteres se sitúan en la misma posición, como explicaré más adelante. Ahí está el peligro de Luisa y también su naturaleza tentadora; y sobre todo, ahí está la clave de la incompreensión del personaje.

Dejando atrás los referentes simbólicos, el hecho de que Luisa se sitúe en el mismo nivel intelectual que su pretendiente resulta poco menos que escandaloso. De hecho, resulta curioso comprobar cómo los críticos que han optado por la descripción neurótica de la protagonista filtren observaciones como las siguientes:

Luisa podría ser la estabilización y cronificación de la incipiente neurosis de Laura. Es la perfecta caracterización histórica de Luisa, a través de la represión de su sexualidad y su corolario de secuelas afectivas, así como de la idealización del Padre en tanto que “amo” al que servir y sobre el que reinar. Luisa vive entregada al “amor al Padre” y *en permanente rivalidad con el hombre* (García Lara 1999: 107)<sup>57</sup>

Si García Lara nos hace sospechar que el diagnóstico clínico tiene algo qué ver con esa rivalidad con lo masculino, Barbero usa la misma idea y muestra esa conexión a las claras:

En efecto, Aurelio desearía una mujer mucho más adaptada a sus sueños que una mujer *inteligente* y celosa. Luisa, inexperta en el amor, toma, sin casi darse cuenta de ello, una postura agresiva, *nada sumisa. Ha olvidado la regla establecida: para gustar hay que someterse. Luisa mantiene una lucha entre su condición femenina y su inteligencia superior a la media de las jóvenes de su entorno* (Barbero 1981: 29-30)

A la luz de ambas observaciones, parece claro que una sexualidad “sana” es incompatible con el disfrute de atributos tradicionalmente masculinos (como la creación artística), incluso que la condición femenina y la inteligencia superior a la media son incompatibles. Por si queda alguna duda respecto al poso ideológico que guía estos análisis, vuelvo a ceder la palabra a

---

<sup>57</sup> El subrayado es mío, en ambas citas.

Barbero, quién en su capítulo dedicado a las mujeres agresivas -y ya ha quedado claro que Luisa lo es- afirma:

En estas mujeres hay un oculto intento de castrar al varón al tiempo que rechazan en sí mismas la feminidad. Una mujer normal puede manifestar, junto al deseo de desarrollar todas aquellas actividades típicamente femeninas, como son el cuidado de la casa, la crianza de los hijos, el cobijo del esposo y el mantenimiento de sus atractivos físicos, el deseo de establecer una segunda percepción de sí mismas en roles tradicionalmente masculinos, pero si sacrifica el primer deseo y del segundo hace un arma contundente para humillar al varón, no es una mujer normal en absoluto; es una mujer fuertemente frustrada y por lo tanto, peligrosa (Barbero 1981: 91) <sup>58</sup>

Quizás no haya más que añadir. Luisa, que ha decidido encerrarse en su pasión artística, no es una mujer normal, en absoluto; y efectivamente, es peligrosa, porque desestabiliza el estrecho y cerrado mundo de los roles genéricos. Que decidamos que eso es síntoma de un desajuste psíquico es ya un asunto que no corresponde al texto sino a nuestra sensibilidad, y sobre todo, a nuestra ideología.

#### **REFLEJOS CRUZADOS**

Evidentemente, mi elección pasa por desechar la neurosis e interpretar el desconcertante comportamiento de Luisa en relación a su vocación artística. Que ese es el puntal de su identidad y que es un rasgo usado con fines excluyentes queda sobradamente demostrado desde el principio de la novela y adquiere toda su significación en el momento en que Guzmán le reclama compartir su arte con él:

- (...) Ha tocado usted por todos sus amigos. Es posible que yo no sea ni amigo siquiera. Pero toque usted ahora por mí, prescindiendo de todos, por mí y para mí solo.  
- ¡Por usted solo! ¡Si yo no toco por nadie!  
(...)

---

<sup>58</sup>Me tomo la licencia de repetir la cita, hecho que justifico por la impagable contundencia de la misma.

- ¿De modo que no quiere usted?
- No es que no quiera; es que no puedo, no siempre se puede. ¡Como no es usted artista, acaso crea que es un pobre capricho de mujer! (Miró 1943: 213)

El uso de su habilidad musical no puede ser más soberbio; concurren en él tanto la reafirmación de la soledad y la autosuficiencia como el desprecio del hombre que reclama la participación en él. Que niegue a Guzmán la calificación de artista es, por otra parte, mucho más que una expresión de orgullo desmesurado. Para Luisa no existe otro arte que la música, de ahí que Guzmán quede desposeído, ante sus ojos, de cualquier mérito artístico y eso lo excluye, en consecuencia, de ser objeto de su deseo.<sup>59</sup>

En los últimos años, había hecho parcial abdicación de su carácter. Aceptaba las visitas de los amigos del hermano, aunque en algunos momentos la cansasen. *Eran nada más hombres. Los espíritus raros, indomables, extraordinarios, sólo los comprendía siendo músicos* (Miró 1943: 198)<sup>60</sup>

La misma correlación entre la música como cualidad necesaria para asumir al otro se atisba desde el inicio de la obra, dónde se fija en una imagen fundamental para comprender el deseo de Luisa:

En las artes padecía celosa intransigencia. La música era el más supremo y alado. Las demás artes necesitaban de medios de expresión más humanos o terrenos; de modo que los músicos-genios perdían para ella la carne y hechura de hombre quedando en un misterioso *androginismo*, o mejor, angélicamente, sin sexo; música humanada, algo inefable, como el arte amado (Miró 1943: 196)

Si hasta el momento, la habilidad artística de Luisa se revelaba, al apropiarse de un saber masculino, como una clara confusión genérica, la conversión del ideal de masculinidad en un ideal de androginia nos aboca irremediabilmente al terreno de la indiferenciación sexual. De ahí el desconcertante comportamiento de Luisa: atraída por Guzmán, su igual -mal

---

<sup>59</sup> Me permito recordar que la consideración de la música como ideal de todas las artes es una idea ampliamente desarrollada en las doctrinas esteticistas del *fin-de-siècle* y muy notablemente, en el ámbito inglés.

<sup>60</sup> El subrayado en mío.

que le pese- y por su condición de hombre-niño<sup>61</sup>, todavía no determinado por una madura masculinidad, Luisa se ve atacada también por el rechazo en el momento que esa masculinidad se hace evidente mediante los requiebros amorosos y ve atacada también su propia condición genéricamente fronteriza cuando el arte de Guzmán es situado por encima del propio.

De ahí las distintas reacciones ante el novelista; la desazón que le provoca un espíritu similar al suyo -su orgullo no lo tolera- y el peligro que corre su propia androginia ante la sumisión a ese artista que, pese a sus rasgos angélicos, es un hombre generan en el comportamiento de Luisa diversas estrategias para disuadirse/disuadirlo de una hipotética comunión erótica con él.

Así, no duda en usar y abusar del desprecio y la ironía en su trato con el joven Guzmán:

- ¡Luisa!  
Entonces ella vino lentamente a Guzmán.  
Comenzaba la calleja de los blancos muros.  
- ¿Qué quiere?  
Y él, inmóvil, no habló. ¡Cómo decirle su padecimiento!  
- Pero ¿qué quiere? – le preguntaba Luisa, ya con pesar de su complacencia.  
Y dijo Aurelio palabras infantiles estremecidas como un aleteo.  
- ¿Por qué me trata usted así? ¡Usted, a la que hablo...!  
- ¡Y para eso me llamaba! – y rauda y alegre lo dejó. “ (Miró 1943: 218)

No sólo usa la frialdad más irónica y la crueldad más sangrienta con Guzmán; sus intentos de disuasión pasan también por un nuevo transvestismo del rol genérico, de forma que en las pocas ocasiones en las que hay cierta proximidad entre ambos, Luisa utiliza su mayor edad para situarse en un rol femenino maternal que hiere profundamente a su pretendiente. Así, cuando Luisa ofrece su trenza a Aurelio para que la bese, reconduce hábilmente la situación para mostrarle que su cabello tiene ya “hebras blancas”, ante lo cual: “Aurelio no pudo hablar. Salió al vestíbulo. Se marchó.

---

<sup>61</sup> El carácter infantil de Guzmán, y la falta de la figura materna quedan subrayados en la obra, especialmente en el pasaje en que intenta sin éxito, que su tía Carmen lo trate

Pena y altivez se recruzaban en su alma. ¡Como a un niño le trataba ella! ¡Ni siquiera coqueta se mostraba con él!” (Miró 1943: 223)

Si los métodos que utiliza para disuadir a Guzmán evidencian una perversa eficiencia de Luisa, no menos perversos son los que usa para disuadirse a sí misma de cualquier intimidación con él. Enhebrando su ideal andrógino con su irreductible orgullo, Luisa insiste en vulgarizar la imagen que ella misma proyecta de Guzmán para situarlo, definitivamente, lejos de los selectos exquisitos que pueden tentarla. Así, desde su primer encuentro, Luisa se obstina en poner a Guzmán a la altura del resto de mortales:

Las líneas de la boca tenían pasión y amargura; los labios de su frente y las sienas, de más limpia palidez, y su mirada bella, lenta, como cansada, manifestaban infortunio y grandeza. Y así iba a confesárselo Luisa; pero ella misma se dijo que las alabanzas y murmuraciones oídas de aquel hombre, la llevaban a singularizarle y ver imaginativamente prendas mentirosas. (Miró 1943: 202)

Cabe notar, a tenor de este párrafo, la lucha del sujeto por imponer la propia mirada al objeto contemplado, frente a la visión que los otros le ofrecen de él; una preocupación, por cierto, que ya se ha comentado por extenso como uno de los rasgos típicos del artista finisecular. Luisa intenta preservar su propia mirada, una actitud que para nada es inocente, sino que sirve a su decisión personal de no aceptar a Guzmán y que, en realidad, supone un funcionamiento que ya hemos visto anteriormente: acomodar al amado a los intereses del amante.

Constantemente Luisa se interroga con inquietud por la preferencia del maestro Gráez hacia Guzmán y constantemente se obstina en dispensar a Guzmán un trato equivalente a los demás, asimilándolo a las almas no dotadas con el don artístico, imaginándolo vulgar. Si ese comportamiento es síntoma de neurosis, qué duda cabe de que también Guzmán está afectado por la misma enfermedad. Si Luisa se debate entre su estar-en-sí-misma y su orgullo de ser llamado al arte y su visible atracción hacia Guzmán, éste parece moverse entre su visible atracción hacia Luisa y su temor a que ésta sea demasiado “plebeya” o “vulgar” para llegar a formar “un dúo grandioso” con

---

como a un hijo.



él.<sup>62</sup> Curiosamente, las menciones a la vulgaridad o al apagamiento espiritual de Luisa, suelen venir de la boca de Guzmán en momentos en los que Luisa prefiere o simplemente está con compañías menos selectas que él mismo y en los que su posesión se dibuja claramente como una quimera irrealizable:

¡Cuerpo armónico con su espíritu! ¡No pensaba el artista en su alma sin desear augustamente su cuerpo, ni miraba su cuerpo sin ansia de penetrar en su alma! La intensa y cabal posesión de aquella mujer la imaginaba como una celestialidad inefable. (...)

¡Y esa mujer que encendía su alma estaba arriba hablando con dulzura a los tibios, a los externos, a los frívolos! A él no le admitiera nunca en espiritual comunión; no se sintió acogido. Al contrario placía ella de mostrarse indiferente, descuidada y aun esquiva a las preferencias y emociones suyas... ¡Era plebeyo, era vulgar el lenguaje de su alma! ¡Baja, vulgar! ¿Y siéndolo le inquietaba hasta angustiarle? (Miró 1999: 211)

En ese aspecto, Luisa y Aurelio no sólo coinciden en la posesión de la creatividad, sino que comparten un desmesurado orgullo basado en ésta que deriva hacia la vulgarización del otro a la menor oportunidad. La similitud entre ambos se hace anecdóticamente clara en una discusión entre ellos. Ante el reproche de Guzmán sobre la esquividad de Luisa, ella le responde “no huyo de nadie” y Guzmán deplora más aún “que me mezcle con los demás. ¡Ese no huyo de nadie me hace hasta desventurado!” La discusión que sigue se cierra con una coincidencia casi telepática entre ambos:

- Pero, ¿os reñís otra vez? -les gritó el maestro Gráez  
- ¡Ni siquiera nos reñimos! - repuso Luisa con desdén  
- ¡Iba yo a contestar lo mismo! ¡Y confieso que casi me duele la coincidencia! -dijo Guzmán haciendo una leve risa.  
- ¡Pues a mí, me da igual que coincidamos o no! (Miró 1943: 215)

Lo cierto es que la reflexión de Guzmán al final de esta escena muestra claramente cómo la equívoca situación en la que se hallan inmersos tiene que ver con una cuestión de género; así, exclama “¡Si fuese hombre esa mujer, cómo me odiaría!”(Miró 1943: 215). La igualdad y la competencia entre ambos no puede expresarse con mayor claridad.

---

<sup>62</sup> Debe hacerse notar cómo el temor a la vulgaridad en la relación con la amada

## **EL ARTISTA BURLADO**

Sin embargo, la crítica apenas ha reparado en esta similitud entre los protagonistas. Obstinada en entender la entrega a la soledad de Luisa y el rechazo a la figura masculina como anormalidad, no se ha reparado en que la soledad de Luisa es especial porque es la del artista o la del amante del arte, puesto que lo único que consigue su entrega incondicional es la música, distanciándose de la educación habitual de la mujer de clase media, entrenada en diversas materias que actuaban como reclamo al matrimonio. Litvak señala que la cultura y el matrimonio eran términos que se excluían el uno al otro (Litvak 1979: 185-198). Bien, es obvio que Luisa siente una adoración hacia la cultura, la música, concretamente, que define con claridad sumaria su elección. Esa vivencia apasionada del arte la asemeja a Guzmán pero también la separa notablemente de él. Mientras en Luisa el compromiso con el arte es, sobre todo, un compromiso consigo misma, la percepción estética de Guzmán chirría en determinados momentos:

Imaginó que el dúo grandioso de sus almas ante lo sublime podía caer y degenerar en violencia truhanesca sólo por la frialdad trágica de la mujer. Y el amante sintió un extraño apagamiento de sus ansias; y dejó el pobre cuerpo. (Miró 1943: 225)

Si la vulgarización de Luisa que lleva a término Guzmán a lo largo de la novela se puede entender como una defensa del orgullo, la transformación de la resistencia de Luisa a su beso - la elección de sí misma que lleva a cabo con ese gesto- en una imagen de folletín roza el más envenenado enfado infantil. De hecho, el carácter infantil del protagonista es recurrente a lo largo de la novela y está asociado con la necesidad imperiosa de ser aceptado por el otro. Si el orgullo artístico de Luisa es un círculo cerrado e infranqueable, el de Guzmán es un círculo sin completar. Y si bien Luisa parece ser, por sus inquietudes, la pieza perfecta para completar ese círculo, se hace evidente que

---

reaparece por tercera vez: ya hemos visto esa inquietud en Carlos Osorio y Luis Menéndez.

su carácter no está destinado a formar parte de nada ni a ser engullido por nadie.

En ese aspecto, la contrafigura de Luisa es *la Princesita*, que se alza como el polo de adoración incondicional de Guzmán. Así, cuando éste proclama “Yo no soy para caminar en rebaño”, *la Princesita*, a modo de eco, le responde “ ¡Tú no eres como los otros hombres”. Por el contrario, ante la ya citada exclamación de Luisa “ ¡Yo no he gritado como ninguna...como nadie!” Guzmán sólo acierta a anteponer “¡Y usted...ha gritado como otras mujeres!”. De nuevo topamos con un triángulo de deseos desplazados, por el que Guzmán aspira que Luisa, la mujer creativa, se convierta en una mujer imitativa, como su prima Adelina. Ésta, perfectamente dispuesta a convertirse en receptáculo pasivo de la creatividad varonil, no puede precisamente por esa misma actitud, convertirse en un vértice efectivo de deseo. Y Luisa no está dispuesta a hacer de eco de nadie; de hecho el deseo de Guzmán nace, de un modo u otro, por saberla irreductible, de modo que el limpiísimo amor del novelista adquiere dimensiones de dominación patriarcal -en especial, en el ámbito de la dominación sexual-, como se ve con toda claridad en el clímax de la novela:

- ¡Bésame tú, bésame!

Ella, rígida, yerta, balanceaba su cabeza negando. Y Aurelio gustó la humildad íntima y cálida de la boca ansiada, entreabierta ya por la fuerza de la suya. Entonces creyó que empezaba a deshojar y a apoderarse de su virginidad. (Miró 1943: 225)

Luisa no responde, y con su silencio resguarda su virginidad y, por extensión, toda su persona de cualquier alienación. Su negativa es una afirmación de sí misma, pero eso es algo que se le escapa completamente a Guzmán, que sólo atiende a contristarse pensando que Luisa no le ha querido nunca. Una reflexión sobre la que el autor hace un breve pero incisivo comentario:

No sé si este soliloquio manifiesta a Aurelio muy flaco psicólogo; es posible, porque los escritores, los artistas, por geniales que sean, cuando no labran interiores ajenos y viven, cuando actúan sólo humanamente, suelen ser tan pobres hombres como todos los pobres hombres. (Miró 1943: 227)

Si Luis Menéndez llevaba a término una mezquina falsificación del amor y el arte, el caso de Guzmán no deja de ser el de un falsificador, tal vez no egoísta ni mundano, pero el de un falsificador que inventa a una mujer soñada acorde con su arte -como convierte a un viejo mecánico en un Fausto desventurado- y que, sorprendentemente, encuentra a una mujer que se ha inventado a ella misma, también conforme a su propio ideal artístico, y en el cuál es él mismo quién no encaja.

Esa dedicación artística que ciega a quién la padece es lo que parece deplorar esa observación del narrador. Tanto Luisa como Guzmán son incapaces de desprenderse de su visión estética; al convertirla en orgullo se niegan a sí mismos las posibilidades que ese don les ofreciera: ni la espiritualidad de Luisa ni los sueños de quebrantar su castidad por parte de Guzmán son soluciones válidas para un eros armónico. El eros mironiano pasa, como ya hemos visto, por la aceptación del otro en toda su carnalidad y en toda su espiritualidad. Luisa y Guzmán se empeñan en negar uno u otro aspectos del contrario y es una negativa francamente triste, puesto que, al fin y al cabo son almas gemelas, como proclamara Gráez: “¡Qué dúo de almas encontré aquí! ¡En ti y en Aurelio!” (Miró 1943: 212)

El arte les ciega al otro, un reflejo de sí mismos. Podría haber sido el perfecto sueño del andrógino, la re-uniión de dos mitades escindidas, como la misma obra apunta situando a la pareja ante un olivo truncado, partido en “mitades inclinadas desesperadamente atrás” que “se pedían retorciéndose fundirse, completarse en un solo árbol”. Ese símil, nos retrotrae así al mito platónico del andrógino, en el que la división del Uno en Dos aboca a un extraño juego entre la similitud y la diferencia que sólo puede resolverse satisfactoriamente con la reunión.<sup>63</sup> Sin embargo, el deseo de Guzmán de poder reunir esas dos mitades del olivo concluye en la tajante respuesta de Luisa: “¡Es ya tarde!”.

---

<sup>63</sup> Sobre el sentido de la androginia y las fuentes clásicas del mito ver De Diego 1992: 23-34 y los capítulos iniciales de Ballesteros 1998.

La misma reflexión que cierra la obra.<sup>64</sup> Y así es, todos llegan tarde a las almas ajenas porque el arte, entrometiéndose en la vida de todos los personajes, se convierte en una sarta de obstáculos que les hace llegar tarde a su propia vida. Se han elegido a sí mismos sin reparar en que esa elección era también posible a través del otro, de ahí que Luisa, ante la contemplación de la palma rota -que por supuesto, recuerda al olivo- “se torció de dolor de celos, celos incurables, malditos, feroces, celos de sí misma” tras el abandono de Guzmán.

Luisa, la mujer que enloquece a los hombres, la mujer altiva, elevada, genuinamente cruel, se percibe a sí misma como carente, incapaz de ser como las otras mujeres, incapaz de entregarse a un hombre, condenada a la soledad trágica de la mujer fatal sin ser exactamente tal cosa. Luisa es como la misteriosa mujer que Rosetti pinta en *El ensueño* (1880) con la mirada perdida y un libro entre sus manos, perdida en el espeso follaje de un árbol, sola, con una expresión que puede delatar tanto la entrega extática al arte como el dolor del aislamiento.

Su final no es feliz. La opción de Luisa y su naturaleza misma entrañan peligros, que se traducen en pérdidas o en faltas: la experiencia truncada del amor, plasmada en la palma rota; pero eso también afecta a las mujeres sumisas, a la *Princesita* de este relato, pasiva, dulce y delicada; también sola. A la *Princesita*, sin embargo, sólo le queda el desengaño. A Luisa le queda, también, la música.

Luisa, al preferir (inconscientemente) el arte al amor y la protección masculina está descentrando, literalmente, el sistema que articula la conciencia finisecular. Ella es la otra, la nueva opción de la mujer, el espacio intermedio, la multitud y la impureza; es, en definitiva, la expresión rotunda de lo que Miró apenas balbucía en otros retratos femeninos: que el dualismo en la representación artística femenina también es una falsificación perversa que lleva a confundir, peligrosamente, el arte y la vida.

---

<sup>64</sup> Justamente, la novela concluye con la explicación de Gráez sobre la marcha de Guzmán: “Al despedirse Aurelio, me confesó que había llegado tarde al alma de Luisa”, observación que es recogida por *la Princesita*, quién reflexiona: “¡Tarde llegó mi alma también a la de Aurelio!...” (Miró 1943: 228)

Y a pesar de que esa confusión, como se muestra en la novela, sea perversa y le juegue una mala pasada, no podemos menos que asentir con Gráez cuando exclama: “¡Oh mujer excelsa en cuya alma prende el arte alas de sublimidad, y no te reduce ni te marchita como a mi hija” (Miró 1943: 197) Y así es; Luisa pierde el amor por culpa del arte, pero sigue allí, al final de la novela, espléndida e irreductible, mientras Guzmán se pierde entre las brumas del recuerdo.

*La palma rota* supone, a mi juicio, una modificación muy significativa de las narrativas de la mirada respecto a las novelas previamente analizadas. Siguiendo la línea abierta en *Dentro del cercado* tenemos acceso, como lectores, a todos los ángulos de visión de los protagonistas. Sin embargo, en este caso se rompe claramente el régimen patriarcal de lo visual que planteaba Bryson: ni las mujeres son, únicamente, objetos de la mirada ni los hombres focos de visión. La capacidad de manipulación de la realidad a través del ojo se convierte en un lugar común que atraviesa las marcas de género y se sitúa en el terreno, mucho más amplio, de la identidad. Desde aquí, la persistencia de Luisa y Guzmán de mantener unas identidades construidas por sí mismos deviene la clave del fracaso amoroso. Es este nuevo planteamiento de la mirada en el ámbito de la identidad, el que circulará de forma compleja y sorprendente en *Las cerezas del cementerio*.



**COPIAS SIN ORIGINAL:**  
**LAS ESPECULACIONES DEL YO EN LA EXPERIENCIA**  
**ERÓTICA.**

When Narcissus died the pool of his pleasure changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears, and the Oreads came weeping through the woodland that they might sing to the pool and give it comfort.

And when they saw the pool had changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears, they loosened the green tresses of their hair and cried to the pool and said: "We do not wonder that you should mourn in this manner for Narcissus, so beautiful was he"

"But was Narcissus beautiful?"said the pool

"Who should know that better than you?"Answered the Oreads. "Us did he ever pass by, but you he sought for, and would lie on your banks and look down at you, in the mirror of your waters he would mmirror his own beauty"

And the pool answered: "But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down on me, in the mirror of his eyes I saw my own beauty mirrored"

Oscar Wilde





**LA MIRADA DE NARCISO:  
LA MOVILIDAD DEL YO JUNTO AL ESPEJO**

Juguemos a que existe alguna manera de  
atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace  
blando como si fuera una gasa de forma que  
pudiéramos pasar a través.

Lewis Carroll.

En este espejo sin realidad, es este espejo de  
un espejo, la diferencia o la diada existe, puesto que  
hay mimos y fantasmas. Pero es una diferencia sin  
referente, o mejor dicho, una referencia sin  
referente, sin una unidad primera o última, un  
espíritu que es un fantasma sin cuerpo, vagando sin  
pasado, sin nacimiento, sin presencia.

Jacques Derrida



Hasta ahora, las novelas analizadas se han deslizado por un eje evanescente: la mirada como generadora de identidad y alteridad -conceptos en los que el género desempeña un papel fundamental-y se han movido por los resbaladizos terrenos de la creación del Otro.

Esencialmente, las novelas revisadas plantean el conflicto de unos protagonistas masculinos que intentan adecuar a las mujeres que aman a sus propios ensueños eróticos. Unos ensueños basados en marcas genéricas que adolecen de la misoginia propia de la época: Clara es soñada como compañera espiritual pero juzgada como criatura pasiva, querida como ángel y deseada como amante; Laura se integra en la quimera de posesiones de Menéndez como mero objeto de deseo; Luisa es deseada por una inteligencia y una libertad de espíritu que son denostadas cuando no redundan en la admiración y sumisión a Guzmán.

La construcción ideal de esas mujeres que llevan a cabo sus amantes acaba sirviendo, paradójicamente, a una consolidación de su identidad como artistas y como varones. Una efectiva sumisión o correspondencia equivaldría a alcanzar uno de los mayores méritos del esteta: convertir la vida en una obra de arte, modelada según un guión establecido y despojada de todos los aspectos inarmónicos. Como varones, equivaldría a reforzar su posición patriarcal, reconduciendo la situación de conflicto respecto a la mujer a una situación perfectamente jerarquizada.

El fracaso de esos ensueños, no obstante, no se debe a una simple condena de los personajes masculinos. Miró no se limita a jugar con roles genéricos marcados ni a construir dicotomías maniqueas entre personajes. El fracaso se debe a un factor doble: la equívoca idea del amor que sostienen y la particular condición de las mujeres que deberían someterse a su mirada. La convicción mironiana de que el amor pasa por una unión de Eros y Ágape, y de que la sexualidad puede ennoblecerse mediante la sensibilidad estética no parece cumplirse en estos personajes. Osorio reniega una y otra vez del contacto carnal, al que considera casi indigno, en un discurso que no llega a convencernos; Menéndez se deja poseer por la lujuria o por mejor decir, por la lujuria de la posesión; Guzmán, de forma menos evidente, es también tentado por el ansia de posesión. Todos ellos, además, hacen de su sensibilidad estética un instrumento de orgullo con el que pretenden acceder a las amadas y seducirlas, en el que cifran una superioridad moral que les otorga perfecto derecho para convertir en adúltera a la mujer, convertirse en adúlteros ellos mismos o exigir, en fin, una adoración que refuerce su posición de poder.

Por otra parte, la condición de las mujeres amadas dista mucho de ser un mero receptáculo pasivo o materia modelable. Si bien en su constitución como personajes hay marcas notables de época, como su aspecto -de filiación claramente prerrafaelita-, la nota principal es mucho menos estereotipada. De hecho, ninguna de ellas es susceptible de ser leída desde un estereotipo. Su identidad genérica no está fijada, sino que está fijándose en el conflicto en el que están inmersas. Si por un lado sus admiradores intentan adecuarlas a ciertos modelos, es esa presión, la mirada del otro, la que ratifica su propia identidad. Una identidad que, curiosamente, pasa por rechazar la presencia masculina o al menos, por no orientarse hacia ella.

Contemplando, pues, *La mujer de Ojeda*, *Dentro del cercado* y *La palma rota* podemos concluir que existe en la obra de Miró un interés por cuestionar los estereotipos de época. En el caso de los estereotipos masculinos, se produce un rechazo notablemente irónico de la versión más *snob* del esteta; en el caso de los estereotipos femeninos, se produce una clara huida del pensamiento dicotómico según el cuál la mujer es angélica o

diabólica; incluso se podría pensar en una cierta idea feminista si consideramos que los personajes femeninos, que tientan eróticamente al varón pero no se someten a él, no se convierten en mujeres fatales ni pierden, en momento alguno, su complejidad y su coherencia.

Las tres novelas son, en fin, historias de amantes que intentan crear a unas amadas a su imagen y semejanza; hombres que, como evocaciones del *dandy*, buscan su espejo en las figuras femeninas que tienen ante sus ojos. Son historias de una contemplación casi enfermiza de la imagen del Otro, que terminan con esa imagen burlando al pretendido seductor. Son novelas que giran sobre un mismo motivo y progresivamente lo retuercen y lo llenan de dobleces: de la absoluta invisibilidad de la amada en *La mujer de Ojeda*, avanzamos hasta el antagonismo y el conflicto de intereses en *Dentro del cercado* y a la peligrosa similitud entre los amantes en *La palma rota*. Trabajos de amor perdidos, estrategias de seducción frustradas porque faltan al principio mismo de la seducción, su gratuidad y su irreductibilidad.

Baudrillard establece que la seducción se opone, esencialmente, a la producción: producción de signos frente al parpadeo y continuo cambio de éstos que se da en el espacio de la seducción.<sup>1</sup> Desde esta oposición, las tres novelas anteriores se revelan mucho más cercanas a las estrategias de la producción que de la seducción. Las pasiones encendidas que afectan a los protagonistas parecen encuadrarse en un espacio de seducción, pero ésta implica perderse en el otro y perderlo en uno mismo, y ese es un juego en el que casi nadie está dispuesto a participar. Por el contrario, asistimos a un espectáculo regido por la producción del Otro: las consolidaciones de unas miradas que crean, o al menos, intentan, crear al Otro, producirlo, y tal creación, no casualmente, suele ser un “espejismo ideal de ellos mismos”, aquello que les permite consolidar la producción del discurso sobre sí mismos.

Obviamente, esta recurrencia de la figura del Otro como correlato de uno mismo evoca la cara más pobre del mito de Narciso: la del ser que se ama a sí mismo, que se abisma en su propia imagen superficial porque la ve como

---

<sup>1</sup> Véase Baudrillard, J., *De la seducción*, Madrid: Cátedra, 2000 y Baudrillard, J., *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama, 2001

“otra cosa”. Es una figura que se podría aplicar sin demasiadas complicaciones en la lectura de las novelas precedentes, y que quedaría corroborada por la condición –pretensión- de *dandys* de sus protagonistas; de hecho, la mayor parte de las interpretaciones del *dandy* han enfatizado la relación con Narciso en tanto que criaturas demasiado centradas en sí mismas, cuyas relaciones eróticas se basan en buena medida en la contemplación de sí mismos en el Otro.<sup>2</sup>

Pero todo ello es una visión demasiado parcial: el mito de Narciso no atañe sólo al amor exacerbado hacia uno mismo; como bien intuía Miró, Narciso aletea en cualquier experiencia erótica, en la que el sujeto amado se siente escindido entre el ansia de fundirse con el otro y, a la vez, de permanecer tal cuál se es :

Una pasión violenta hinca en el amante el encendido deseo de ser como lo amado, de vivir dentro de su sangre, de sus nervios, de su aliento; de vivir, de fundirse en su propia vida, pero con la ciega protesta de ser al mismo tiempo quien es, de no *perderse* del todo para poder gozar de lo que se ama. De modo que ni por ansias de sabiduría, de belleza, de virtud ni de amor renunciamos a nosotros (Miró 1943: 644)<sup>3</sup>

El difícil equilibrio entre el yo y el otro, entre amantes y amadas parece encontrar su escenario perfecto en la superficie lisa y brillante del espejo que devuelve la imagen de Narciso; como recuerda Melchior-Bonnet:

---

<sup>2</sup> No voy a detenerme en la glosa del mito de Narciso y sus versiones, pues ya contamos con una excelente aproximación en los capítulos iniciales de Ballesteros, A., *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1998. El propio Ballesteros, en su análisis de *El retrato de Dorian Gray*, vincula el fenómeno del *dandysmo* tal y como se presenta en la novela con la experiencia fatal de Narciso ante su imagen. Ballesteros recuerda, además, cómo el mito de Narciso –en versión ovidiana– incorpora una interesante figura femenina, la ninfa Eco, cuyo correlato en la novela de Wilde es la malograda actriz Sybil Vane: “Sybil Vane es un trasunto de Eco. Su atributo fundamental –como sucede a la desdichada ninfa– es la voz, por medio de la cual atrae/encanta a Narciso. (...) Pero como le ocurre a su doble en la mitología, su capacidad es incompleta. (...) En efecto, Sybil –como actriz que es– dice palabras y expresa conceptos que no le pertenecen. Ella es una mera transmisora de la capacidad estética de otros...” (Ballesteros 1998: 310) Una lectura similar, que también resalta la carencia de creatividad de Vane y su consagración como figura de naturaleza imitativa –al igual que otras tantas representaciones femeninas finiseculares– es la que establece Dijkstra 1986: 121-122.

<sup>3</sup> La cita pertenece al ya mencionado capítulo “Razón y virtudes de muertos” perteneciente al *Libro de Sigüenza*.

Para recomponer la imagen disgregada e inquietante de un yo que se descubre otro en un espejo oblicuo y cruel, la convergencia entre una mirada y un deseo constituyen una mediación necesaria. Proyección de uno mismo en el otro y del otro en uno mismo, la amistad y el amor ofrecen esos espejos laterales en donde cada uno puede entrever una imagen de sí mismo que es tolerable, a la vez que familiar y diferente (Melchior-Bonnet 1996: 242)

El espejo parece una superficie extraordinariamente rica para situar en ella las narrativas de la identidad, el deseo y el ojo; sin embargo, y como sugiere Baudrillard, la teoría del espejo como superficie reflectante resulta, finalmente, pobre y deceptiva: “Toda teoría del reflejo es pobre, y singularmente la idea de que la seducción se funda en la atracción de lo mismo, en una exaltación mimética de su propia imagen, o en el espejismo ideal del parecido” (Baudrillard 2000: 67-68).

La teoría del espejo a pesar de jugar con la movilidad del yo y las posiciones que puede llegar a ocupar, encubre un esencialismo exacerbado, al menos, tal y como la conocemos. Sólo existe un Yo, un sujeto, una mirada; el Otro, la imagen, sólo es tratada como ilusión, ilusión en el sentido más desviado: falsificación, mentira, engaño.

El espejo opera la mediación entre el sueño y la realidad. Ofrece al encuentro con el otro un espacio virtual, ficticio, en el que se representa un argumento imaginario (...) el espejo libera un margen de interpretación ante una verdad que no puede decirse cara a cara (Melchior-Bonnet 1996: 245)

Bajo la apariencia de disolución que se asocia al espejo en la fábula de Narciso, nuestra paráfrasis tradicional de ésta lo convierte en una frontera bastante soportable. Separa la verdad de la mentira, lo que soy de lo que podría ser, mi esencia de mi apariencia... de hecho, que Narciso muera cuando apuesta por la mentira, la posibilidad y la apariencia parece ser una admonición inequívoca sobre la necesidad de ser y permanecer en nosotros mismos.

Pero ¿y si el espejo no separara nada? ¿y si hubiera otro modo de leer la fábula de Narciso? Baudrillard apuesta por una relectura del mito de Narciso en la que el espejo ya no es una superficie de reflejo sino de



absorción, y en la que se cancela, por tanto, la distancia entre el Otro y lo Mismo. De hecho, el espejo que pierde la rigidez, se apega a los dedos y se convierte en un espacio de tránsito es una imagen que reaparece con frecuencia en los discursos sobre la identidad. El caso más obvio es quizás la propuesta lacaniana sobre la identidad asociada al estadio del espejo, por la que el origen de la identidad está en el momento en que el niño se identifica con la imagen del espejo y por extenso, considera que el yo está constituido por el reflejo que nos devuelven todos los espejos que nos rodean (instrumentos, personas, entidades, etc).<sup>4</sup> Además de vincularse claramente con la isotopía del espejo y el reflejo, la propuesta lacaniana deshace –al menos teóricamente- la diferencia entre los seres que están a ambos lados del espejo. El reflejo no es una ilusión ni una mentira, es tan verdadero como el propio yo; a decir verdad, el yo no existe al margen de sus reflejos.

Del mismo modo, la misma idea de intangibilidad de las fronteras que delimitan nuestra identidad puede rastrearse en propuestas como la de Althusser: la idea de que devenimos sujetos en la medida en la que somos “interpelados” no es sino una verbalización de que las imágenes de nosotros mismos que nos ofrecen otros ojos y discursos se apegan, inevitablemente, a nuestra identidad.<sup>5</sup>

En realidad, cualquier planteamiento sobre la identidad que considere a Foucault y sus observaciones sobre la subjetividad se halla abocado a esta revisión del mito de Narciso por la cual las imágenes de ambos lados del espejo son exactamente igual de verdaderas (o igual de falsas). Butler es especialmente incisiva a la hora de establecer las correlaciones entre esos dos lados del espejo rehuendo de la isotopía visual y trasladándola a las redes del discurso:

---

<sup>4</sup> Lacan, J. “El estadio del espejo como formador de la función del yo” en *Escritos* (vol. 1), México: Siglo XXI; pp. 86-93.

<sup>5</sup> No es mi intención establecer una genealogía de la identidad, ni siquiera desarrollar un examen completo de las aportaciones contemporáneas sobre el tema; estas pequeñas calas, necesarias para mi propio discurso, pueden completarse con: Burger, C. & Burger, P., *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid: Akal, 2001; Silverman, K., *The Subject of Semiotics*, Oxford: Oxford University Press, 1983 y Taylor, C., *Sources of the self: the making of the modern identity*, Cambridge: Harvard University Press, 1989, entre otros.

De hecho, yo puedo decir “yo” tan sólo cuando alguien se ha referido a mí, activando así mi lugar en el discurso. Paradójicamente, la condición discursiva de reconocimiento social *precede y condiciona* la formación del sujeto: no se confiere reconocimiento al sujeto, sino que ese reconocimiento construye el sujeto. Asimismo, la imposibilidad de reconocer plenamente, es decir, de habitar en su totalidad el nombre que inaugura y activa la propia identidad social implica la inestabilidad y la insuficiencia de la formación del sujeto. El “yo” es, por tanto, una cita del lugar del “yo” en el discurso. Este lugar es anterior y anónimo con respecto a la vida que alienta: posibilita la revisión de un nombre que me precede y que me sobrepasa, pero sin el cual no puedo hablar.<sup>6</sup>

Como concluye la propia Butler, la identidad es un error necesario, o lo que es lo mismo, atribuir la esencia a Narciso y la apariencia a su imagen reflejada es también un error del que no es fácil escapar: en realidad, somos copias sin original, pues no hay original, yo esencial o verdadero al que podamos remitirnos. El discurso de Butler en estas líneas es deudor, a mi juicio, de las observaciones de Paul de Man sobre el sujeto de la autobiografía:<sup>7</sup> las escrituras autobiográficas, el yo que se mira a sí mismo en el pasado y se reescribe encaja sorprendentemente bien con la contemplación de Narciso. De ahí que la perspectiva de De Man sea muy útil para unificar estas concepciones de la identidad que acabo de repasar y las proyecte de nuevo hacia las aguas en las que se ve Narciso. El autor constata que en el discurso autobiográfico existe un doble yo, el ausente (pasado) y el presente, cuya relación es de igualdad: ambos son igual de reales y concluye: “The specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognition, including knowledge of the self” (De Man 1979: 922)

Es evidente que tanto De Man como Butler, adscritos a las posturas deconstructivas, utilizan el lenguaje como espejo que no nos separa de las figuraciones del yo; esa misma analogía es la que recorre las lecturas explícitamente deconstructivas del mito de Narciso. Culler, por ejemplo,

---

<sup>6</sup> Butler, J., “Críticamente subversiva” en Mérida Jiménez, R.M., *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona: Icaria, 2002; pp.55-79.

<sup>7</sup> De Man, P. “Autobiography as De-facement” en *Modern Language Notes*, 94 (1979); pp.919-930.

determina que: “In having Narcissus punished for self-love, the story of Narcissus presupposes the self, but, as Brenkman shows, it identifies the self with a tropological construct, a substitutive denomination based on resemblance: *Iste ego sum*.”<sup>8</sup> La lectura de Culler tiene un notabilísimo aire de familia con el discurso de la identidad que De Man alza para referirse al sujeto de la autobiografía como un sujeto inmerso en una red tropológica determinada por el propio lenguaje. Por otra parte, Culler se refiere a Brenkman, autor del artículo “Narcissus in the Text” (*The Georgia Review*, 30, 1976; pp.293-327) cuya tesis central plantea las mismas directrices de vacilación de la identidad. Según el autor, lo que Narciso descubre en las aguas es “a nonsubject that affects the self, a nonsubject without the self could not appear to itself or recognize itself” (Brenkman 1976:306)

Obviamente, la vinculación de ciertas teorías de la identidad a la narrativa entorno a Narciso responde a mi propio interés en establecer un marco conceptual diferente desde el que leer *Las cerezas del cementerio*, obra de la que me ocuparé en las páginas siguientes, y también el relato *The Disciple*, que encabeza esta sección a modo de epígrafe.

Soy consciente de que utilizar una fábula como epígrafe de otra fábula no es la forma más ortodoxa de inaugurar un capítulo que forma parte de una tesis doctoral, pero me amparo en el extraordinario diálogo que sostienen ambos textos, el de Wilde y el de Miró; un diálogo que, a mi juicio, permite cerrar satisfactoriamente este titubeante itinerario por los discursos de la identidad.

Entiendo que ambos textos son, como las propuestas mencionadas (desde Lacan hasta Butler), indagaciones sobre la identidad que subvierten la lectura tradicional de la fábula de Narciso basándose en la erosión de la lógica dicotómica (esencia/apariencia, cuerpo/fantasma, yo/otro, etc), la lente a través de la cual hemos observado tal historia.

---

<sup>8</sup> Culler, J. , *On Deconstruction*, Londres: Routledge, 1983: 257.

El cuento de Wilde es especialmente efectivo en la subversión de esa lógica dual y la brillantez de los resultados va aparejada de la sencillez de los instrumentos: el mito de Narciso tal y como lo hemos entendido siempre se resquebraja en la medida en que la mirada se moviliza y accedemos por sorpresa al punto de vista del reflejo. Es el agua quién toma la palabra y narra la experiencia de Narciso, una experiencia que, en su voz, ya no es reflexiva, solitaria y estéril sino que se sitúa bajo el signo de la reciprocidad: del mismo modo que Narciso se ve en las aguas, las aguas se ven en Narciso. Todavía más extraordinario resulta que, quien ocupa la posición privilegiada para contemplar a Narciso, quien goza del privilegio de verlo abiertamente y de frente, sea capaz de mantener un punto de vista completamente diferente al del resto de las criaturas que posaron sus ojos en el efebo. Las versiones del mito coinciden en señalar el efecto de fascinación que Narciso genera en quiénes lo observan; en la narración de Wilde, solo el agua, el reflejo mismo, es capaz de sustraerse a esa fascinación, utilizando a Narciso como espejo de sí mismo.

Me consta que tal actitud puede entenderse como una vuelta de tuerca más sobre la esterilidad narcisista, pero creo que ofrece muchas y más productivas posibilidades de lectura:

Such a question of optics is the main thrust of the tale that seeks to instruct the Oreads in their misunderstanding: they assume that while Narcissus would only see himself in the pool, the pool was somehow capable of different optic, able to see itself in Narcissus rather than Narcissus in it. What Wilde does here is extend the principle we saw in Romanticism to include all gazers: the subject does not become an object (...) the gazer does not become the gazed upon (...) but rather all gazers are made into desired and desiring subjects

Wilde imagines a kind of double mirror (...) that does not allow the reflected image to be subordinated to the "Truth" that supposedly lies behind the image. (Bruhm 2001: 64)

La lectura de Bruhm destaca, por encima de cualquier otro aspecto, la movilidad de la mirada y del deseo; como él mismo señala, la clave de la fábula no es más que una cuestión de óptica, de modo, que frente a la óptica cerrada de las Oréades y de los lectores, se impone una óptica abierta en la

que no hay observadores y observados sino ambas cosas a la vez; del mismo modo, el deseo no sigue una dirección única sino que, como la mirada, entra en los cauces de la reciprocidad. La consecuencia de tal dinámica de la mirada y el deseo es la desarticulación de las dicotomías cuerpo e imagen, sujeto y fantasma, y en definitiva, sujeto y objeto, cuyas partes intercambian posiciones e invalidan el binomio: el agua refleja a Narciso y en Narciso, éste se refleja en el agua y la refleja también, se desencadena así una serie infinita de reflejos, reverberaciones y parpadeos que invalidan la posibilidad de una identidad cerrada, monolítica y ajena a la mirada de los otros. Evidentemente, esa intermitencia de los discursos sobre la identidad preserva de los peligros de la producción, en el sentido que le otorga Baudrillard; ninguno de los participantes en ese intercambio de miradas puede arrogarse el privilegio de la identidad sólida y anclada al poder, y por tanto, no puede arrogarse la potestad de producir al Otro como discurso. La relación entre los sujetos que se miran, se reflejan y se especulan mutuamente sólo puede ser de pura seducción.

Creo que la misma dinámica detectada por Bruhm en el cuento de Wilde puede buscarse y encontrarse en *Las cerezas del cementerio*: la novela, como todas las narrativas sobre Narciso, está protagonizada por un joven y bello efebo, capaz –como Narciso- de suscitar la fascinación entre quiénes lo contemplan (sobre todo entre las mujeres); más importante es, a mi juicio, que la novela, como el mito, está completamente atravesada por la reflexión y la especulación sobre la propia identidad. Y utilizo tales sustantivos, vinculados al espejo, con total deliberación puesto que considero –y así intentaré demostrarlo en las páginas siguientes- que la abundancia de imágenes reflectantes, asociadas mayoritariamente al agua, y de dobles, fantasmas y evocaciones constituyen una de las claves de lectura más importantes de la novela.

La hipótesis básica que quiero demostrar con mi lectura de *Las cerezas del cementerio* es que la obra continua la narrativa de deseo, mirada e identidad que he intentado mostrar en las primeras novelas del autor, pero en este caso, tal narrativa es llevada a un terreno mucho más productivo y también mucho más resbaladizo: la suspensión de las lógicas binarias entre el

que mira y el objeto de la mirada, el que desea y el objeto del deseo y la consideración de la movilidad del yo como eje de la experiencia erótica.

La disolución de las fronteras entre el yo y el otro dejan de verse como una amenaza o un problema –tal y como se planteaba en “Razón y virtudes de muertos”- por el contrario, es la disolución de la identidad, la posibilidad de habitar distintos lugares del yo es lo que permite la resolución satisfactoria del deseo y lo que concede a la experiencia amorosa un carácter subversivo, cuyo alcance político brillará, sobre todo, en las novelas de Oleza.

Por otra parte, aunque la problemática del género deje de ocupar la posición central, permanece en la novela y recorre soterradamente toda la trama: la mujer, en concreto Beatriz, es representada a partir de algunos retazos de la imaginería finisecular, pero esa dinámica de la identidad que considero esencial en la novela quiebra la fantasía fundamental de los discursos genéricos finiseculares: la mujer imitativa, la mujer espejo, que recoge la luz que emana el varón adquiere una nueva y poderosa significación al entrar en esta trama de imágenes de la identidad y sus reflejos: al romperse los binomios verdad y mentira, esencia y apariencia, etc deja de ser la sombra del deseo y la identidad masculinos; como el agua de el cuento de Wilde, deja de ser una mera superficie de reflejo y adquiere una capacidad de acción de la que estaba desposeída en representaciones anteriores; su mirada y su reconocimiento son cruciales, no sólo para que el hombre que la desea construya su identidad, sino también para construirse ella misma en las imágenes que el varón convertido, también, en espejo, le devuelve.



**TE DOY MIS OJOS.**  
**LA FLUIDEZ DEL DESEO Y LA MIRADA EN *LAS CEREZAS DEL***  
***CEMENTERIO (1910)***

¿Qué es el amor? La necesidad de salir de uno mismo.

Charles Baudelaire.

Y por esto el amante que no es amado está muerto completamente... Pero cuando el amado corresponde en el amor, el amante vive al menos en él.

Marsilio Ficino.





*Las cerezas del cementerio* es considerada el primer hito de la producción mironiana: es la primera novela larga y supone, en consecuencia, un mayor y más evidente despliegue de la habilidad del escritor. Estas son las consideraciones generales lanzadas por la crítica entorno a la novela, como lo es la consideración de ésta como cima y cierre de la vena modernista y/o decadentista en la producción literaria de Gabriel Miró.

Esta última valoración es un instrumento muy útil para la exégesis de la obra, siempre y cuando no se utilice como pretexto para banalizar algunos aspectos de la novela. En ese sentido, una parte de la crítica ha investigado el proceso de gestación de la obra y ha proporcionado datos muy relevantes para su estudio. Lozano Marco, en su introducción a *Las cerezas del cementerio* traza un completo y acertado panorama de la novelística mironiana previa a 1910 y observa que la obra “da forma adecuada a temas que aparecen aquí ingenuamente esbozados” (Lozano Marco 1991: 44) “Aquí” se refiere a las novelas tempranas de Miró y en concreto, a *La mujer de Ojeda*, con la que establece algunos interesantes paralelismos.<sup>9</sup> Lozano Marco

---

<sup>9</sup> El paralelismo más obvio y tangible es el que se desprende del estudio de la cronología interna de la novela, según el cuál ésta se concibió y empezó a escribirse en primera persona –como puede verse en el fragmento primigenio publicado en el *Heraldo de Madrid* en 1907- usando discursos y formas aparentemente autobiográficas, como ocurre en el caso de *La mujer de Ojeda*; sobre este aspecto, véase McDonald, I., “First Person to Third Person: en Early Version of Gabriel Miró’s *Las cerezas del cementerio*” en Bacarisse, S. et alii (eds.) *What’s Past is Prologue: A Collection of Essays in Honor of L.J. Woodward*, Edimburgo: Scottish Academic Press, 1984. Lozano Marco, en su introducción a la obra

sugiere que la gestación de *Las cerezas del cementerio* está próxima a *La mujer de Ojeda*; afirma, así, que el proceso de elaboración se situaría entre 1902 y 1910 y aporta diferentes datos y documentos que certifican ese dilatado proceso de composición.

Estos datos me interesan como prueba de que el hacer literario de Miró difícilmente acepta cortes y divisiones en etapas; el trabajo sostenido del autor a lo largo de casi una década sobre *Las cerezas del cementerio* desautoriza, a mi juicio, la idea de que ésta supone el cierre y posterior rechazo de una etapa. Culminación, sin duda, sobre todo porque en la obra cristalizan y se personalizan, como bien señala Lozano Marco, muchas de las posibilidades vistas anteriormente y se engarzan en una fábula que es, verdaderamente, un prodigio. Al mismo tiempo, la profundización en esas posibilidades temáticas, genera nuevos motivos y líneas que se proyectan en las producciones posteriores y que serán decisivos en novelas como *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*.

Es quizás esa densidad temática tan característica de *Las cerezas del cementerio* lo que hace insuficiente su consideración como novela modernista o decadentista sin más precisiones. Lozano Marco ya advierte de este conflicto, y reproduzco sus palabras puesto que las considero admonición especialmente adecuada en lo que concierne al estudio de esta obra:

(...) es necesario ser conscientes de que nos encontramos ante un texto complejo sobre el que no podemos dejar caer la losa de una definición, o de una rigurosa interpretación: el texto se encuentra vivo, y lo que se ha querido enterrar no es sino el fantasma que algunos críticos crearon, después de reducirlo a un pobre esquema fosilizado y vestido con retales de guardarropía modernista. En la novela está presente ese procedimiento de “decir las cosas por insinuación”; y “contiene” muchas cosas. De ahí que las interpretaciones que de esta novela se han hecho sean variadas, diversas y, como es lógico, contradictorias (Lozano Marco 1991: 59)

---

señala cuatro aspectos principales de similitud: abundancia de referencias y citas literarias, ambiente lugareño caracterizado por una moral mezquina, la emoción ante la naturaleza y la presencia inocente y espontánea del erotismo.

Al margen de describir con notable exactitud e ironía las reducciones a las que se ha visto sometida la novela, Lozano Marco pone el acento en un hecho evidente de su recepción y lectura: la obra se ha convertido en un incómodo foco de interpretación, y el propio Lozano Marco repasa con eficacia algunas de las lecturas sobre ella.<sup>10</sup>

Las razones de esa fertilidad de los significados son muchas, pero me permito sugerir una causa común, que no es otra que la evidente presencia de elementos inequívocamente finiseculares pero tratados de un modo desconcertante:<sup>11</sup> por ejemplo, Félix aparenta encajar perfectamente en la casilla de los héroes decadentes... pero resulta demasiado positivo, demasiado espontáneo, demasiado alejado de la frialdad del *dandy*; el idilio con Beatriz, una mujer casada que no pierde en momento alguno su carácter venerable, trae recuerdos de Valle-Inclán o D'Annunzio... pero su pensamiento resulta demasiado independiente, su papel dista mucho del de una María Ferres, sacrificada ante la seducción de un Sperelli;<sup>12</sup> la lista se podría alargar hasta el infinito, pero son esos dos personajes, Félix y Beatriz, y la peculiar historia de amor que viven -íntimamente vinculada a su propia condición- los que generan mayores dudas y problemas.

La relación erótica entre ambos parece indescifrable; ¿es, como sugiere Barbero, una muestra del carácter pasivo de las mujeres por la cuál Beatriz se

---

<sup>10</sup> El autor se centra en las lecturas más peculiares de la obra: la visión edípica de la relación Félix-Beatriz según se plantea en Stein, B., "Edipo en *Las cerezas*", *Estudios Ibero-Americanos*, VI (1980): 73-82; la trama mítico-religiosa que articula el capítulo correspondiente a *Las cerezas del cementerio* en la obra de Hoddie, J. *Unidad y universalidad de la ficción modernista de Gabriel Miró*, Madrid: Orígenes, 1992 (cuyo precedente es el artículo del mismo autor "Ensayo de aproximación a *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró", *Revista de Estudios Hispánicos*, 11 (1984): pp.163-185) y, finalmente, la lectura en clave existencialista que desarrolla Ruiz, R., "El sentido existencial de *Las cerezas del cementerio*" en Márquez Villanueva, F. (ed.) *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró*, Harvard Studies in Romance Languages, 1982: 35-46. Obviamente, la extensa y brillante introducción a la obra menciona otras lecturas que mencionaré en el momento oportuno.

<sup>11</sup> De hecho, el juego y renovación de los clichés literarios es habitual en la obra de Miró: como ya se ha dicho, *El hijo santo*, por ejemplo, reescribe el típico tema decimonónico de "el cura enamorado"; la presente novela también le da la vuelta al obsesivo tema del adulterio, como ocurre en las novelas de Oleza en las que, además, también se utiliza de manera bien distinta a los usos habituales en la novela decimonónica, el tema de la ciudad levítica.

<sup>12</sup> La relación entre Miró y D'Annunzio ha sido estudiada por Meregalli 1949, por tanto sólo apunto la relación entre Félix y los protagonistas d'annunzianos y remito a la obra citada para profundizar en ese aspecto.

entrega al “sosias” de Guillermo intentando resarcir un pecado -que dicho sea de paso, nunca cometió- que le genera un insoportable sentimiento de culpa? (Barbero 1981) ¿Es necesario que Félix muera para que Beatriz renazca a la vida? ¿O es una fábula sobre el *loco amor* y los perversos paraísos terrenales, como señala Larsen? (Larsen 1998) ¿O quizás es una nueva versión del amor a lo prohibido que fracasa porque Félix no es Guillermo sino una copia respecto a su original? (García Lara 1999)

Menciono estas tres interpretaciones, entre otras, porque sus diferencias muestran la disparidad de criterios con las que los intérpretes de la novela se han enfrentado a ella. Nadie acierta a ponerse de acuerdo sobre la “moraleja” de la obra, como nadie acierta a ponerse de acuerdo sobre su misma trama ¿hay final feliz o no? ¿la vivencia erótica culmina en triunfo o en fracaso? Y si fracasa ¿quién es el vencido o la vencida; Félix, que muere, o Beatriz? ¿Por qué sobrevive Beatriz a Félix? ¿acaso es una confirmación de la maldición que parece afectar a Beatriz por la cual trae la muerte a los seres que ama? ¿es, entonces, una Eva, una Lilith, dadora de muerte al varón?

Las interrogaciones se entrelazan y no hay respuesta definitiva; la novela se escapa siempre a la tiranía de un sentido único, sin embargo, creo que es posible sostener que *Las cerezas del cementerio* trata menos de la relación erótica con el otro que de la búsqueda de uno mismo a través de la seducción del otro. Si en las novelas analizadas anteriormente, los conflictivos contactos entre la identidad y la alteridad quedaban notablemente sugeridos por las relaciones entre amantes y amadas, *Las cerezas del cementerio* alcanza la sublimidad de su formulación mediante la ejecución de un guión en el que el cambio de posiciones genéricas e identitarias es la nota predominante y que culmina con la genial imagen de la tríada de amadas/amantes de Félix Valdivia devorándolo, literalmente uniéndose a él, mediante las cerezas del cementerio.

## MARCA DE AGUA

Ya advertía Lozano Marco que *Las cerezas del cementerio* presenta numerosas similitudes con la novela que inaugura la producción mironiana: *La mujer de Ojeda*. Al margen de las acertadas comparaciones que establece el profesor Lozano Marco, *Las cerezas del cementerio* recupera, sobre todo, la preeminencia de lo visual como motivo recurrente. En los análisis precedentes he intentado demostrar cómo la presencia de la mirada es un aspecto capital en el conjunto de la producción mironiana, pero en las dos novelas que me ocupan esa presencia roza la saturación y en mi opinión, tal indicio, actúa como un sólido y fértil principio de interpretación.

De hecho, *Las cerezas del cementerio* se abre con esa saturación de motivos visuales que veíamos en *La mujer de Ojeda* y arranca abruptamente con la figura del protagonista, Félix Valdivia, mirando a la luna:

Desde el primer puente del buque *contemplaba* Félix la lenta ascensión de la luna, luna enorme, ancha y encendida como el llameante rueda de un horno. Y *miraba* con tan devoto recogimiento, que todo lo sentía en un santo remanso de silencio, todo quietecito y maravillado mientras emergía y se alzaba la roja luna. Y cuando ya estuvo alta, dorada, sola en el azul y en las aguas temblaba gozosamente limpio, nuevo, el oro de su lumbre, aspiró Félix fragancia de mujer en la inmensidad, y luego le distrajo un fino rebullicio de risas. Volvióse y *sus ojos recibieron la mirada* de dos gentiles viajeras cuyos tules, blancos, levísimos, aleteaban sobre el pálido cielo (Miró 1943: 319)<sup>13</sup>

En el párrafo que abre la novela se insiste hasta tres veces en la acción de mirar o ser mirado; no sólo eso, Félix está mirando la luna, un astro cuya característica principal es, como ya se ha dicho en varias ocasiones, reflejar la luz y además, lo que Félix observa no es sólo la luna sino también su reflejo en las aguas, es decir, reflejo de un reflejo. La aparición de las dos mujeres – Beatriz y Julia, como se descubrirá más adelante- no hace más que subrayar esta atmósfera de fantasmagoría y evanescencia de la imagen; curiosamente,

---

<sup>13</sup> Enfatizo con cursiva las alusiones a motivos ópticos y visuales que se concentran en este párrafo.

y en paralelo a lo que ocurría en *La mujer de Ojeda*, el vínculo visual que se establece entre el protagonista masculino y la(s) protagonista(s) femeninas no equivale a la visión: Osorio, sencillamente, no veía a Clara; Félix, muy significativamente, más que verlas es visto, recibiendo en sus ojos la mirada que ellas lanzan sobre él.

Obviamente, esta es una lectura muy interesada de la apertura de la novela, pero me parece esencial destacar el ambiente cuajado de visiones, imágenes, fantasmas y reflejos que caracteriza a toda la obra y que se explota especialmente en este primer capítulo, concebido, no casualmente como presentación de *algunas figuras de esta fábula*.<sup>14</sup> Hoddie llama la atención sobre la concepción de la novela como fábula y amparándose en algunas definiciones del vocablo, destaca el deliberado alejamiento de “las técnicas del realismo epistemológico cervantino” (Hoddie 1992: 103).<sup>15</sup> Ciertamente, la noción de fábula marca una clara escisión no sólo frente a lo realista, sino también frente a lo real: ficción artificiosa con la que se encubre o disimula una verdad; esa es una de las definiciones del vocablo que resulta especialmente relevante en el marco de la obra, que se presenta como fábula y está cruzada por fábulas, ficciones, artificios que se albergan en las miradas de todos los personajes y que, en consecuencia, se proyectan también en todos ellos. La capacidad de fabulación vehiculada por los ojos será uno de los temas recurrentes y teniendo en cuenta las características de la mirada en la modernidad es obvio que el funcionamiento literario de este tema en la obra acaba contradiciendo la definición que acabo de aportar: las fábulas que cruzan la novela son ficciones, artificios, pero no encubren ni disimulan la verdad, pues no hay verdad fuera de esos discursos con los que los personajes articulan su universo.

---

<sup>14</sup> Evidentemente, este arranque también puede (y debe, incluso) leerse a la luz del sistema de imágenes típico del modernismo: la escena nocturna a la luz de la luna, la aparición de las mujeres como presencia inmaculada y vaporosa remiten, sin duda, a ese sustrato. Detener la glosa del fragmento ahí me parece, sin embargo, poco productivo.

<sup>15</sup> Hoddie precisa que si bien la tradición cervantina está presente en la obra, pues en más de una ocasión el paralelismo entre Félix y el Quijote se hace evidente, el tratamiento de la relación entre las visiones de mundo de esos personajes y la realidad es muy distinto en ambas: mientras en Cervantes la realidad tiene un estatuto epistemológico sólido, en la obra mironiana no es exactamente así, como explicaré más adelante. De ahí la observación que acabo de citar; por otra parte, Hoddie destaca la definición de fábula como relato mitológico, lo que le sirve para apoyar su lectura, que se mueve en ese ámbito.

Menos atención se le ha prestado al uso de la palabra “figura” en el título del capítulo inicial. El diccionario proporciona, entre otras, dos definiciones aparentemente incompatibles: forma exterior de un cuerpo por la cual se diferencia de otro y cosa que representa o significa a otra. En la primera, la figura se asocia a lo propio, a lo individual, a aquello que caracteriza a un elemento y lo distingue de otro; en la segunda, en cambio, se apela a la indiferencia, a la sustitución y al desplazamiento. La oscilación de los personajes/figuras entre ambos polos, será otro de los núcleos de sentido de la novela, y en especial, en el caso de Félix. Como explicaré más adelante, Félix parece moverse entre su propia personalidad, el perfil único y exclusivo de su yo, y otra personalidad ajena, la de su difunto tío Guillermo, con el que establece una relación exacta a la que proporciona la definición del diccionario: lo representa y lo significa. Además, ambas definiciones de figura se mueven en el campo de la superficie, la apariencia y la representación; unos aspectos -ya se ha insistido varias veces en ello – que no conllevan ni mucho menos la sencillez del sentido: de hecho, la imagen por excelencia de los juegos de superficies y apariencias es el *trompe l’oeil* y como reflexiona Baudrillard sobre éste:

En el trompe-l’oeil no se trata de confundirse con lo real, se trata de producir un simulacro con plena consciencia del juego y del artificio (...) remedando y sobrepasando el efecto de real, sembrar una duda radical sobre el principio de realidad, pérdida de lo real *a través del mismo exceso de apariencia de lo real*. Los objetos se parecen demasiado a lo que son (...) (Baudrillard 2000: 64)

La reflexión es adecuada para la lectura de *Las cerezas del cementerio* puesto que la pérdida de lo real a través de la repetición y el simulacro será, en cierta medida, el proceso que padecerá la identidad de Félix a lo largo de la novela: demasiado parecido a sí mismo, único e irreductible, la mayor parte de quienes lo rodean intentarán reconstruirlo como fantasma, como figura de una figura ausente, convirtiéndolo en puro trampantojo.

En Félix, pues, coinciden de manera privilegiada las fábulas y las figuras que recorren la obra y ello es posible, en cierto modo, porque su



propia identidad se define por las ausencias y las apariencias, se desliza, tal y como se insiste en el primer capítulo por el resbaladizo terreno de la especulación

De hecho, la primera aproximación al carácter de Félix aparece en sus propios labios, cuando respondiendo a Beatriz confiesa:

- ¡Oh sí! Soy muy nervioso. *Siempre creo que va a sucederme algo grande... y no me sucede nada; siempre estoy contento, y contento y todo... yo no sé qué tengo que siento el latido de mi corazón en toda mi carne, y... lloraría* (Miró 1943: 320)

La misma definición basada en lo que no es, lo que no sucede y lo que no existe se repite en la página siguiente:

*¡Yo siempre codicio estar donde no estoy! ¡Verdaderamente es dichoso el Señor estando en todas partes!... Pero cuando llego al sitio apetecido, no hallo toda la hermosura deseada, y es que lo que antes miraba lo dejo, acercándome. Esa misma sierra, delgada, purísima, cristalina a los lejos, si caminásemos y fuésemos a su cumbre, acaso nos desilusionase, mostrándose distinta* (Miró 1943: 321)<sup>16</sup>

Al margen del carácter hiperestésico e imaginativo de Félix que revelan estas líneas, resulta sugerente que la visión de sí mismo que Félix posee sea refractaria a una sola palabra o a un solo rasgo identificable como propio. En el marco del viaje marítimo, cuajado de superficies reflectantes, como el agua y la luna, resulta muy significativo que las primeras palabras de conocimiento vinculadas con Félix provengan de otra persona:

-¡Es usted lo mismo que cuando era pequeño!  
- ¡Lo mismo! Pero ¿acaso me conoce usted?  
- ¡Mucho, Félix, mucho!... ¡Y también usted a mí!  
(Miró 1943: 323)

El personaje que dice conocer a Félix no es otro que Beatriz quién le habla así en una escena profundamente marcada por los reflejos del agua:

---

<sup>16</sup> En ambas citas la cursiva es mía.

En cada faceta de luz de las aguas miraba o se me aparecía un rostro, una cabeza de mujer ahogada... ¿no habrá sucedido aquí algún naufragio? ¿verdad? ¡Se imagina, vé usted los náufragos tendidos entre el mar, mirándonos con ojos devorados, mirándonos!

Ellos, Félix y Beatriz, fueron los que se contemplaron ahincadamente. (Miró 1943: 322)

La escena es, cuanto menos, extraña pero a la luz de los textos que he mencionado en el capítulo anterior, a la luz de las narrativas sobre Narciso y, sobre todo, de sus subversiones resulta muy esclarecedora: Félix contempla las aguas, y no se ve reflejado en ellas; por el contrario lo que ve, lo que imagina es que las aguas se han llenado de ojos –de cabezas, curiosamente, femeninas- que le miran.<sup>17</sup> Ese cruce de miradas en las aguas tiene su reflejo en la mirada que cruza con Beatriz y que culmina con el diálogo que acabo de citar, por el cuál ella dice conocerlo. Es cierto que ese conocimiento, como sabremos posteriormente, se refiere a una cuestión puramente formal: ya se habían encontrado muchos años atrás; pero el contexto misterioso en el que se inserta la observación y el tono taxativo en que Beatriz formula el conocimiento de Félix hacen pensar en un carácter mucho más arcano, que recuerda, de nuevo de forma invertida, al vaticinio de Tiresias en la versión ovidiana del mito de Narciso: llegará a una edad madura si no se conoce a sí mismo.<sup>18</sup> Félix, como Narciso, muere joven y en cierto modo, por la misma razón, porque llega a conocerse a sí mismo. Ahora bien, los mecanismos que permiten ese autoreconocimiento son muy distintos y también su final, pues la muerte de Félix se desvelará como la última de las apariencias que recorren la novela.

---

<sup>17</sup> De hecho, la extrañeza de la escena es corroborada por Hoddie quién afirma: “Si se tratara de una cabeza de hombre, fácil sería asociarla con la de Orfeo o la de Dionisio. El que aparezcan como salidas de la luz lunar reflejada en las aguas sugiere que más bien se relacionan con las prácticas ritualísticas de la inmersión en las aguas que representa la disolución en lo indiferenciado, etapa previa a la reintegración” (Hoddie 1992: 104) Es una lectura interesante de la escena en el marco de la lectura general de la obra que hace Hoddie. También Etxebarria y Núñez Puente se detienen fugazmente en la escena, bueno, mejor dicho en la glosa de la escena que ofrece Hoddie y la llevan al terreno de las figuras arquetípicas sobre la mujer, otorgándoles un sentido muy conservador que como espero haber mostrado y seguir demostrando, poco tiene que ver con el singular punto de vista de Miró sobre la mujer y el juego con sus representaciones.

<sup>18</sup> Me refiero a la versión que Ovidio ofrece en *Las metamorfosis* y cuya lectura detallada puede encontrarse en Ballesteros 1998.

Al margen de las reflexiones sobre sí mismo que Félix comunica a sus compañeros y compañeras de viaje, el capítulo ofrece otras perspectivas sobre su carácter que resultan esenciales para su comprensión. No parece casual que junto a las observaciones citadas, se aporte un contrapunto, un punto de vista alternativo encarnado en la figura del señor Ripoll, “un diputado lugareño”. Así, tras la afirmación de las ansias por ser protagonista de algún suceso extraordinario, oímos a Ripoll diciendo: “Estará enfermo, porque si no, ni yo ni nadie entendería eso del latido que dice”(Miró 1943: 320) La observación resulta muy interesante en tanto que ejemplifica perfectamente el choque de perspectivas y de discursos sobre la realidad; un mismo hecho, el dolor en el pecho que siente ocasionalmente Félix, se asocia a dos causas opuestas: la contemplación exaltada de la belleza y el ansia de ideales, en el universo de Félix, y la enfermedad, en el universo de Ripoll. Lo cierto, o mejor dicho, lo objetivo es que Félix padece una enfermedad cardíaca y de hecho, esa es la razón de su regreso a Almina. La confrontación entre los hechos lisos y puros, presuntamente objetivos y la visión única y personal de tales hechos será otro de los motivos recurrentes de la obra y , en particular del primer capítulo.

También la observación de Félix sobre la distancia y la decepción que entraña comprobar cómo las cosas que vemos de cerca no son como imaginábamos cuando las veíamos a lo lejos es puntualizada por Ripoll, quién considera ese fenómeno como algo “muy natural”. El cruce de discursos entre Félix y Ripoll llega a su máxima expresión en una escena aparentemente irrelevante, en la que los protagonistas ven surgir de entre las aguas un banco de “agujas” perseguidas por atunes. Félix exclama, dirigiéndose a Beatriz:

-¿No odia usted a esos animales tan gordos, tan voraces, tan feroces?

Le repuso el marino que más feroces eran los hombres, pues aprovechándose de la ciega hambre del atún lo matan clavándole garfios cuando está para engullirse aquellos finísimos peces, y más voraces todos nosotros, que luego nos comemos los atunes siendo tan crasos, y los comemos descansadamente.

Y todavía añadió el señor Ripoll que sin la furia de los pobres atunes, tan aborrecidos de Félix, no habrían saltado las agujas sobre el mar.

Más que de los atunes, maravillóse Félix de la clara lógica del diputado ¡Ya casi ingeniero, y confesó que no había atinado a decirse estas verdades! (Miró 1943: 322)

Obviamente, lo que se pone de manifiesto en la anécdota es la lógica particular de Félix frente a la lógica racional y cartesiana que representan las figuras de Ripoll y el capitán del barco. Esa diferencia es ya notable en los diálogos comentados, pero lo extraordinario aquí es que Félix no sólo manifiesta un punto de vista diferente sino que además, es consciente de la diferencia. Consciente, pero no impermeable, como sugiere Lozano Marco, quién señala a propósito de este episodio:

(...) si es cierto que [Félix] persigue un ideal de belleza y que a este ideal va acomodando lo que ante él aparece, admite sus deficiencias tan pronto como estas se manifiestan: está claro que cuando su espontánea percepción esteticista y sentimental queda rectificada sustancialmente por una verdad, Félix reconoce y admite la verdad. Todo ello se muestra ya en el primer capítulo, cuando, ante el espectáculo de los atunes persiguiendo a las agujas, el joven acepta como verdadero el razonamiento de un prosaico diputado lugareño, y lo recibe como una lección de estética superior a la parcialidad de su visión (Lozano Marco 1991: 66)

Comparto la idea de que Félix es permeable a los discursos de la lógica, la verdad y la objetividad, pero no estoy segura de que invaliden nada ni modifiquen sustancialmente su punto de vista. De hecho, el desarrollo de la novela evidencia, y así intentaré mostrarlo, tal versatilidad de perspectivas que se llega a cuestionar la existencia de lo objetivo o, cuanto menos, que la objetividad tenga un estatuto superior que las percepciones teñidas de subjetividad.

El potencial subversivo de Félix radica, pues, en esa conciencia de poseer una mirada y una percepción distintas. Y si bien esa particularidad entabla distintos grados de negociación con otras miradas –como en el caso de Ripoll y los atunes- y aún en otras ocasiones zozobra cede ante la mirada de los otros, no es menos cierto que Félix, bien avanzada la novela mantendrá claramente su talante, y el talante de sus ojos. Así, durante los preparativos de su ascensión a “La Cumbre”, leemos: “Félix decidió no llevarse los

gemelos. Es que le cansaba encerrar la mirada en esos tubos tan negros y le agobiaba el despedazar las perspectivas”(Miró 1943: 407) El apunte es muy valioso, puesto que los gemelos remiten a una forma de visión que deshace las ilusiones propiciadas por la distancia, son un instrumento que permite la contemplación minuciosa y analítica de lo observado; se asocian, pues, a un conocimiento y una captación de la realidad presuntamente objetiva. Félix, no obstante, alcanza a comprender que suponen una manera de ver la realidad y que esa visión minuciosa y objetiva depende, finalmente, de un cristal interpuesto, de una lente. Puesto a elegir, Félix preferirá la lente de su propia subjetividad: ver menos, tal vez, pero en beneficio del goce estético que le proporcionan sus propios ojos.

#### MÍSTICO Y SENSUAL

Es precisamente la inclinación a la sensualidad y el placer estético, que acabo de señalar, otra de las notas predominantes del carácter de Félix; estos rasgos, obviamente, no pueden dejar de contemplarse al margen de los discursos de época, en los que las figuras del *dandy* y el esteta resultan ser creaciones fundamentales. Insisto una vez más en que el principio de estetización de la vida es connatural al fenómeno del *dandysmo* pero no se asocia en exclusiva a él, si bien éste constituye su manifestación más extrema. Puelles, en su estudio sobre estética moderna y en concreto, en su capítulo dedicado a las ficciones del yo, precisa que el principio de estetización de la vida es uno de los factores capitales de la formación de la subjetividad moderna. Si bien tal principio nace asociado a un proyecto de liberación y autonomía del yo, tal voluntad

(...) debe tomar la forma operativa, práxica, de una cierta voluntad de de-sujeción (la paradoja es la de un *sujeto de-sujeto*) especialmente expresiva en la operación de inventarse la vida propia: en este aspecto *inventarse la vida* se revela como manifestación suprema de la apropiación de sí. Pero esta “emancipación del yo”, debido a la exigencia de de-sujeción

arrastra consigo, hace naufragar los pilares de la identidad unitaria (Puelles 2001: 105)

La consecuencia es que el sujeto que emerge de este proyecto de existencia estética es un sujeto excéntrico (al margen del centro) y expuesto, es decir, sometido a la mirada de los otros. Dos rasgos que sin duda ninguna se pueden aplicar a nuestro protagonista.

Me detengo en estas consideraciones sobre el sentido estético de la vida, la estetización del yo y la relación con el fenómeno del *dandysmo* porque incluso la crítica menos predispuesta a detectar y aprobar rasgos finiseculares, y en concreto, decadentes, en la obra de Gabriel Miró ha tenido que claudicar y reconocer que el personaje de Félix Valdivia constituye uno de los más claros ejemplos de héroe decadente en la literatura española. Y si bien la observación es adecuada, no basta con usar el marbete de esteta, *dandy*, héroe decadente o como quiera llamársele sin ninguna precisión, no sólo porque –como ya se ha explicado– el juego con tales estereotipos es habitual en la obra mironiana, sino también porque su operatividad sobrepasa el ámbito del decadentismo o el esteticismo y afecta al pensamiento moderno en su totalidad.<sup>19</sup>

Lo cierto es que la fundamental relación entre Félix y lo estético se ha hecho notar en casi todas las revisiones de *Las cerezas del cementerio*, aunque hay mucha distancia entre las distintas observaciones de la crítica sobre este punto; así, en fecha muy temprana, Van Praag-Chartraine asegura, a propósito de ciertos personajes mironianos:

Dotados la mayor parte de las veces de una intensa vida interior, con facultades estéticas o científicas que no pueden desarrollar completamente, aceptan con resignación su destino de "fracasados". Vencidos sin haber empezado la lucha, esos seres se dejan deslizar hacia el abismo (...) Vemos así que los héroes mironianos, jinetes en la Quimera, se crean su propia desgracia.

---

<sup>19</sup> Esta consideración resitúa las relaciones de Miró con los discursos que le rodean: si entendemos el *dandysmo* como un fenómeno circunscrito exclusivamente al esteticismo y al decadentismo, nos movemos en un ámbito pequeño y cronológicamente bastante cerrado, de suerte que en 1910 su aparición puede resultar incluso anacrónica; si entendemos el fenómeno en toda su extensión, la apreciación varía notablemente y se evidencia la capacidad de Miró de reformular incansablemente y hacer avanzar temas y motivos esenciales de la modernidad.

(...) En ellos encontramos ese culto exagerado del YO, esa insumisión que los hace sublevados, ese amor posesivo de la naturaleza, ese buscar anhelante de la belleza, el ardor que los consume, ese "weltschmerz", ese gusto de la soledad (Van Praag-Chartraine 1958: pp.315-317)

Las afirmaciones de la autora se ajustan con notable exactitud a muchos de los personajes que hemos conocido hasta ahora -curiosamente, incluye en la nómina de ese tipo de héroe a Luisa Castro- y al propio Félix, sin embargo, las mismas cualidades positivas que en principio poseen –la intensa vida interior o las facultades estéticas- están abocadas, según la autora al fracaso; un fracaso forjado por ellos mismos, suponemos, por su voluntad de preservar tales cualidades.

La lectura negativa de esas cualidades propias del héroe decadente o del espléndido esteta, no es exclusiva de Van Praag-Chartraine. Y es especialmente habitual en el caso de Félix vincular tales características con el enajenamiento: Larsen, perfectamente informado de los rastros del *fin-de-siècle* en la obra de Miró, propone una sorprendente -y convincente- interpretación en la que el héroe es un loco de amor; García Lara, como es habitual, lo analiza desde el trastorno psíquico (García Lara 1999) y Rallo, en un original y completo artículo, menciona también la locura transfiguradora de Félix a partir de su paralelismo con Don Quijote.<sup>20</sup>

A estas alturas se puede afirmar con cierta ironía que cuando la locura aparece como instrumento recurrente de la crítica en el análisis de un personaje mironiano es un claro indicio de que el personaje en cuestión es depositario de todo tipo de excepcionalidades. También, siguiendo con la ironía, resulta sorprendente que por una vez quién "padezca" la locura sea un personaje masculino, mientras su compañera de aventura erótica sea poseedora de un sanísimo juicio. En otro orden de cosas, la cuestión de la locura es, como ya se ha explicado en capítulos anteriores, un asunto que

---

<sup>20</sup> Me refiero a los artículos: Larsen, K. "Lust, madness and a bowl of cherries: Gabriel Miró's *Las cerezas del cementerio*" en *INTI*, otoño 1997-primavera 1998, núm 46-47 y Rallo, A., "Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró" en *Epos*, vol.II. (1986): 253-279. También menciono el capítulo "La marca simbólica del Otro en *La palma rota* y *Las cerezas del cementerio*" en García Lara, C.E., *Gabriel Miró y las figuras del deseo*, Alicante: Universidad de Alicante, 1999.

tiene que ver más con la etología que con la patología, es decir, que es menos una enfermedad que una visión y comportamiento alejados de los parámetros normativos.

En ese sentido, bien pudiera Félix tener algo de loco, puesto que su comportamiento es juzgado como excéntrico en algunas ocasiones y se sitúa, efectivamente, en un ámbito que atenta el sentido común. El joven estudiante de ingeniería tiene -me permito el juego de palabras- un sentido fuera de lo común; quizás más que de sentido deberíamos hablar de sentidos, pues es la capacidad de absorber y degustar mediante éstos todo lo que le rodea. Ese es el primer rasgo de su personalidad que se nos hace evidente desde el momento en que lo encontramos, en el puente del barco que lo ha de llevar a Almina, contemplando la luna y dejándose embriagar por el momento y el lugar hasta contagiarles su propia embriaguez:

... Y esta noche, por serme ustedes desconocidas, y viéndolas entre ese bello misterio de velos y de luna, me traen la ilusión de la distancia, de lo remoto; se me figura que vamos muy lejos, muy lejos, sin acordarme de que llegaremos pasado mañana a nuestro pueblo (...) (Miró 1943: 320)

Que el vuelo del alma de Félix es capaz de arrancar de cualquier pedazo de materia hasta llegar a las alturas más insospechadas ha sido señalado en tantas ocasiones que no merece la pena detenerse. Rallo resume la capacidad de modificación de la realidad que caracteriza a Félix en la novela con las siguientes palabras:

Del mismo modo que el lector asiste en *El Quijote* a la metamorfosis de molinos en gigantes, de campesinas en princesas, es invitado en *Las cerezas del cementerio* a percibir un soñador éxtasis de los sentidos; en ambos casos debido a una locura que no es más que el intento de acomodar la realidad a la peculiar capacidad receptiva del protagonista, sea interpretación caballeresca, sea hipersensibilización modernista. Se construye un mundo irreal sobre piezas reales tergiversadas por una mente enferma. (Rallo 1986: 260)



La autora prosigue haciendo notar cómo la inmadurez del joven le sume en una intensa ceguera ante la realidad, que podría ser fructífera pero que deviene nefasta para Félix y que le acarrea, simbólicamente, la muerte.

Que la identidad de Félix tiene que ver con su mirada transmutadora, el trasiego de su alma y la fuga de la cruda la realidad, parece estar fuera de toda duda. Lo que no parece tan evidente es que sea su mirada la única que mistifica la realidad ni que Félix cabalgue en una inmadura inconciencia. Las reflexiones sobre su propia ansia de ideal son constantes a lo largo de toda la novela y resultan absolutamente auto-conscientes. Valga un solo ejemplo:

Pensaba Félix que el entristecimiento, los ideales, los raptos y ansiedades del héroe, del santo, del sabio, acaso tendrían su principio en un desposeerse de lo presente, en alejarse de sí mismo viéndose entre un humo o vapor luminoso de gloria, de infortunio, dentro de un pasado remoto, inmenso; envuelto en una mañana sin límites, perdido, olvidado, malquerido el pobre instante de lo actual. La augusta serenidad divina emanaría de no salir nunca del Hoy eterno. Y seguía diciéndose Félix que él, tan aturdido y espléndido de alegría cuando la vida se le deslizaba sucesivamente, pasaba a una ansia insaciada y misteriosa, quizás enfermiza, recordando lo pretérito o fingiéndose lo no llegado o desconocido en tiempos, tierras y placeres (...)

¡Cuánto no sufrirían los héroes, los místicos y genios! ¿O es que el sufrimiento cerca y penetra vorazmente a los que no pertenecen a esas elevadas estirpes y lo desean, originándose la casta consumada de los artistas, infortunada por ese perpetuo tránsito del dolor al goce, por ese hundirse en lo pasado embriagándose de su rara y santa fragancia, y el perderse en lo no visto, queriéndolo tener, siendo nada y no gozar la realidad viva y sabrosa?

Y aquí llegaba Félix en su pensamiento cuando le asaltó la risa (Miró 1943: 329)

La meditación de Félix podría muy bien haber surgido de una lectura de “El viaje” de Baudelaire y podrían encontrarse infinitos compañeros de meditación, desde Des Esseintes a Dorian Gray, puesto que el fragmento se detiene en aspectos fundamentales de la subjetividad moderna que consagran los proyectos estéticos finiseculares: aparece la conciencia del tiempo, del instante que pasa aparejado al ideal imposible de detenerlo y opuesto a un concepto atemporal del tiempo —el Hoy eterno—, que como han observado

varios críticos, mucho le debe a la obra de Nietzsche;<sup>21</sup> aparece también la conciencia de sí, vinculada con la figura del artista y experimentada como sufrimiento causado por la imposibilidad de saciar ese ideal, en una actitud que se asemeja notablemente a las tribulaciones del yo romántico.<sup>22</sup>

Sin embargo, aparece en Félix un componente que ni el torturado sujeto romántico ni los fríos y atormentados estetas que acabo de mencionar poseen: la risa; una risa que surge ante la idea de dejar de disfrutar la realidad a causa de la ensoñación y que enlaza con el vitalismo *à la Pater* que tantas veces se ha comentado a lo largo de este trabajo y que, a mi juicio, desempeña un papel esencial en el universo estético mironiano.

Félix ríe, naturalmente, porque sus quimeras están considerablemente lejos de arrancarlo de la realidad, como se apunta más tarde:

¿A qué venía ese ayer y ese mañana y ese hoy divino y humano, y aquello del sabio, del santo, del héroe y del genio, con toda su niebla o vapor azul y luminoso de lo que está lejos; y entristecerme y desbordar de mí mismo...?

Y todos estos menudos soliloquios, quizás se los motivase el no hallarse en el huerto, subiéndose a las parras, inquietando a los jardineros, a Beatriz, a los gorriones; entrándose descalzo por la alberca (...) (Miró 1943: 330)

Es esta dimensión soñadora, pero empapada de realidad la que Larsen designa como nota peculiar de los auténticos *dandys* de Miró frente a los retratos extremos y degradados que encontramos en otras de sus narraciones.<sup>23</sup> También Lozano Marco destaca como rasgo fundamental de Félix su visión estética, por la que “acomoda la realidad a su propia

---

<sup>21</sup> La presencia de Nietzsche en la obra ha sido ampliamente detectada; ya Unamuno en su introducción a la novela en la edición conmemorativa habla de las “resonancias nietzschianas” a propósito de la conciencia universal, la fusión espacio/tiempo y el Hoy eterno. Esa misma conexión es destacada por Márquez Villanueva 1990 y Lozano Marco 1991.

<sup>22</sup> El carácter romántico de Félix ha sido comentado por Larsen en su artículo “Las cuitas de los jóvenes Werther y Félix: *Die Leiden des jungen Werthers* y *Las cerezas del cementerio*” en Lozano Marco, M.A. & Monzó, R.M (coords.), 1999: 265–276. La comparación, como es habitual en el autor, es brillante y hace hincapié, además, en que el atribulado carácter romántico de Félix es sólo una de las muchas dimensiones que posee el personaje.

<sup>23</sup> Y, de hecho, también en esta narración en la figura de Lambeth, el esposo de Beatriz, al que vemos sumido en los excesos y que muere en brazos de su copero. Es Larsen quién analiza la figura de Lambeth como *dandy* decadente en su ya mencionado artículo de 1989.

percepción, que, en muchos casos, depende de unos conocimientos literarios previos”(Lozano Marco 1991:65); más importante es todavía que Lozano Marco precise que tal proceso, acomodar la realidad a la propia percepción, o lo que es lo mismo “proyectar la subjetividad sobre su entorno”no equivale a falsificación o perversión de ésta.

Y ciertamente, Félix sueña con princesas de conseja pero ama la carne que tiene a su lado; imagina reinos lejanos y remotos, pero se hunde en los campos, los jardines, los caminos hasta llegar a un auténtico éxtasis estético. El mismo narrador lo define como “mozo místico y sensual”, mostrando cómo la quimera del joven siempre surge de la realidad más sólida. O por mejor decir, cómo la realidad más sólida se convierte, por la mirada de Félix, en una materia volátil y etérea.

Es ese “buen” esteticismo el que Rallo no contempla al cifrar la trayectoria de Félix como un fracaso; su error, según la autora, estriba en no ver el mundo tal cuál es y curiosamente esa reflexión cierra también el artículo de Larsen sobre la locura del protagonista (Larsen 1998).<sup>24</sup> Ambas interpretaciones parten y comparten un paradigma realista según el cuál existe, de un modo u otro, un universo de inmutabilidad, verdadero, inmodificable, y en consecuencia, la visión de Félix constituye una desviación sobre esa base.

Ahora bien, ya en las anteriores novelas hemos visto cómo parte del fracaso de las relaciones eróticas entre los personajes se debe al choque entre distintas visiones de la realidad. Desde la sencilla formulación de *La mujer de Ojeda*, en la que Osorio y Clara vivían la misma experiencia desde ángulos muy distintos, hasta la ambiciosa propuesta de *La palma rota*, en la que Aurelio y Luisa no alcanzaban a unirse porque compartían la misma visión de mundo desde posiciones antitéticas. No parece, pues, que el autor otorgue la última palabra al mundo tal cuál es; mejor dicho, no parece que el mundo sea al margen de quiénes lo viven. La realidad difícilmente aparece en su apoteosis para hacer justicia: todos siguen en sus fábulas. De hecho, la

---

<sup>24</sup> Es, en cierto modo, sorprendente que Rallo, quién demuestra las semejanzas con el Quijote, determine que Félix es un fracasado, pues... ¿quién se atrevería a decir que el Quijote es un fracasado?

expresión “el mundo tal cuál es” suele ser usada por la crítica en referencia a Sigüenza, y qué duda cabe que éste está muy lejos de transcribir la realidad de modo fotográfico, como espero haber demostrado en los capítulos dedicados a la descripción de los nuevos regímenes escópicos de la modernidad y su concreción en los proyectos estéticos del fin de siglo.

Si asumimos, pues, que no hay una realidad inmutable que pase factura a quiénes dejan volar su imaginación, que la subjetividad de la mirada es un concepto asumido e incluso disfrutado en las formulaciones literarias finiseculares y, en particular, en la obra mironiana, difícilmente podremos entender a Félix como un desviado o un loco. Efectivamente, el joven transforma todo lo que ve y lo incorpora a su mundo de quimeras; pero no es el único. En *Las cerezas del cementerio* asistimos en varias ocasiones a la narración de distintas fábulas y novelas sobre la realidad por parte de todos los personajes que intervienen; cada uno de los hechos que la forman es susceptible de entenderse según convenga al personaje: el campesino Alonso es, por ejemplo, un monstruo a los ojos de Félix pero un eficiente trabajador para tía Lutgarda; la asistencia de Félix a la mujer de Giner se convierte en un vulgar requiebro para Alonso; las mismas cerezas del cementerio son prohibidas para unos y apetecibles para otros. No hay un Alonso, un episodio con la mujer de Giner y unas cerezas objetivos y neutros.

Pero es, sobre todo, la historia de Guillermo la que muestra con toda claridad cómo la realidad no es unívoca y cómo todos, incluso los menos soñadores de los personajes, se prestan a su mistificación. Todos son narradores de la misma novela de Guillermo y, sin embargo, nunca es la misma.

La historia de Guillermo, además, pone de relieve otro aspecto que apenas se ha tenido en cuenta hasta la fecha. Félix, el gran esteta mistificador, no se limita a imponer sus ficciones al mundo que le rodea -a diferencia de otros personajes que hemos conocido hasta el momento-; por el contrario, es permeable a las ficciones de los otros, actúa como sujeto de su ensoñación pero también como objeto de la ficción colectiva por la cuál él es Guillermo. En ese sentido sí es pertinente hablar de un Félix enajenado por la

ficción, pues es la ficción tejida por quiénes le rodean lo que lo hace vivir en el Otro, ser el Otro.

### **EL HÉROE ENAJENADO**

La gran mistificación de la obra, en la que cae Félix y también gran parte de la crítica, es la que convierte al joven en un espectro de su tío Guillermo. La confusión entre ambos, auspiciada por la semejanza entre ellos y confirmada por el romance entre Félix y Beatriz,<sup>25</sup> se constituye como un hilo de sentido fundamental para la lectura de la obra.

De hecho, el espectro de Guillermo no es el único que recorre la obra; otra pareja fantasmal la atraviesa y puede ayudar a comprender la relación entre Félix y Guillermo. Me refiero a las figuras del señor Giner y Koeveld; el primero, un conciudadano de Félix con el que coincide en varias ocasiones – entre ellas, en su viaje en tren hacia la finca de sus tíos y en el momento de padecer la angina de pecho que le llevará a la muerte-; el segundo, un fantasma del pasado, un conocido de Beatriz y su esposo Lambeth, caracterizado por la brutalidad de sus sentidos y su insensibilidad hacia las mujeres. Bien, la narración de Beatriz sobre Koeveld se apegará, en la mente de Félix, a la persona de Giner, de suerte que para el joven serán una única persona, como se observa en el siguiente fragmento, en el que el matrimonio Giner y Félix coinciden en el mismo vagón de tren:

En tanto, la bella viajera seguía musitando la trabajosa lección del periódico; Koeveld dormitaba; de tiempo en tiempo abría los párpados, y una pupila untuosa de pez muerto se posaba en Félix. Félix, entregado a sus pensamientos, miraba distraído el paisaje. El viejo tren aullaba y jadeaba subiendo un agrio desmonte, desde cuya altura un cabrerizo gritó riéndose y su hato huía espantado como del lobo. La pupila de Koeveld tornaba a cegarse, y la mujer leía, triste y cansadamente (Miró 1943: 346)<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Quede dicho ahora que es una falsa confirmación, porque Beatriz nunca mantuvo romance alguno con Guillermo, tal como suponen los Valdivia.

<sup>26</sup> Al margen de la cuestión de los dobles, cabe destacar aquí la saturación de motivos visuales, expresada en el encuentro y desencuentro de miradas. Valga como ejemplo, entre otros muchos, de la absoluta presencia de este tipo de motivos en la obra.

La indiferenciación, a los ojos de Félix, entre Giner y Koeveld es evidente, y al ser una manipulación de la realidad operada sólo por él, puede juzgarse como excentricidad o desviación. En el caso del vínculo entre Félix y Guillermo, tal desviación llega a naturalizarse puesto que es generalizada, pero si atendemos ese proceso de identificación entre ambos, se evidencia que todos los que intervienen en ella la articulan desde un punto de vista claramente sesgado.

En realidad, no existe *un* Guillermo, su vida no se limita a ser una vida en singular; pasto del recuerdo se ha convertido en una narración que cae fuera de lo verificable o lo falsable y cuya verdad radica en los labios del narrador que la formule. Son esos narradores -Beatriz, por un lado y los Valdivia, por otro- quiénes dibujan, como tantas veces hará Félix consigo mismo, un héroe de leyenda, cuyos méritos o deméritos varían según la versión. Serán también esos narradores quiénes facilitarán la relación intertextual, por así decirlo, entre el personaje de Félix y el de Guillermo, hasta el punto que la lectura de uno no podrá desprenderse de la lectura del otro.

Será Beatriz la primera en iniciar ese amplio y laborioso tejido/texto protagonizado por los dos personajes:

- ... ¡Olvidé que Guillermo tenía, algunas veces, tus rarezas!
- ¡Mis rarezas!... ¡Guillermo! Siempre me compara usted a tío Guillermo. En casa también...
- ¡En tu casa! ¿En tu casa también?
- Sí. ¿Qué tiene? ¿Tanto me parezco a mi padrino?
- ¡Mucho, Félix, mucho! (...) (Miró 1943: 330)

Inmediatamente después, y justo antes de que Beatriz desarrolle su historia de Guillermo, Félix inicia la propia fábula de su existencia tomando como punto de partida esa similitud con el pasado sugerida por Beatriz:

Hasta se contempló a sí mismo, y decíase que era él, pero después de haber gozado y sufrido intensa vida; creíase rendido de apurar sus secretos y elegido para empresas de audacia, de grandeza, de amor (...) Y parecióle que Guillermo emergía de la suave penumbra. (Miró 1943: 331)

La contemplación de sí mismo en el otro, la mirada en el espejo del pasado ya se ha iniciado y será corroborada a lo largo de la obra, que a medida que vaya progresando sellará con más fuerza la identidad doble de Félix-Guillermo, siendo tía Lutgarda quién lleve esa fusión al extremo al afirmar: “Guillermo, *eres* Guillermo hijo mío”(Miró 1943: 374) Pero ¿quién es Guillermo? El Guillermo narrado por Beatriz es “funesto, glorioso, trágico”, convertido por ella en un figura mítica: “Creí a Guillermo un poeta, un artista rico y glorioso que atravesaba el mundo sediento de pasiones; en su frente, en sus ojos, en su boca, tenía la ingenuidad y el desdén de un Byron”(Miró 1943: 332). Es un Guillermo noble, que actúa, en efecto, como príncipe de consejas al salvar a Beatriz de la amenaza sexual de Koeveld -que su esposo ampara interesadamente- y que muere sin haber cometido pecado de adulterio:

-En tu casa me odian, culpándome del martirio de Guillermo ¡Júzgame tú, Félix! Ni fui pecadora de amor ¡Oh, pecado de amor cometido por Guillermo! ¡Antes de presentir que pudiera inclinarse a quererme, lo mataron! (Miró 1943: 336)

La cuestión del pecado de amor entre Guillermo y Beatriz se convierte en el principal punto de desacuerdo entre las narraciones y pone de manifiesto cómo la ficción tiene sus consecuencias, pues Beatriz resulta también un personaje radicalmente distinto según sea la historia en la que participe. Así, aparece en la suya como “heroica” y “santa”(según juzga Félix), mientras que para los Valdivia Beatriz es “la maldición de los Valdivias, cuyos pies descendían a la muerte y penetraban los infiernos”(Miró 1943: 354). La relación entre Guillermo y Beatriz, como la relación entre ésta y Félix son también sometidas a las redes de la narración y las perspectivas. Como reparará Félix en uno de sus encuentros sexuales con Beatriz, el pecado es un punto de vista en el que él ni siquiera repara hasta que Beatriz le ofrece la visión de los otros:

- ¡Lambeth sospecha nuestro pecado!  
¿Qué pecado? ¿Es que resultaba un truhán, un adúltero?...  
Lambeth “es un mercader”. ¡Mercader! ¡Pecado!

Y entonces sintió que le traspasaba la mirada de Julia; aquella mirada de la hija, saliendo entre los árboles (Miró 1943: 393)<sup>27</sup>

La visión inocente que Félix proyecta sobre su relación con Beatriz en estas líneas muestra con claridad la diferencia entre las distintas miradas que intervienen en la obra: el particular modo de ver de Félix choca violentamente, por mediación de Beatriz, con la mirada general y normativa, especialmente estricta en materia de sexualidad. En ese sentido, la inocencia de Félix –que no sabe ver las cosas de otro modo- y la conciencia de Beatriz – que sabe que pueden verse de otro modo, pero que asume su punto de vista propio- resultan una combinación peligrosa y subversiva, que sobrepasa el universo de la novela, pues como recuerda Lozano Marco:

Las relaciones de Félix y Doña Beatriz constituyen una sustancial renovación del gran tema –obsesivo- de la novela realista-naturalista: el adulterio. La unión sexual es el resultado de un impulso inocente y natural, plenamente espontáneo y carente de toda idea de culpa (Lozano Marco 1991: 70)

Pecadores o no, del mismo modo que Beatriz queda incorporada a la ficción al ser “relatada” por sí misma y por los otros, Félix también entra en el torbellino de narraciones contrapuestas. La ficción entra a jugar en el campo de la identidad, y el resultado de tal fenómeno dependerá en gran medida del concepto de identidad que apliquemos. Si partimos de la identidad como algo estable y fijo el problema queda pronto solucionado: sea por herencia, sea por una mística del eterno retorno, Félix resultará una continuación de Guillermo, un sosias, una copia. Desde ese punto de vista, el itinerario vital de Félix resulta un fracaso porque no consigue re-producir las andanzas de su

---

<sup>27</sup> Hay que notar la similitud que existe entre este razonamiento de Félix y el siguiente, de Carlos Osorio en *La mujer de Ojeda*: “El temor de que entonces resultase á los ojos de Clara un *burlador de maridos* vulgar, truhanesco; el temor de que me considere hoy un amante ordinario é insípido; el temor de *verme yo mismo* como los demás...” (Miró 1901: 203) La diferencia estriba en que Félix parte de una visión pura y prístina en la que la posibilidad de ser un truhán le resulta sorprendente y hasta dolorosa, en tanto que su vivencia del amor con Beatriz está despojada, para él, de cualquier connotación de pecado o culpa. En el caso de Osorio esa reflexión forma parte de las valoraciones previas a la posible relación con Clara, y lo que le resulta doloroso al protagonista no es tanto una cuestión de culpa como una cuestión de vulgaridad, de verse como los demás, como ya se ha explicado en el capítulo dedicado al análisis de *La mujer de Ojeda*.



tío, tal como afirma García Lara: “Sin embargo, Félix no es Guillermo. Como la copia respecto al original, Félix no pudo asumir toda su trágica grandeza, que le hizo permanecer en el recuerdo de los demás como un mito”(García Lara 1999: 118)

Pero si entendemos la identidad como un ámbito menos fijo, la lectura se altera sensiblemente. Butler sostiene que, cuando se afirma que un sujeto está constituido, significa que es una consecuencia de ciertos discursos reglados que gobiernan la invocación de la identidad, pero que el sujeto no está determinado por las reglas a través de las que es generado porque la significación no es un acto fundacional sino un proceso regulado de repetición (Butler 1990: 185) Félix aparece sujeto a ese proceso; pero los discursos que gobiernan su identidad -las narraciones sobre su identificación con Guillermo- no pueden entenderse como fundacionales, sino como una repetición constante que opera en el sujeto.

De ese modo, Félix incorpora esos discursos en la propia construcción de la identidad. Se lanza, siguiendo el lenguaje de Butler, a una actuación (*performance*) por la que el paralelismo con Guillermo es evaluado constantemente por él mismo con la angustia de ser poseído por otro que no se es y con la inquietud de no serlo:

...Y el espectro de tío Guillermo se le apareció interiormente, conturbándole...¿Y él era impetuoso, delirante como su padrino, y se regalaba trazándose un sosiego aldeano semejante al del “caballero del verde gabán”? ¡Nunca, nunca le hubiera apetecido a Guillermo, que pasó por la vida, hendiéndola como un águila, como un arcángel trágico!... El espectro se le apartaba, se desvanecía... Lo confesaba: él no era como ese hombre genial y desventurado... Y sintiéndose libre, solo, señor de sí mismo, gozaba de altivez... y nublábase de tristeza, queriendo arrancar de sus entrañas la compañía del muerto ¡Qué padecer, Señor! (Miró 1943: 387)

Pero ya todos veían en él a Guillermo por andanzas y poquedades. ¡Guillermo sin la vida aventurera de amores y de riesgos difíciles y heroicos! ¡Guillermo, pero atado a vida sumisa perdiendo el color de sus alas entre los dedos gordos de no sabía que riguroso señor!... ¡Le amaría Beatriz por evocación nada más! (Miró 1943: 374-375)

Félix se mira en el espejo de Guillermo; su dinámica identidad pasa por incorporar los discursos de los otros sobre Guillermo a sí mismo, sin reparar en que es precisamente ese rasgo, la movilidad de su yo, la característica esencial de su identidad. Pero la identidad de Guillermo, como hemos visto, no es ni fija ni estable. No hay, como sugiere García Lara, un original al que copiar. En ese sentido, la identidad de Félix resulta una copia sin original. Dicho de otro modo, quizás lo que ocurre no es que Félix sea un fantasma, un eco de alguien, sino que ese otro resucite y vuelva a la vida en virtud de la identidad movедiza de Félix. Quizás Félix no sea “un redivivo”, un muerto vuelto a la vida, sino un demiurgo que otorga la vida a quién entra a formar parte de su temblorosa identidad. Una identidad tan temblorosa y movедiza como las aguas en las que se contempló Narciso. Pero Félix se negará a contemplarse en el espejo de su identidad y se conformará con acomodarse a la narración de los otros por la cuál ya no es nada, sino Guillermo.

#### **EL OTRO, YO MISMO. LA TENTACIÓN DE NARCISO.**

La interrogación de Félix sobre sí mismo es una constante a lo largo de toda la obra, pero adquiere, en determinados momentos claridad cristalina. Así, en sus andanzas por los campos de Posuna se interroga: “pues ¿qué tengo? ¿qué soy?” (Miró 1943: 377) Afectado por un incipiente tedio, Félix teme que él “tan enamorado de soledades campesinas... tan encendido de vida íntima” esté a punto de aburrirse de todo y corra el peligro de que su alma se seque. Inicia en ese punto una reflexión absolutamente anómala sobre la identidad y su identidad:

Prosiguió diciéndose Félix que solo lo de acabada perfección era dichoso en la soledad, como el paisaje. Entre las criaturas, la que más podía recrearse era la mujer bella. La leyenda de Narciso mirándose en el espejo de las aguas y complaciéndose en sí mismo, la disputaba demasiado inmoral o mentirosa; y si acaso era cierta por la afeminación de la figura. La mujer, mirándose, sintiendo su hermosura, se conmueve, traspasada de un dardo de amor que de

sí misma brota; ella es para sí la deseada y superior al que la poseyese, porque se *sabe* enteramente. (Miró 1943: 377-378)

En el juego de reflejos que es la identidad de Félix en *Las cerezas del cementerio*, aparece una nueva gama de imágenes. Definido, justo en las líneas que le preceden como un enamorado de la soledad, su divagación le lleva a la certeza que es sólo la mujer quién está en condición de disfrutar esa experiencia iniciándose así una conexión con lo femenino que no dará sus frutos -nunca mejor dicho- hasta el final de la novela.<sup>28</sup> La mirada de Narciso es femenina, pero no parece haber final funesto para la mujer que se mira en sí misma; por el contrario, la imagen del espejo parece situar a la mujer en una ansiada, por completa, identidad.

La reflexión del joven resulta sorprendente y subversiva por la capacidad de independencia que deposita en la mujer: el deseo y la posesión son circulares y redundan en sí misma, para sí misma,<sup>29</sup> de ahí que la evocación del eterno femenino que desarrolla en las líneas posteriores esté despojada de miedo o ansias de dominación:

¡Oh, la beldad desnuda es como la creación solitaria!... Los siglos han pasado encima del mundo. Las ciudades resplandecen de acero, de magnificencia, de electricidad; las lenguas de fuego descienden en un Pentecostés maravilloso y terrible... ¡Transcurrirán siglos, más siglos, y ciencia nueva florecerá en las ruinas de la vieja, y las magnas soledades del mar y de las sierras se dorarán de alegría de sol, recibirán la nevada pureza de la luna, como en el primer instante de vida, como el primer momento de desnudez de la Eva bíblica! (Miró 1943: 378)

Es curioso comprobar cómo esta descripción del eterno femenino se asemeja en sus líneas básicas a la descripción que hacía Pater a propósito de la Gioconda, en la que la figura femenina era invulnerable al paso del

---

<sup>28</sup> De hecho, la orientación de Félix hacia las mujeres es un rasgo que la crítica ha destacado. Lozano Marco establece tres núcleos esenciales en la personalidad de Félix: su orientación hacia la naturaleza, hacia la mujer y su visión estética.

<sup>29</sup> Una lectura muy diferente de estas líneas es la que ofrecen Etxebarria y Núñez Puente, que afirman: “O sea, la mujer sólo adquiere sentido en la medida en que alguien la posea, en la medida en que se sepa deseada. Si no, su existencia no tiene sentido. De esta definición a la nuestra moderna de “la mujer florero” media tan sólo un tabique de obra” (Etxebarria & Núñez Puente 2002: 293) Espero que la lectura que estoy desarrollando sirva, al menos, para aportar un punto de vista diferente sobre el personaje de Beatriz.

tiempo.<sup>30</sup> Pero no hay, en el monólogo de Félix, ningún rastro de inquietud o de incomodidad, como ocurre en el fragmento de Pater. Por el contrario, el referente de Eva, de la Eva consciente tras morder la manzana, tan maltratado por la tradición occidental, se llena, en la mente de Félix de rasgos positivos. Es el momento en que el Narciso femenino se mira en el espejo y se sabe, se reconoce. Es el momento que Félix, en realidad, ansía:

... Y esa impresión de la serenidad, de la inocencia de lo primitivo que da el paisaje, se apoderaba dulcemente de Félix; y un raro enlace con la belleza del eterno femenino le abrasaba; y le hacía incompleto y necesitado (Miró 1943: 378)<sup>31</sup>

Incompleto y necesitado. Adjetivos contrapuestos a la imagen femenina evocada, completa, re-conocida en sí misma. El referente de Guillermo, como figura que otorgaba la identidad a Félix se desvanece rodeado por la presencia de esas figuras femeninas. Una presencia que no es posesión o simple compañía; sólo hay enlace y rodeo, como en el momento en que Félix se sueña literalmente envuelto por las mujeres:

Imaginóse gustando miel dentro de una flor grandísima y blanca que olía espiritualmente a mujer. Doña Beatriz, Julia, la triste esposa de Koeveld, la casta figura de su prima se le aparecieron envolviéndole. (Miró 1943: 355)

Félix se rodea de mujeres durante toda la novela: las ama, simplemente, porque están allí, apartándose de forma contundente de la estela de posesión tiránica que imponen otros personajes masculinos -

---

<sup>30</sup> A fin de que puedan apreciarse las similitudes y las diferencias, transcribo el famoso fragmento: "The presence that rose so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all the 'ends of the world are come', and the eyelids are a little weary. It is beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it a moment beside one of those Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all his maladies has passed! All the thoughts and experiences of the world have etched and moulded there, in that which have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her (...)" (Pater 1998: 79-80)

<sup>31</sup> El subrayado es mío.

Koeveld, Lambeth, Silvio-. En ese sentido, la relación de Félix con las mujeres atenta a todas las convenciones genéricas:<sup>32</sup> su capacidad de acomodar la realidad a su gusto, de elegir la compañía envolvente de las mujeres y no su posesión tiránica genera confusiones y malentendidos, como cuando su primo Silvio le acusa de ser un Don Juan que no distingue víctimas de su deseo y Félix debe aclarar su posición: “¿No, Don Juan, no tanto? ¡Pero qué dices, qué supones, bárbaro! ¡Si no son ellas para mí, sino yo para ellas, soy yo el que ama, el que se lastima...”(Miró 1943: 421)

A pesar de que su amor a las mujeres cristalice en la figura de Beatriz, ello no obsta para que las tres formen una unidad en la mente de Félix; así, se preguntará: “¿Qué mujer era la deseada en las inmensidades? (...) No; Félix no las codiciaba y le atraían”(Miró 1943: 411) La misma pregunta, “¿A quién había querido?” (Miró 1943: 424) reaparecerá en su agonía, sometida a cierto desprecio por parte de Félix que interpreta su incapacidad de definirse en el amor como una tibieza de su espíritu, en contraste con las grandezas de Guillermo.

Pero no es tibieza lo que manifiesta esta relación con las mujeres, sino una forma excepcional de relación con ellas. Quizás es esa peculiaridad la que ha llevado a afirmaciones como la siguiente: “Félix, el personaje central de *Las cerezas del cementerio*, es otro ser femenino y sensible”(Baquero Goyanes 1952: 25) Y no puede negarse que son las mujeres las únicas que dialogan con él y que él es el único que dialoga con ellas, sin que de ese diálogo se desprenda relación jerárquica ninguna.<sup>33</sup>

No hay, en la relación de Félix con las mujeres, ningún ansia de posesión pese a que en el caso de Beatriz haya un encuentro sexual y una relación erótica sostenida con determinación contra la el orden social y familiar. Es en Beatriz en quién se hace visible el mito de la mujer que se mira

---

<sup>32</sup> Me permito citar, a modo de ejemplo de ese desajuste genérico y de su importancia en la construcción de la propia identidad, la siguiente reflexión de Félix: "Yo gozo tanto queriendo... que padezco porque exprimo y entrego mi vida. (...) Amigos de mi padre, muy graves, desaprueban mi natural; dicen que el hombre debe ser tierno un momento pero luego fraguarse y endurecerse. Y eso es confundir la humanidad con la argamasa. ¿Se ha fijado usted en la argamasa, que no cría ni musgo?"(Miró 1943: 327)

<sup>33</sup> Que Félix es el único que dialoga con ellas queda claro, por ejemplo, en el episodio en que éste se compadece de la soledad de Isabel a lo que Silvio responde que es una privilegiada. La diferencia de perspectiva y el papel comprensivo de Félix es evidente.

y cuya identidad plena es deseada por Félix. Así, tras el primer encuentro amoroso, y en una nueva reunión con Beatriz leemos:

¡Y doña Beatriz le hablaba y le miraba como antes, como su “madrina” sin que sus ojos, su sonrisa, su palabra descubriesen y recordasen a la poseída, a la amante sabida en todos los deliciosos misterios! (Miró 1943: 345)

Mucho más tarde, cuando la relación está plenamente consolidada, la misma reflexión vuelve a aparecer: “Y Félix no vio en sus ojos ni en su boca a la mujer poseída, sino a la dama velada y codiciada.” (Miró 1943: 389)

La mujer que se mira en el agua y se sabe; deseada y superior al que la poseyese. La imagen que Félix sueña al pensar en el mito de Narciso incluso está a punto de cumplirse cuando ofrece a Beatriz un pedacito de pan que ella misma mordió y que conserva como fetiche; ante la perspectiva de que Beatriz ceda a sus deseos de morder el pan Félix exclama:

Es una rareza; es como ver que te besas a ti misma y es para mí como una tentación contenida, para luego, colmarla, gozarla más; ¡tener tu boca y besar y morder este pan seco que pudo hacerse tu carne! (Miró 1943: 391)

Pero Beatriz no cede; no sólo eso, como mujer que se sabe por encima de las posesiones le advierte: “Criaturita llena de vanidad... ¿quién te ha dicho que es tuya mi boca?” (Miró 1943: 391)

La unión con Beatriz no lleva ni podría llevar jamás el signo de la posesión. Al contrario, los momentos de mayor unión de la pareja giran alrededor de la mirada compartida. Así, nada más conocerse, el sueño visionario de Félix queda acogido en los ojos de Beatriz:

En cada faceta de luz de las aguas miraba o se me aparecía un rostro, una cabeza de mujer ahogada... ¿no habrá sucedido aquí algún naufragio? ¿verdad? ¡Se imagina, vé usted los naufragos tendidos entre el mar, mirándonos con ojos devorados, mirándonos!

*Ellos, Félix y Beatriz, fueron los que se contemplaron ahincadamente.* (Miró 1943: 322)

De hecho, el inicio de su romance se produce, nada casualmente en torno a las aguas de una vieja cisterna, en el capítulo segundo, que lleva el significativo título de “La mirada”:

Estaba el agua somera, clara, inmóvil, llena de júbilo de cielo y de las parras. Apareció copiada la rubia cabeza de Félix, y luego doña Beatriz asomada a sus hombros. Y ¡oh, prodigiosa visión del limpio, fresco y deleitoso espejo! Beatriz se veía pálida y aniñada como su hija; y la mirada que antes no osaron darse, la recibieron entrambos tan fuerte y seguida dentro de la guardada agua que creyeron rizado y roto el natural espejo, y fueron ellos dos los que se habían conmovido. (Miró 1943: 329)

Lo memorable de esa escena no es tanto el surgimiento de la relación erótica a través del agua,<sup>34</sup> como la lectura paralela de esa mirada especular a la luz de otros fragmentos.

Así, no sólo cabe recordar la reflexión sobre Narciso si no también la meditación de Beatriz sobre su amor hacia Félix:

Toda su alma le dijo que no se puede aborrecer la luminosa quimera de un caballero ideal.

Y eso era Félix. No le amaba por eficacia y derivación de la memoria de Guillermo. Amábale por él mismo. Conociera a Guillermo apenas entrara bajo el árbol de la vida. En presencia de aquel hombre la conturbaba un sagrado pasmo. Fue el coloquio de sus espíritus muy efímero, maravilloso, raro. Más tarde, vino Félix a ella, siendo ya sabedora de la amarga ciencia del Bien y el Mal, y hundiéndose en las sombras grises del hastío. Y Félix llegó a su alma envuelto por nieblas de romántico misterio; y esas nieblas que cegaban o embellecían la visión de lo vulgar, no se alzaban en la lejanía, si no que prorrumpan de la misma tierra que ella pisaba, dormidas sobre lo magnífico y lo sencillo. El héroe de amor, no se divinizaba por grandeza arcánica, y luego por la trágica muerte, como Guillermo; el héroe era casi niño, familiarizado con su vida, sin que llegase a caer la gota espesa y ardiente de la lámpara de Psiquis, que consume, que deshace la quimera... Y el amor de Félix, del hombre ideático, pero vivo y

---

<sup>34</sup> Sobre la génesis del episodio y en concreto, sobre un antecedente zolesco, ver Márquez Villanueva 1990 pp.50-51. Núñez y Etxebarria abordan el episodio desde la trama arquetípica asociada al agua, la luna y la feminidad, a través de cuyo análisis llegan a la siguiente conclusión: “Beatriz no parece enteramente una mujer de carne y hueso. Miró la transforma en fantasma de sí misma, en un fetiche que está a medio camino entre la realidad y la figuración fantástica de Félix” (Etxebarria&Núñez Puente 2002: 275-276)

gozado, apagó en Beatriz el culto del hombre divinizado y ya muerto... (Miró 1943: 403)

Aunque la cita es extensa, la transcribo en su totalidad porque se desmiente en ella el gran juicio emitidos por la crítica sobre la novela: la idea de que Félix se identifica con Guillermo hasta tal punto que Beatriz no hace sino retomar los amores del pasado, cosa que afirma, entre otros Márquez: “Para la misma Beatriz, sus amores con Félix son casi un simple reanudar de la anterior relación con Guillermo, prematuramente frustrada por la muerte violenta de éste”(Márquez Villanueva 1990: p.55). El párrafo, no obstante, pone en evidencia cómo Beatriz es la única que reconoce a Félix como un individuo, con una identidad única, que es puesta en la balanza junto a la de Guillermo y sale triunfadora de la comparación. Si bien Beatriz es la primera en alentar la confusión de identidades, hay que afinar la vista para darse cuenta que es la única que hace una lectura retrospectiva de los hechos: es la risa de Félix la que le recuerda a Guillermo y no al revés; es la única que piensa que Guillermo tenía las rarezas y peculiaridades de Félix y no Félix las de Guillermo; es la única que acierta a disociarlos y escoger a Félix. Ni siquiera Félix acertará a hacer algo similar. Sólo Beatriz lo contemplará como criatura única y completa: “¡Qué distinto eres de Silvio y de todos!”(Miró 1943: 390)

Lozano Marco es uno de los pocos críticos que consideran que, pese a la trama de identificación Guillermo-Félix, éste último posee una identidad propia y única, aunque no cerrada y monolítica:

Hallamos aquí un criterio esencial para abordar el personaje: su carácter único e irreductible, lo que hace que su sentimiento del mundo, y su propia visión de él, también lo sean, y más intensa y única cuanto más fiel sea a sí mismo. Es un excelente punto de partida, si se une con el estímulo nietzschiano. Félix Valdivia es *sólo* él, por encima de quienes, desde dentro del libro, lo consideran reencarnación de su tío Guillermo, o desde fuera encuentran en él mitos, como Edipo o Adonis: en él puede estar todo ello, pero por ser Félix, sin dejar nunca de serlo (Lozano Marco 1991: 64)



Comparto absolutamente la afirmación, pero quiero insistir en que es sólo Beatriz quién es capaz de ver tal particularidad y quién, finalmente, le otorga la identidad, íntegra y completa, a Félix. La escena de la cisterna resulta, por lo tanto, muy oportuna. Es Beatriz la que sitúa a Félix y se sitúa a ella misma ante el espejo y fuerza a éste a contemplarse junto a ella. La mirada de Beatriz es la invitación a Félix a reconocerse a sí mismo,<sup>35</sup> una invitación que Félix reconocerá después como momento extraño y trascendente pero que no logrará hacer efectiva; así, en el capítulo tercero Félix rememora el momento, después de otro intercambio de miradas con Beatriz y leemos:

Me ha mirado en lo hondo de mi vida; estamos cerca y mi alma no ha padecido turbación. Y es ella misma la que sonrío y me cuida y juega conmigo en el huerto. Y una tarde, su mirada llegó a mí desde el frío del agua; y *ella* me pareció desconocida, y los dos nos estremecimos (Miró 1943: 331)

Félix no acierta a comprender qué es lo que ocurrió ese día junto al estanque; como ya se ha dicho, Félix muestra una relación desconcertante con las miradas de los otros: permeable a los discursos de su familia que le despojan de identidad propia, su fascinación hacia Beatriz le impide asumir el reflejo de sí mismo que ella le ofrece. Beatriz posee una visión más aguda, y lo sabe, como se manifiesta en el reencuentro de los amantes en el campo:

-¿Qué piensas, qué crees viéndonos aquí?  
-¡Yo, ni siquiera creo que hayáis venido!  
-¡Qué cortedad tiene la mirada de los hombres! Lo digo porque mi viaje estaba decidido antes de que tú lo desearas. (Miró 1943:389)

Y tras esa observación vemos a Beatriz diferente y diferida, felizmente desintegrada en una serie de imágenes de sí misma: “Se miraron. Y Félix no

---

<sup>35</sup> En ese sentido, el primer encuentro erótico de los amantes, desarrollado bajo el signo de la claridad y la luz y resuelto con la comparación con Adán y Eva al ser arrojados del Paraíso, puede entenderse de nuevo como una referencia al re-conocimiento positivo que podría llevar a cabo Félix a través de Beatriz. No en vano, es el beso final el que hace desaparecer ese Ángel imaginario que expulsa a los primeros padres del Edén por haber alcanzado el conocimiento y la conciencia. (Miró 1943: p.343)

vio en sus ojos ni en su boca a la mujer poseída, sino a la dama velada y codiciada”(Miró 1943: 389) Y en la página siguiente: “Se contemplaron; y ahora sí que vió él la boca besada y los ojos besados”(Miró 1943: 390)

Es esa capacidad de Beatriz de ocupar muchas y distintas posiciones del yo sin someterse a ninguna, lo que la convierte en un personaje privilegiado, capaz de comprender a Félix e intercambiar miradas. Del mismo modo en que Félix la evoca, en apenas una página, de dos formas completamente diferentes, Beatriz actúa para él como un hermoso espejo que le devuelve mil imágenes distintas de sí mismo: todas distintas y todas valiosas.

De hecho, no es la única mujer que le ofrece esa posibilidad, aunque sí es el personaje más consciente del poder de la mirada de los otros y sobre los otros.<sup>36</sup> Del mismo modo que Félix evocará a lo largo de las páginas el encuentro con Beatriz en el espejo, recordará también la frase de Isabel: “Y yo, qué poco te he visto”(Miró 1943: 356), la congoja que le causó esa observación y la observación que él mismo hizo: “¡Qué poco te he oído!”(Miró 1943: 356)

Este intercambio de frases reaparece varias veces en la novela y es motivo de meditación constante para Félix. El personaje de Isabel es mucho más opaco que éste o que Beatriz: sometida a la mirada y a la normativa, aplicada estrictamente por la familia Valdivia, sabemos poco de Isabel. Intuimos su amor hacia Félix, y su docilidad hacia la norma, expresada sobre todo en la repugnancia que le genera la idea de catar las cerezas del cementerio, una prohibición a la que se somete y que extiende a Félix. Sin

---

<sup>36</sup> Un escena que revela claramente esa conciencia de Beatriz sobre la poderosa fuerza que tiene la mirada, y en particular la mirada como vehículo del deseo, la encontramos en uno de los pocos momentos que comparte con su esposo:

“Apartóse Beatriz de la ventana: no sabía donde descansar la mirada, sintiendo la de su marido encima de ella. Para distraer su violencia nada más imaginó componer su tocado y alzó los brazos cercando gentilmente su cabeza.

Lambeth la contempló en esa bella y perezosa actitud, inocente y tentadora.

Pero Beatriz no quería motivar, entonces, ni el más leve y natural agrado. Y vedándose a sí misma, se miró y complacióse del admirable escozor de su figura. Fijóse rápidamente en Lambeth, y halló que sus ojillos, encendidos como el vidrio, la recorrían toda. Maldijo su impensada coquetería; y para enmendarla con penitencia se echó en una butaca esforzándose en que resultase su cuerpo lacio, desmañado, borroso. Y de nuevo se miró, y también era hermosa”(Miró 1943: 404)

embargo, Isabel tiene un punto subversivo –que se manifestará completamente al final de la novela- y que se intuye ya en la siguiente reflexión:

Alzó Isabel sus ojos, y recogió dentro de su vida la imagen de Félix. Tomaba su mirada la sensación de aquella figura, guardándola en ese íntimo sagrario que está escondido para nosotros mismos. Rubio, encendido de sol, fuerte, audaz, resplandeciéndole los ojos como preciosas esmeraldas de una imagen de oro de un ídolo; sonaba su palabra trémula y dulce, y sus labios eran de fuego, y prometían deleitosa frescura... ¡Oh, el hombre de belleza de Lucifer, el compadecido de su padre, y notado y temido era peligroso! Y la doncella se lastimaba de sí misma, sintiendo que él era el fuerte y ella era la débil y la amenazada. Pero luego, Félix, hablando o contemplando en silencio lo remoto del paisaje, descaecía y se apagaba; los fastuosos ojos de dios parecían de santo mártir, de niño enfermo que presiente, que pregunta, que mira como si hubiese visto el paso de un aciago fantasma o de ángel siniestro; su boca estaba contraída y amarga, y su frente, muy pálida y muy triste... Y entonces Isabel recuperaba la fortaleza; era la poderosa y se apiadaba de la fragilidad de esa criatura, tan distinta en sus alegrías y en sus languideces de infortunio, de Silvio, de su confesor, de su padre, del señor notario y de todos los hombres (Miró 1943: 383)

Isabel mira a Félix y de esa mirada surgen varias imágenes del joven, imágenes que no coinciden con la recurrente disolución de su identidad en la de Guillermo, sino que se mueven en otros parámetros distintos. Isabel se centra en lo que, como señalaba Lozano Marco, constituye el rasgo principal de la identidad de Félix: la versatilidad, el poder ser todo sin dejar de ser él. En realidad, la joven no sólo es capaz de especular abiertamente con la identidad de Félix sino también capaz de modificarse por esas imágenes; la imagen de Félix que ella evoca cambia también la imagen de la que lo mira: Isabel, pasa de ser débil a poderosa por obra y gracia de la imagen. Y no parece casual que especule con una imagen de sí misma en las que es segura y poderosa, teniendo en cuenta la disciplina que padece en su entorno familiar. Esa misma presencia imaginaria de Félix será lo que, al final de la novela, haga aparecer una Isabel esta vez sí segura y poderosa, abiertamente transgresora con las normas impuestas por su familia y por la sociedad provinciana de Posuna. En ese aspecto, se puede detectar una coincidencia

notable entre Isabel y Beatriz:<sup>37</sup> ésta, gracias a la presencia de Félix en su vida expía el pecado que cometió, y que no es otro que no haberlo cometido con Guillermo, haber asumido el papel de esposa fiel y haberse sometido a la tiranía de un marido degenerado.

Félix, pues, puede contar en su haber con gestas mucho mayores que las de su tío Guillermo, pero su obcecación en compararse con éste le ciegan sus propias capacidades. Y es que efectivamente, Félix no alcanza nunca a verse. Su capacidad de mistificar la realidad cede ante la presión de las ficciones ajenas y él mismo se acomoda a la fábula por la cuál su identidad queda borrada y es sustituida por la de Guillermo.<sup>38</sup> Su amor por Beatriz se convierte, además, en la clave de la contradicción: para los Valdivia tal historia confirma el paralelismo entre ambos, pues suponen el idilio entre Guillermo y Beatriz; para Félix, la sospecha de que es amado en tanto que reflejo de Guillermo se articula claramente, como hemos visto, en una dolorosa interrogación.

Pero paradójicamente, es ese idilio el que concede una identidad única y particular a Félix. Le amaba por él mismo, dirá Beatriz. Y ese es el punto ciego de la mirada de Félix, que no será capaz ni de verse, ni tampoco de ver a Beatriz y el don que le está otorgando. Sólo en las puertas de la muerte, Félix reflexionará sobre la fábula en la que ha vivido:

---

<sup>37</sup> La coincidencia es compleja: las une su amor hacia Félix, su capacidad de reconocerlo como un ser único e inconfundible y la apelación a su presencia (en vida o muerto) para cumplir su voluntad y liberarse de aquello que las oprime. Así, tras la muerte de Félix, Beatriz compra la casa solariega de los Giner y sus jardines "llenos para sus ojos de la figura de Félix" (Miró 1943: 427), llevando por fin, la vida de autonomía que nunca pudo llevar durante su matrimonio; menos sabemos de Isabel, pero su aparición al final de la novela degustando las cerezas del cementerio resulta un inequívoco signo de liberación; finalmente, también Julia –y en eso coincide con las otras dos mujeres- se libera de un insoportable matrimonio con Silvio a partir del recuerdo de Félix: la lectura de una carta en la que su madre le habla de la muerte de éste, genera un ataque de celos en su esposo y en último término, la decisión de Julia de abandonarlo y volver junto a su madre, de la que dirá: "¡Quiero ser como ella, nobilísima como ella, que, pecadora o no, nunca se ha envilecido!" (Miró 1943: 428) Tres destinos sorprendentemente rebeldes e independientes para las tres mujeres que protagonizan la novela.

<sup>38</sup> Un indicio claro de la permeabilidad de Félix al discurso de los Valdivia es la inclusión en su discurso de rasgos característicos de los discursos ajenos, siendo el ejemplo más claro la incorporación de la muletilla de su tía Dulce Nombre -"¡Válgame el Buen Ángel!"- a sus propios razonamientos y meditaciones.

Oh pobre padrino desecho en un osario desconocido y remoto, y desenterrado por las gentes para hacerlo imágenes y pretexto de exaltaciones de su mocedad enfermiza, y sostén de terrores y augurios, y guía y camino de perdición (Miró 1943: 424)

Sólo entonces reconoce lo que el autor ha convertido en título del capítulo: “En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño”. Félix se da cuenta, entonces, de que ha cedido a las quimeras ajenas a costa de las suyas propias y de sí mismo, pero ya es demasiado tarde:

Solo y señero de su ánima hallábase Félix; los nidos de quimeras quedaban vacíos de los engañosos pájaros de antaño, ¡pero ya no tenía calor para llenarlos de águilas ideáticas y *suyas!* (Miró 1943: 424)

Como ocurre con Narciso, el conocimiento de sí mismo queda cruzado y truncado por la muerte. Es justo en ese momento previo a su muerte cuando Félix se da cuenta de que no es Guillermo, sino él. Hasta ese momento, Félix se mira demasiado en el espejo de Guillermo y no atiende a la invitación de Beatriz y de Isabel que le interrogan sobre sí mismo y le obligan a asomarse a su propia imagen. En ese sentido, quizás tiene razón Rallo cuando asegura que “Su vivir asumiendo la trayectoria vital de otros le conduce al sufrimiento, la ruina, y la muerte”(Rallo 1986: 277) pero mucho más esclarecedora es la reflexión de Ballesteros sobre el mito de Narciso: ser el otro no es, en sí negativo, pero “sólo cuando el individuo se contempla a sí mismo puede hallar en él la imagen del otro” (Ballesteros 1998: 361). Ese es el error de Félix: no buscar la alteridad en sí mismo, y en cambio, alienarse en el peor de los sentidos posibles. Baudrillard define la alienación como un proceso que permite tomarse a sí mismo como punto de mira, como objeto de cuidados, de sufrimiento, de comunicación; esa alienación es la que Félix no acaba de alcanzar en vida, por el contrario llega a creerse que está viviendo la vida de otro y como observa Roberto Ruiz:<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Ruiz, R., “El sentido existencial de *Las cerezas del cementerio*” en Márquez Villanueva, F. (ed.) *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró*, Harvard Studies in Romance Languages, 1982; pp. 35-46

La relación ontológica de sujeto a sujeto sólo puede ser de semejanza o de comunidad. Nadie puede vivir la vida de nadie. Y no es preciso exhibir cualidades heroicas para ser irreductible. Lo somos todos, los más humildes, los más mezquinos (Ruiz 1982: 39)

En cierta manera esa es la lección que le da Beatriz y que Félix no consigue entender. A punto de morir, Félix parece darse cuenta del engaño al que ha cedido, pero ni siquiera la imagen de Beatriz le da fuerzas para encontrar sus propias quimeras.

### **TE DOY MIS OJOS**

En ese punto, cuando la vida de Félix ha quedado sellada por la muerte como un engaño, se produce el prodigio. El lugar no podía ser otro más que el cementerio, que al margen de su asociación obvia con la muerte, en la novela queda marcado, cómo no, por las distintas visiones que suscitan los cerezos que hay en él, visiones formuladas como disyuntiva irresoluble: árboles llenos de vida y de fruta apetecible para unos y auténtica fruta prohibida para otros, en concreto, para la familia Valdivia. La primera mención a las cerezas del cementerio no profundiza explícitamente el carácter prohibido éstas; en realidad, ni siquiera es obvio que se trate de las cerezas del cementerio, pues Félix confunde el recinto por una arboleda cualquiera. En cualquier caso, su primo Silvio está junto a él para dar a las cosas su “justa” existencia, convertir la arboleda en cementerio y la fruta que crece en los cerezos en algo despreciable: “(...) aquí nadie las cata; las llevan a Argel y a las fábricas de jarabes, y si sobran de la cosecha las dan a los cerdos” (Miró 1943: 361)

Las cerezas están prohibidas por una norma no expresada, completamente arbitraria, que nadie quiere ni osa cuestionar. La insistencia de los Valdivia en preservar esa norma subraya el carácter de la familia, conservadora y ajustada a los convencionalismos y en la que tan poco encaja Félix, siempre presto a dejarse seducir por la realidad, tanto más cuanto ésta tiene el aspecto de unas maduras y jugosas cerezas.

La inclinación de Félix a probarlas se manifiesta claramente algunos capítulos después, cuando inocentemente y casi inconscientemente

Levantó las manos para acercarlas, y tío Eduardo le pidió que no lo hiciese, que no comiese cerezas.

-¿Que no las coma? ¡Pero si son gordas y muy maduras, y ya están frías, lo mismo que si amaneciera!

-¡No importa, Félix- añadió Isabel- mira que son de cementerio! (Miró 1943: 386)

Las cerezas se convierten, pues, en la concreción exacta de las visiones de mundo enfrentadas de los Valdivia, por una parte, y Félix, por otra. Pero como ya sabemos, en toda esta fábula existe una figura cuya visión de las cosas es tan única e irreductible como la de Félix y que le ofrece a éste su mirada como apoyo para preservar la propia. No es extraño, entonces, que sea Beatriz quien libere a Félix de la prohibición de comer las cerezas:

Dejaron la aldea, internándose por el cerezal, y ya junto al cercado del cementerio oyeron voces y, de pronto, Belita y tía Constanza quedáronse pasmadas viendo a dos damas de mucha hermosura que estaban alcanzando y comiendo cerezas de los árboles sagrados, la última fruta, la más grande y sabrosa. (Miró 1943: 399)

La reacción de los Valdivia es alejarse de esas dos mujeres, Beatriz y Julia; Félix queda situado entre ambos grupos, llamado a la vez por Isabel y por Beatriz y es hacia esta última hacia quién se orienta:

-Te llaman, Félix. ¿Es esa tu prima? –dijo Beatriz.

-Sí; la pobrecita me ha pedido que nunca coma fruta de estos árboles. ¡Les tiene mucho respeto de santidad o de asco a la muerte! –y bajó, dándole a su madrina una rama cuajada del dulce coral de sus guindas.

Ella buscó y ofrecióle la más redonda y encendida.

Isabel les miraba. Félix adivinó su angustia y vaciló. ¡pero es que hasta lo menudito había de inquietarle y torcer su espíritu! ¡Una cereza le llenaba de vacilaciones! Y la comió... (Miró 1943: 401)

El peso de la tradición occidental ha jugado un papel fundamental en la exégesis de este fragmento: la imagen de la mujer ofreciendo una fruta explícitamente marcada como prohibida a lo largo de la novela, se asemeja

demasiado al relato del Génesis, y qué duda cabe de que hay una evidente relación intertextual entre ellos. Así, las cerezas se han convertido en símbolo de amor y muerte, en clara asociación con la figura de la mujer; las cerezas han sido vistas como un nueva manzana del Paraíso, en particular, como frutas que conducen a un abismo lujuria y locura cuyo reverso es la muerte (Larsen 1998: 103). Etxebarria y Núñez, por otra parte, afirman:

Pero Beatriz incita a Félix a probarlas, como una recreación de la escena de la tentación de Adán por Eva. Ella es la que da, la que invita, la tentadora. Beatriz, objeto pasivo que recibe la adoración de Félix, se transforma en tentadora activa (...) La aceptación de la cereza supone la seducción simbólica de Félix por parte de Beatriz. Es importante apreciar cómo Beatriz se convierte de objeto pasivo a sujeto activo en el juego erótico (Etxebarria & Núñez Puente 2002: 297)

En efecto, la similitud con el fragmento de la tentación es innegable, lo que ya es más discutible es el papel activo o pasivo de quiénes participan en ella, en este caso.<sup>40</sup> Si atendemos al texto con detenimiento veremos que hay un doble gesto en la escena: efectivamente, Beatriz le ofrece la fruta a Félix pero justo después de que Félix le alcance la rama a Beatriz. Si hay seducción, que la hay –de eso no cabe duda–, ésta fluye en ambas direcciones. Ni Beatriz es una criatura pasiva que se deja adorar por Félix, ni éste es un joven ingenuo que se deja seducir y tentar por una feminidad un tanto perversa. Aunque el referente de Eva sea claro, hay que recordar el peculiar tratamiento de esta figura al que asistimos en la novela: el mismo Félix celebraba en capítulos anteriores a Eva en su primer momento de desnudez, justo después de morder la manzana, sabia y consciente. Tampoco se ha tenido en cuenta que Beatriz sólo alcanza su condición de guía cuando ya es

---

<sup>40</sup> Sorprendentemente, las autoras reproducen en su comentario las dos (falsas) posiciones enfrentadas sobre la representación de la mujer: si ella es la seducida, es un objeto, una muñeca, un fetiche sin personalidad; si, por el contrario, ella es la seductora, tampoco queda en una posición mejor y entronca directamente con la fatalidad, el pecado y la muerte. La pregunta es si las autoras contemplan alguna posibilidad de representación que no redunde en un tratamiento degradado de la mujer. En cualquier caso, este tipo de errores, por llamarlo de alguna manera, no es exclusivo de las autoras sino que, como ya he señalado en el capítulo III.1, es uno de los aspectos más conflictivos de los estudios sobre la representación de la mujer en el *fin-de-siècle*.



“sabedora de la amarga ciencia del Bien y el Mal”.<sup>41</sup> Si hay que encontrar un paralelismo con la escena del Génesis, me inclino a pensar en que la novela lo reescribe de una manera mucho más positiva que nos enfrenta a nuestra propia visión y a nuestros propios prejuicios: del mismo modo que el adulterio que cometen Félix y Beatriz resulta mucho más inocente que otras opciones vitales que vemos en la novela –el matrimonio de Beatriz y Lambeth, o el de Julia y Silvio, por ejemplo-, la degustación de las cerezas resulta también mucho más limpia que el rechazo escandalizado de los Valdivia, puesto que ambas transgresiones suponen una decisión libre, espontánea y auténtica que sigue un impulso plenamente vitalista por el cual sus protagonistas son capaces de entregarse a la vida<sup>42</sup> y gracias a eso, entregarla a los otros.

Es, por tanto, esa actitud lo que permite que se obre el milagro que cierra la novela, cuando meses después de la muerte de Félix, las tres mujeres que lo amaron y que él amó se reúnen bajo los árboles del cementerio y le devuelven metafóricamente a la vida.

No es exactamente esta la lectura habitual; parece que la aparición conjunta de mujeres, árboles y fruta lleva siempre a la imagen fatal de Eva, la Eva dadora de muerte frente a María, dadora de vida. En el caso de Etxebarria y Núñez Puente es, naturalmente, así: las muñecas se convierten en caníbales de suerte que “No es de extrañar que *Las cerezas del cementerio* culmine con una escena de comunión fetichista en el que las cerezas representan la fagocitación sexual de Valdivia por parte de sus

---

<sup>41</sup> La carga simbólica del nombre de Beatriz ( a partir de la obra de Dante) ha sido vista por Larsen como una ironía, según la cuál, ella no conduce al amor divino sino al humano (Larsen 1998). En cierta medida, es cierto, pero no menos cierto es que es Beatriz quién ejerce de guía de Félix, siendo el reconocimiento de éste la meta de ese viaje; obviamente, Félix -siguiendo con la referencia dantesca- se pierde en la selva oscura de los recuerdos y no alcanza esa meta hasta después de morir.

<sup>42</sup> Se englobarían así dentro del grupo de personajes que, según Becker 1958 “buscan una vida afirmativa, el máximo cumplimiento de sus posibilidades físicas y espirituales”. Que Beatriz y Félix, así como más tarde también Julia e Isabel demuestren ese carácter con el gesto de comer las cerezas en un ámbito tan marcado por la muerte como es el cementerio, no hace sino resaltar esa peculiar característica.

mujeres”(Etxebarria & Núñez Puente 2002: 301).<sup>43</sup> Aunque posteriormente precisan:

Beatriz, que ya sedujo simbólicamente a Félix no siente nada al probar las cerezas (...) Es Isabel, la despreciada, la que no obtuvo la atención de Félix cuando vivo, la única que obtiene su sabor cuando muerto, en una especie de venganza poética. La escena cumbre supondría una reivindicación final de Isabel, de la doncella frente a la mujer fatal, de la Virgen frente a la tentadora (Etxebarria & Núñez Puente 2002: 302)

Aunque no acierto a comprender exactamente cómo una transposición de la Virgen –Isabel- puede fagocitar sexualmente a Félix y seguir sin mácula, la visión de Etxebarria y Núñez es muy útil para atender hasta qué punto la confusión de referentes míticos y arquetípicos oscurece más que ilumina la escena, y en especial, el carácter de las figuras femeninas que aparecen en ella.

Otro de los referentes míticos que suelen aparecer en la glosa del fragmento es la figura de Cristo, o en términos más generales, como señala Hoddie, la víctima propiciatoria cuyo sacrificio redonda en la mejora del universo que deja atrás: Hoddie establece esa lectura, interpretando a Félix desde una amplia trama de víctimas propiciatorias, entre las que destacan Cristo y Dionisio; Rallo sostiene que en la escena asistimos a la contemplación de Félix convertido en dador de vida a través de las cerezas (Rallo 1986: 278) y Márquez también habla de la apoteosis de Félix tras su muerte gracias al episodio de las cerezas (Márquez Villanueva 1990: 50). Si hay algo de vital en el gesto que cierra la novela, parece que no depende de las tres mujeres sino del principio masculino que retorna a la vida. Por supuesto, ese gesto tiene dos lecturas antagónicas: o bien Félix retorna a la vida, o bien las tres mujeres lo arrancan de la muerte.

---

<sup>43</sup> El carácter sexual de las cerezas está argumentado en las líneas precedentes, que reproduzco: “En realidad, cualquier fruto simboliza el deseo sexual y la atracción de lo femenino, al contener el fruto, como la mujer, el origen de la vida. Pero también es obvio que la manzana, como el melocotón, representa el pecado porque su figura recuerda a las nalgas redondas femeninas. Figura que también representa la cereza, que añade a este simbolismo sexual su color rojo y el hecho de que se presente, casi siempre, emparejada (o a veces, para más inri, en *menàge a trois*)” (Etxebarria & Núñez Puente 2002: 301) Creo que el fragmento ejemplifica muy bien el tipo de referentes y la lógica que caracteriza la lectura de la obra que realizan las autoras y precisa el carácter sexual que ellas atribuyen a esa “fagocitación”.

Teniendo en cuenta la nota de conciencia y sabiduría que Félix deposita en la figura femenina y el papel de Beatriz, la mujer que sabe, la guía que Félix nunca acabó de seguir, a lo largo de la novela, el gesto de comulgar las cerezas aparece bajo una luz totalmente distinta.

Si Félix llegó tarde a reconocerse a sí mismo será Beatriz y las otras mujeres que también lo amaron las que le concedan el don del reconocimiento y de la identidad. Félix, que había soñado en vida alcanzar la identidad de la mujer que se refleja en el agua y se conoce a sí misma, la alcanza definitivamente en su muerte. Félix, que había soñado en vida alcanzarse a sí mismo mediante el abrazo del eterno femenino, alcanza esa identidad en la muerte.

Aunque la crítica se haya inclinado a ver el final como parábola de la vida del hombre, fijada en la imagen de las jugosas cerezas naciendo de la muerte, desarrollar una lectura a propósito de la identidad de Félix queda plenamente justificada por observaciones de esa misma crítica, que ha reconocido que el nudo de la novela es la identidad de Félix; Rallo, por ejemplo, afirma que la infelicidad de Félix se debe a que “no ha sabido crearse su identidad”(Rallo 1986: 277) y Ramos asegura que el abandono a la sensualidad “es el único medio de adquirir conciencia de ser”(Ramos 1983: 218).

Así pues, Félix, sólo literalmente diluído en las sensuales cerezas alcanza a ser. Pero son sólo Beatriz, Julia e Isabel quiénes le reconocen, como siempre lo hicieron. Incorporando al ser amado en sí mismas le conceden, paradójicamente, la identidad que le ofrecieron en vida y que nunca se atrevió a tener. Sólo con la guía y la asistencia de las mujeres que le amaron, Félix se reencuentra. Es ese extraordinario amor que otorga la identidad al Otro desde el Otro el que convierte a la novela en una fábula prodigiosa.

**SERES NADA. LA TIRANÍA DEL OJO Y LAS  
IDENTIDADES RESISTENTES.**

Aspecto, no tengo

-un paso- tienes que mirarme

Quidam

La normalidad no era normal. No  
podía serlo. Si la normalidad fuese  
normal, nadie se preocuparía por  
ella.

Jeffrey Eugenides



**EL OJO CATEGÓRICO**  
**LA ESTRUCTURA PANÓPTICA Y EL PODER**

Pienso en el intento por ejercer el control por parte de aquellos que poseen el poder y el ojo categórico y que intentan separar todas las cosas impuras para convertirlas en elementos puros con el propósito de controlar. El control por encima de la creatividad. Y pienso en algo que se halla en medio de esto/o de lo otro, algo impuro, algo o alguien mestizo, como separados, cortados y resistiendo en su estado de corte.

María Lugones.



La deliciosa fábula que es *Las cerezas del cementerio* supone un enorme paso respecto a las novelas anteriores en lo que se refiere a la relación entre esteta y amada, entre masculinidad y feminidad, sujeto y objeto de la mirada. Las tres novelas analizadas previamente planteaban la relación entre esos términos de un modo problemático, con una resolución negativa de ese conflicto de miradas, en tanto que se cerraban con el fracaso amoroso definitivo. En ese aspecto, *Las cerezas del cementerio* puede leerse como resolución positiva del conflicto planteado. El protagonista, Félix, intenta acomodar a su amada a su mundo fantástico, como en los casos anteriores; sin embargo, no hay afán de posesión en esa quimera. Félix intenta poseer y a la vez, se deja poseer por Beatriz. No sólo por ella, sino por todos los que le rodean y van modelando su identidad hasta el punto de sustituirla por otra.

Es, paradójicamente, su permeabilidad al Otro lo que caracteriza a Félix frente a los otros protagonistas masculinos. También su peculiar sensibilidad estética le diferencia; en su caso no sirve al orgullo sino a una gozosa sensualidad que es capaz de ennoblecer, incluso, una relación adúltera. En él cristaliza la vertiente más positiva del esteta y se convierte, por ello, en buen amante.

La correspondencia amorosa que obtiene -negada en las anteriores novelas- se basa en el intercambio efectivo de miradas. También ahí desempeña un papel fundamental la figura femenina: colapsando los roles



genéricos, Beatriz es madre, esposa y amante a la vez, consciente de las múltiples posiciones que se encierran en sí misma. Y es esa particular condición consciente lo que la convierte en guía de Félix en su búsqueda de la identidad. Si las anteriores figuras femeninas deciden no orientarse hacia lo masculino como forma de asegurar su identidad, Beatriz opta por el gesto contrario, por la generosidad y la entrega. No hay peligro de pérdida de identidad o de sumisión, puesto que se sabe a sí misma y la relación erótica no implica, en modo alguno, ninguna renuncia.

El conflicto entre amantes y amadas se resuelve en *Las cerezas del cementerio* con la confusión de esos binomios. Tanto Félix como Beatriz ponen en duda cualquier rol genérico y cualquier estereotipo, ambos son amantes y amados. No hay, pues una mirada que quiera imponerse, ni una mujer que corra peligro al dejarse contemplar.

*Las cerezas del cementerio* muestra como celebración lo que en las anteriores novelas resultaba ser un conflicto. El juego de posiciones genéricas e identitarias que articula la obra evita la lucha por la identidad que hemos visto en otras piezas. Podemos afirmar, por tanto, que la novela plantea una solución innovadora y subversiva al problema del género y la identidad que se desarrolla en la narrativa mironiana. El colapso de los estereotipos y la vacilación genérica devienen la clave del éxito de la relación amorosa que se nos narra y manifiestan una absoluta maestría y a la vez una total modernidad por parte de Miró, en tanto que rehúye de los prejuicios genéricos y sexuales en boga y toma partido por la integridad masculina y femenina como única forma de encuentro erótico.

*Las cerezas del cementerio* cierra, en cierto modo, el ciclo de narraciones sobre el deseo y la mirada centradas, primordialmente, en la relación de una pareja de personajes, pero no agota ahí su contenido; la notable incidencia en la capacidad de acción de las miradas normativas y sus prescripciones ideológicas en los personajes que protagonizan la experiencia erótica la vincula a un espectro más amplio de novelas, que abarca desde la temprana *Hilván de escenas* (1902) hasta las dos novelas de Oleza, *Nuestro*

*Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), el tipo de novelas que Torres Nebrera califica como “novela de ambiente, de personaje colectivo, en la que se da entrada a una considerable crítica de cosmovisiones” (Torres Nebrera 1992: 36-37)

La importancia que adquiere la mirada normativa en la formación de la identidad individual de Félix es uno de los más sólidos puntos en común con las novelas de Oleza, pero es sobre todo y como intentaré mostrar, la erosión de la lógica racional binaria, de oposiciones y enfrentamientos, centrada en un sujeto unitario y racional –lógica que articula el pensamiento occidental- el mayor punto en común de las tres novelas.

Aunque las tres primeras novelas analizadas en este trabajo juegan con la multiplicidad de las miradas y los sujetos, en el fondo – y ya se ha comentado anteriormente- se mueven en el ámbito de la producción de los sujetos: una producción urdida por el deseo y la atracción erótica entendida en su dimensión más pobre. Tras las especulaciones de los protagonistas sobre los otros y sobre sí mismos existe la ilusión de un sujeto único, definible y en consecuencia, controlable: bien es cierto que esas mismas especulaciones lo desmienten, pero no hay duda de que tal ilusión está ahí, detrás de las complejas construcciones con las que Osorio, Menéndez, Guzmán o Luisa Castro intentan reducir a sus amadas a una sola dimensión que las haga inteligibles a su propia identidad.

*Las cerezas del cementerio* sitúa en el texto otro tipo de sujeto que rompe con esa ilusión. Félix es un sujeto que solo posee una característica unificadora y que es, paradójicamente, su multiplicidad, la capacidad de absorber los reflejos de sí mismo que proyectan los otros y de ser absorbido también. Beatriz se sitúa en unos parámetros similares, tampoco es reductible a una sola categoría y además, es plenamente consciente de ello.

Este tipo de sujeto que emerge con claridad en *Las cerezas del cementerio* es un ser peligroso en tanto que posee una gran capacidad de erosión del sistema, puesto que escapan a su lógica funcional. Que los veamos inmersos en una relación erótica, en una fábula de amores puede oscurecer

su terrible capacidad subversiva. Cixous reflexiona, a propósito de la subjetividad moderna:<sup>1</sup>

En efecto, cabría imaginar que la diferencia o la desigualdad si la entendemos como no-coincidencia, como asimetría, conducen al deseo sin negatividad, sin que uno de los miembros de la pareja sucumba: se reconocerían en un intercambio en el que cada uno conservaría al *otro* vivo y dentro de la diferencia (Cixous 1995: 36)

En efecto, este fenómeno que ella considera –muy acertadamente, por cierto- imposible dentro de la lógica hegeliana que marca la subjetividad moderna, es ni más ni menos el fenómeno al que asistimos en *Las cerezas del cementerio*.

En cierta manera, tampoco es tan extraordinario, porque si hay una experiencia en que la huída de uno mismo, la apertura del sujeto y la comunicación con el otro son más o menos tangibles es justamente en la experiencia erótica. De ahí la fuerza y persistencia en la tradición occidental del mito de Narciso, que usaba como punto de partida de mi lectura de la obra, y de otras figuras míticas como el andrógino, que articulan clara y agudamente el encuentro, la necesidad del otro y a la vez, el obligatorio desencuentro y separación de este.

En realidad Narciso y el andrógino son criaturas antitéticas: si el mito de Narciso apunta –aparentemente- a los peligros que entraña alienarse y duplicarse, el mito del andrógino incide justo en el aspecto contrario: en el dolor de la escisión, en la pobreza del Uno y de la unidad como incompletud.

Ciertamente, en los términos en que Platón propone al andrógino en *El Banquete*, se puede pensar en él como un hijo o hija de la lógica binaria. No obstante es, a mi juicio, una criatura mucho más subversiva: el andrógino es un ser que engaña a la mirada, justamente en aquello que se considera más seguro y evidente, en la categoría primordial que usamos para separar y dividir. Lo situemos en el lado del binomio en el que queramos (hombre/mujer), el andrógino es siempre mucho más de lo que parece y no está en ninguna parte, en ningún lado, sino en ambos, y fuera de ambos,

---

<sup>1</sup> Cixous, H., *La sonrisa de la medusa*, Barcelona: Anthropos, 1995

erigiéndose como tercera categoría, la que desarticula y subvierte la lógica dual.

Es cierto que la fábula platónica del andrógino se alza sobre las columnas del deseo y del ansia de totalidad, pero es una totalidad heterogénea, que absorbe todo y convierte en un remolino de movimiento infinito todos los instrumentos que organizan e inmovilizan esa totalidad. Los parpadeos del andrógino en *Las cerezas del cementerio* aprovechan los inexplicables mecanismos del deseo y el amor para ser armónicos: la lucha para estar en la nada, para no ser asimilado y categorizado es, en ese sentido, más bien dulce gracias a la relación especular entre los personajes tocados por el amor.

Pero no todo son fábulas, ni toda refracción al nombre y la etiqueta tan hermosas como en *Las cerezas del cementerio*. En esta novela, la resistencia de los sujetos a la categoría es considerablemente dulce e incluso la presión de la mirada normativa es bastante condescendiente puesto que la figura utilizada para categorizar a Félix es la de otro individuo, Guillermo, cuya configuración como sujeto permite un cierto margen de libertad.

Las novelas de Oleza retoman la misma fábula que *Las cerezas del cementerio*, una fábula de resistencia y de lucha por la autonomía del yo, pero la despojan de esa suavidad y de esa ensoñación que marca a la novela de 1910.

Comparten con ella la brutal presencia de la imagen y lo visual, ya manifiesta a modo de aviso para el lector desde el primer capítulo. En este caso, no obstante, no se trata de los preciosos reflejos de la luna sobre el mar y de los amantes intercambiando sus miradas, sino de unas “santas imágenes”, iconos que rigen la vida olecese y que, como explicaré más adelante, nos sitúan en un ambiente de miradas escrutadoras, sagradas y normativas que convierten a Oleza en un inmenso escenario donde todo es sometido al ojo –a la lujuria del ojo, si se me permite- y donde todos miran y son mirados.

En realidad –y parafraseo a Foucault- Oleza no es tanto un escenario o un anfiteatro sino un aparato panóptico en el que todos quienes participan de él forman parte del mecanismo y a la vez son objetos de éste; no es una

sociedad del espectáculo, sino de la vigilancia.<sup>2</sup> El paralelismo entre Oleza y el Panopticon imaginado por Foucault es sorprendentemente claro puesto que en ambos el predominio de la mirada se vincula al radio de acción del poder; el Panopticon –y tal definición se ajusta, para bien y para mal, a Oleza- es una maquinaria que asegura la disimetría, el desequilibrio, la diferencia; no importa quién ejerce el poder, pues cada individuo puede actuar sobre el aparato panóptico.

A mi juicio es este último aspecto, la capacidad de acción que recibimos del poder, no sólo concebido como lo que subordina sino también como aquello que nos forma, lo que dota al aparato panóptico de Foucault de un interés que va mucho más allá de los parámetros de lo visual y de los límites de su propia obra. Jay critica a Foucault que su persistencia en mostrar los peligros del Panopticon le ciegan y no le dejan ver las posibles prácticas de resistencia que pueden subvertir tal estructura de poder (Jay: 1994, 415). Quizás es cierto que la obra de Foucault habla más de lo hegemónico que de lo marginal, de lo prescriptivo que de lo subversivo, pero no es menos cierto que su misma concepción del poder encierra el germen de lo subversivo en tanto en que todos los individuos que participan en el panopticon poseen una *agency*, una agentividad y, por tanto, todos ellos son potencialmente subversivos respecto al poder que les otorga esos mismos privilegios.

Este régimen ambiguo del poder de la mirada y la mirada del poder es extraordinariamente útil en la lectura de las novelas de Oleza, puesto que si bien las novelas se desarrollan en un ámbito opresivo, tiranizado por la mirada, lo cierto es que la trama nos lleva hasta la cancelación de ese régimen, o al menos, al principio de su agonía. Por otra parte, el universo de Oleza está cuajado de seres subversivos, más o menos conscientes, cuya figura más significativa –como espero demostrar- no es otra que el obispo leproso, cuya presencia se convierte en el epítome de todas las subversiones. En una sociedad como Oleza donde el poder, la religión y mirada normativa son una misma cosa, el obispo es la figura que tiene o debería tener el

---

<sup>2</sup> Estoy citando aquí la definición de Panopticon que Foucault establece en *Vigilar y castigar* (Foucault 1994)

escrutinio del ojo, la capacidad de mirar infinitamente todos los rincones y todas las almas, dictar si se ajustan a la norma y situar en la herejía y el anatema aquello que se desvíe. Pues bien, ese obispo no sólo no cumple esa función de disciplina escópica sino que es invisible: es una presencia enigmática que apenas se ve y que apenas tiene aspecto.

Dice Márquez Villanueva, rebatiendo la desgraciadamente famosa valoración de Ortega de que en las obras de Miró “no pasa nada” que eso es un error inconcebible puesto que “ donde un obispo comience por morir de lepra ¿quién duda que habrán de ocurrir las cosas más inauditas?” (Márquez Villanueva 1990: 97) Es, ciertamente así, y en realidad lo más inaudito –si es que es posible establecer en estas novelas una jerarquía de hechos relevantes, que lo dudo- es que en el centro mismo del poder, en el órgano creado para diseccionar las almas, en el mismo palacio episcopal se instale un ser que contradice y, sin proponérselo, contesta a todo ese sistema panóptico que rige Oleza; un ser que por negarse a ver de la manera que, en tanto que obispo debería, ve mucho más y a la vez, se vuelve invisible.

Ocurren entonces las cosas más inauditas: la historia de Oleza a la que asistimos es, en cierta medida, la historia de la irrupción de este ser enigmático y de lo que su presencia desencadena. Y digo desencadena y no provoca porque no se trata de una cuestión de causa y efecto, esa es una lógica que no funciona en las novelas, donde –como explicaré más adelante- los dualismos que ordenan la vida olecese y las vidas de sus habitantes se multiplican, se dinamizan y finalmente se colapsan. Por eso, afirmar que el obispo es la causa de que todo cambie es inexacto; como inexacto sería afirmar que es la llegada del ferrocarril –erigido en símbolo de progreso y de apertura y comunicación- lo que opera ese cambio. Ambos y ninguno, en principio tan opuestos e incluso enfrentados, son solidarios en el cambio sin que ninguno de ellos sea la causa: es el tipo de lógica que actúa en las novelas; la asociación de las cosas, las personas, las instituciones es, en Oleza, imprevisible y extraña.

Como ocurría en *Las cerezas del cementerio*, las obras están llenas de reflejos y duplicaciones que generan una promiscuidad de imágenes que colapsan el régimen de orden y control visual que, en principio, caracteriza a

Oleza. Frente a la lógica de la fragmentación, emerge la lógica del corte y estoy utilizando aquí los conceptos proporcionados por Lugones en su artículo “Pureza, impureza y separación” y que desarrolla en los siguientes términos:

Según la lógica del corte, el mundo social es complejo y heterogéneo y cada persona es múltiple, no-fragmentada, encarnada. Fragmentada: en fragmentos, pedazos, partes que no encajan bien entre sí, partes tomadas como totalidades, compuestas, compuestas de partes de otros seres, compuestas de partes imaginadas, compuestas de partes producidas por subordinados que ponen en acto las fantasías de sus dominadores. Según la lógica de la pureza, el mundo social está unificado y a la vez fragmentado, es homogéneo, ordenado jerárquicamente.<sup>3</sup>

Las novelas de Oleza pueden leerse como la confrontación de esas dos lógicas; ahora bien, la lógica de la pureza es organizada, sólida, discursivamente cerrada, articulada en un sistema compacto y evidente. La lógica del corte y los impuros sigue otros caminos: no depende de la producción de discursos, la solidez no es su aliada ni la organización su vehículo; es más bien ambivalente y cambiante; más que en la norma se halla en el gesto, en una palabra que resuena sobre un tintineo de campanas. Las novelas de Oleza están llenas de esos gestos y de esos personajes que, como los describe Lugones, se halla(n) en medio de esto/o de lo otro, algo impuro, algo o alguien mestizo, como separados, cortados y resistiendo en su estado de corte. Seres mestizos, seres nada en los que el frenesí de la mirada, el deseo escrutador que rige el panopticon apenas puede operar, puesto que son opacos.

La opacidad y la transparencia son relativas al grupo, dice Lugones y su explicación de los mecanismos afina todavía más la inserción de las novelas de Oleza en las redes de la visualidad y el poder:

Las personas son transparentes respecto a su grupo si perciben que sus necesidades, intereses, maneras de ser son los mismos del grupo, y si esta percepción se vuelve dominante o hegemónica en el grupo. Las personas son opacas si son

---

<sup>3</sup> Cito de Carbonell&Torras 1999: 240.

conscientes de que su alteridad dentro del grupo, sus necesidades, intereses y maneras de ser están relegados a los márgenes en la política de la controversia intergrupala. De esta manera una persona transparente no es consciente de las propias diferencias respecto a los otros miembros del grupo (Lugones apud Carbonell&Torras 1999: 257)

De esta reflexión me interesa, sobre todo, la idea de que los amantes de la pureza, tan obsesionados por la mirada y por ver, apenas alcanzan a verse a sí mismos. Gullón lo explica con extremada claridad:

El mirar y el ser mirado no es sólo un motivo; es más: tema, obsesión, prueba. Oleza, la balsa de las ranas, es toda ojos, atisbo, vigilancia, y los “puros” son los más mirados, los escrutados meticulosamente para comprobar si hay grietas en su pureza que permita colarse en ella y volverla del revés (Gullón 1979:30)

Hay que precisar que Gullón se refiere, al hablar de los personajes “puros” a aquellos que no encajan en el régimen inquisitorial hegemónico en Oleza, a aquellos personajes que se sienten al margen, cuya visión de mundo desborda los estrechos cauces de la moral olecense. Habla pues, de los personajes que en el sistema ideológico de Lugones son impuros, pero que desde un punto de vista moral –el que utiliza Gullón ajustándose al universo de las novelas- resultan mucho más puros, pues están marcados por el vitalismo, lo que, como ya sabemos, en la obra mironiana es contemplado desde la óptica más positiva.

Gullón pues, explica con claridad el frenesí de visión que caracteriza a un amplio grupo de personajes, los personajes transparentes que caen en la paradoja de no verse a sí mismos mientras observan a los demás y cuyo caso más obvio, como explicaré en el momento oportuno, es Elvira. En cambio, los personajes opacos, cortados, como Paulina están marcados por una capacidad de auto-observación muy explícita, que les lleva a ver sus diferencias, sus escisiones, sus contradicciones y que, finalmente, les lleva a permanecer en su estado de corte, en su ambivalencia subversiva<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Un diagnóstico similar establece Hoddie en su análisis, quién afirma: “La mirada puede significar, en algunas circunstancias, juicio negativo y condena, y en otras, comprensión y protección benévola. Con uno y otro significado es aludida con tanta frecuencia a lo largo de las novelas de Oleza que como una constante presta coherencia a la



La dimensión colectiva de las novelas, por la que vemos cómo prevalece un régimen escópico monstruoso y tiránico, tiene un anclaje muy claro en la dimensión individual, en la condición, percepción y autopercepción de los sujetos inmersos en esa red conjunta de miradas cruzadas.

En esa multiplicidad de los ojos que miran y se ven, los personajes que aciertan a verse descubren su estado de corte, su heterogeneidad interna, su carácter fronterizo; ello explica que su capacidad de subversión, tal y como explicaré, no se encauce a través de la violencia del discurso o de los actos, sino en una manera de actuar provocativa, sencillamente, por diferir de la norma y atravesar las diferencias que esta marca, si se me permite el juego de palabras.

Los personajes se confunden, las categorías se colapsan y el régimen visual que ejemplifica San Daniel por el cual mirar equivale a ver y a establecer la verdad cae en ruinas. El tema de la mirada, presente en la obra mironiana desde su mismo inicio llega, pues, a una última formulación extremadamente compleja, en la que cristalizan definitivamente los nuevos regímenes escópicos de la modernidad.

---

obra en su totalidad” (Hoddie 1992: 183) El autor lee las novelas como un díptico cuya primera parte, *Nuestro Padre San Daniel*, está definida por una atmósfera de alienación y terror que cae en la segunda parte gracias a las víctimas propiciatorias que aparecen en la novela, en especial, el obispo.

**EL OTRO ENSIMISMADO**  
**LA MIRADA UNIFORME Y LA HETEROGENEIDAD INTERIOR EN LAS**  
**NOVELAS DE OLEZA (1921-1926)**

Yo solo, Daniel, vi la visión: los que conmigo  
estaban no vieron nada, pero se sobrecogieron de  
terror y huyeron a esconderse (Daniel 10:7)



Soy consciente de que la escueta presentación de las dos novelas de Oleza que he esbozado en las páginas anteriores incide muy directamente en el carácter subversivo de las obras. A estas alturas, obvia decir que toda mirada –en este caso la mía- establece una relación subjetiva y parcial con el objeto contemplado y sin duda mi mirada sobre Oleza no puede sustraerse de la fascinación que ambas novelas ejercen sobre mí, de modo, que ese carácter subversivo que veo en ellas y que tanto me complace ver puede ser más fruto de mis ojos que del propio texto.

En cualquier caso, las dos novelas de Olez, a a las que cabe considerar como un solo cuerpo, suscitaron en el momento de su publicación una avalancha de reacciones encontradas que, en ningún caso podría haber desatado una obra neutra o conservadora. Vicente Ramos, en sus valiosos y documentados estudios biográficos sobre Gabriel Miró, aporta una gran cantidad de testimonios que permiten reconstruir el escándalo, e incluso la conmoción que generaron las novelas, tanto en el ámbito literario como en el extra-literario. La famosa y varias veces mencionada crítica de Ortega provocó una marea de adhesiones a Miró y su quehacer literario, en las que tomaron partido, entre otros, José Bergamín, Eduardo Marquina, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán<sup>5</sup>. De igual modo, el año

---

<sup>5</sup> El foro donde se manifestaron estas opiniones fue el diario “El Heraldo de Madrid”; sobre la polémica recepción de las novelas de Oleza, véase el capítulo XXIV de Ramos 1996; una muy notable revisión de este aspecto se encuentra también en el prólogo a *El obispo*

siguiente a la publicación de *El obispo leproso*, en 1927, los actos de celebración del tricentenario de Góngora y los eventos que manifiestan el carácter emergente de un nuevo grupo de escritores – los conocidos como Generación del 27- no son ajenos al impacto de la obra mironiana y reconocen a Miró como un maestro, manifestándole su adhesión y admiración<sup>6</sup>.

El impacto de las novelas de Oleza no acaba con la lista de adhesiones literarias que suscita como reacción, Ramos menciona los oscuros episodios de concesión del premio Fastenrath y de ingreso a la Academia, que se saldan en fracasos para Miró seguramente, como sugiere Ramos, por razones que sobrepasan el mérito o el demérito del autor y que se vinculan más bien a la polémica extra-literaria que levantan sus obras. Tal polémica tiene que ver, obviamente, con la cuestión religiosa, tema tan presente en las novelas de Oleza; la recepción del aspecto religioso de la obra mironiana es compleja, pero se puede simplificar en la capacidad, tan típica de Miró, de escapar a cualquier valoración simplificadora: el retrato de la religiosidad estéril y represora que ofrece en Oleza –pero que es un rasgo propio, a mi juicio, de toda su producción- es considerado poco menos que blasfematorio y ofensivo por una buena parte de la sociedad; por otro lado, la inclinación de Miró por el desarrollo de temas sacros –cuyo ejemplo más obvio es *Figuras de la Pasión del Señor*- lo convierten, a ojos de otros sectores, en un escritor conservador y dogmático.

Recorro someramente estos datos referentes a la recepción de las obras porque me parece importante hacer constar la capacidad de las novelas para generar las reacciones más encontradas y radicales. No voy a entrar a discutir, pues no me parece pertinente en el marco de este trabajo, la cuestión de ideología religiosa que sin duda, tanto tiene que ver con esa turbulenta recepción; pero sí me parece adecuado ceñirme al aspecto literario para establecer un marco de comprensión de las novelas.

---

*leproso* firmado por Ruiz Silva: Miró, G., *El obispo leproso*, Madrid: Ediciones La Torre, 1984.

<sup>6</sup> También Ramos 1996 documenta esta relación; igualmente Díaz de Revenga dedica un completo artículo a esta cuestión, “Gabriel Miró y los poetas del 27”, en Román del Cerro 1979: 245-263.

Como digo, a mi juicio se trata de una obra doble que se edifica si no sobre un propósito, sobre un patrón claramente subversivo en lo literario, como señala lúcidamente Lozano Marco:

Sobre este fondo activo de historia real y reciente, - procedimiento realista por excelencia- Miró introduce y desarrolla los temas sobresalientes en la narrativa realista-naturalista: la ciudad levítica, el sacerdote enamorado y el adulterio. Pero los modifica radicalmente: asistimos a la muerte de esa ciudad levítica que siempre permanecía íntegra, llámese Orbajosa, Vetusta, Castroduro, etc; el amor dignifica y embellece las almas de los sacerdotes (Don Magín, el obispo) que lo guardan y lo cuidan como un tesoro interior, y el adulterio es el resultado de un impulso inocente y puro.<sup>7</sup>

La manipulación de los modelos precedentes no es algo nuevo en la obra mironiana, pero sí el uso tan condensado y evidente de todos esos modelos. *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* se proponen, desde su misma hechura literaria como algo nuevo, distinto y claramente enfrentado a lo precedente. Y cuando hablo de enfrentamiento no me refiero a rechazo y ruptura, sino a una modificación tan profunda que subvierte el modelo que lo antecede.

La evidencia de este hecho no sólo está en los temas desplegados sino en la textualidad misma, que afina la técnica y se despliega mediante el uso de estrategias textuales que, como señala Gullón, están en plena sintonía con los procedimientos de la novela lírica –señala entre los escritores afines a Virginia Woolf, Alain Fournier, Azorín y Pérez de Ayala- y que, a mi juicio, son la manifestación más clara de lo que Casaldueiro calificaba como cubismo. Cubismo literario por el cual la realidad aparece fragmentada –en impresiones- de modo que es el ojo del lector quién ha de recomponer la imagen global. La apelación a este fenómeno me parece muy relevante en

---

<sup>7</sup> La cita proviene de la reseña sobre *El obispo leproso* que Lozano Marco publica en *Quimera*, 214-215 (2002). Creo oportuno recordar que ese número de la revista es un monográfico dedicado a establecer, mediante encuesta entre especialistas, cuáles son las mejores novelas del siglo XX. Las reseñas a las novelas seleccionadas funcionan, pues, como radiografías exactas de los motivos de excelencia de tales obras; en ese sentido, el texto de Lozano Marco establece unas directrices de valoración que no podrían ser más acertadas.

tanto que muestran la correlación entre los aspectos visuales tematizados y el medio de su propia expresión temática.<sup>8</sup>

Como señalaba en los primeros capítulos de la presente investigación, los proyectos estéticos del fin de siglo parten de una crisis del modelo escópico de filiación cartesiana por la cual se toma conciencia de la mutabilidad de lo real, sujeto siempre a la mirada del individuo que lo contempla. Señalaba también, refiriéndome a Machado, cómo esa conciencia se modifica conforme avanza el siglo XX y el sentimiento de crisis pierde sus tintes tenebrosos y se convierte gradualmente en una forma consolidada de ver el mundo, de suerte que en lo artístico, la experimentación con las distorsiones de la mirada es creciente.

Las novelas de Oleza participan, a mi juicio, de ese afán de experimentación que tan claramente, por ejemplo, se reconoce en el ámbito pictórico. Y su mayor logro técnico estriba, en ese sentido, en conseguir que la textualidad –basada en la introspección, la diversidad de puntos de vista, el aislamiento y descontextualización de momentos, gestos y sensaciones– armonice con la línea temática principal de las novelas, es decir, la heterogeneidad interior de los individuos, su condición “cortada” (usando los términos de Lugones) y las miradas opuestas que se vierten sobre ellos. Unas miradas que, en un bucle que atraviesa toda la obra, están prescritas por unas imágenes que establecen el orden simbólico en el que se desarrollan las dos novelas.

### **SANTAS IMÁGENES**

Dice Barthes que una imagen es aquello de lo que estoy excluido; se trata de una definición muy particular y deliberadamente provocativa, que sin embargo funciona con extraordinaria precisión para referirse a las

---

<sup>8</sup> Utilizo la noción de cubismo aplicada a la obra de Gabriel Miró siguiendo la estela de Casaldueiro, J., “Gabriel Miró y el cubismo” en *Estudios de Literatura Española*, Madrid: Gredos, 1962.

imágenes que presiden la ciudad de Oleza desde el primer capítulo de *Nuestro Padre San Daniel*.

La obra doble se abre con una sección de tres capítulos que lleva el título de “Santas imágenes” y que requiere un análisis detallado puesto que, a mi juicio, constituye el marco de lectura de las dos novelas al exponer la cuestión del doble patronazgo de Oleza y la elección final entre ambas imágenes. Muestra de forma cristalina, además, el juego técnico que señalaba en las líneas anteriores: la distorsión, el trampantojo, el espejismo como técnica literaria que nos lleva al universo olecese.

Digo esto porque el primer capítulo se abre con un simulacro, es un discurso –ficticio- disfrazado de otro discurso –verdadero-; una novela que empieza usando una crónica histórica firmada por un ilustre varón: “Dice el señor Espuch y Loriga que no hay, en todo el término de Oleza, casa-heredad de tan claro renombre como el “Olivar de Nuestro Padre” de la familia Egea y Pérez Motos” (Miró 1943:781)

Desde las primeras líneas de la novela se establece, muy significativamente, un vínculo muy sólido entre la verdad (proporcionada por la crónica) y el personaje de cuyo puño y letra emerge esta verdad, marcado por la condición de varón y su pertenencia a la familia Espuch y Loriga, uno de cuyos miembros, Amancio Espuch, devendrá personaje fundamental de la novela alineado en la misma zona de verdad, rigor y esterilidad en la que se sitúa el cronista<sup>9</sup>:

He visto un óleo del señor Espuch y Loriga: en su boca mineralizada, en sus ojos adheridos como unos quevedos al afilado hueso de la nariz, en su frente ascética, en toda su faz de lacerado pergamino, se lee la difícil y abnegada virtud de las comprobaciones históricas. *Todos sus rasgos nos advierten que una enmienda, una duda de su texto, equivaldría a una desgracia para la misma verdad objetiva* (Miró 1943: 781)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> De hecho en el capítulo “Casa de don Daniel Egea”, primer capítulo de la sección segunda de *Nuestro Padre San Daniel*, se utiliza el mismo artificio: citar la crónica, en este caso de Amancio Espuch, sobrino de Espuch y Loriga.

<sup>10</sup> La cursiva es mía.



El paradigma de verdad prescriptiva que se establece en estos pocos párrafos encuentra su eco en el propio discurso de Loriga, que utiliza deliberadamente los referentes de verdad, y en concreto, de verdad sacra emanada de las propias escrituras: “Pues el señor Espuch y Loriga escribe que antes de Oleza (...) “ya estaba” el *Olivar de Nuestro Padre*. O como si escribiese con la encendida pluma del águila evangélica: en el principio era el Olivar.” (Miró 1943: 781)

La referencia más o menos velada al libro del Génesis y a su famosa expresión *in principio erat verbo* no sólo sitúa al discurso de Espuch y Loriga bajo el signo de la verdad sino que lo reviste de un carácter sacro, es decir, exento de toda duda sobre su veracidad. O mejor dicho, sitúa la duda sobre su veracidad en el peligroso territorio de lo blasfemo y lo herético. Es ciertamente curioso, e incluso paradójico que esa expresión bíblica, cuya condición verdadera y sacra mantiene una clara relación con su propia ahistoricidad se use justamente en un texto histórico, la crónica que Espuch y Loriga elabora a propósito del Olivar de Nuestro Padre.

Ese espacio susceptible de historización, paradójicamente, estaba *in principio*, al margen de la historia, lo que le otorga su estatuto sacro, incuestionable, central. Me detengo en este detalle porque muestra perfectamente la lógica de la transparencia de la que hablaba Lugones, en tanto que define un paradigma puro e incontaminado que pretende situarse más allá de los avatares del discurso, define toda una estructura de cuyos accidentes se sustrae. En ese sentido, el Olivar y todo lo que le concierne devienen el centro, tal y como lo define Derrida:

Indudablemente, el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema permite el juego de los elementos en el interior de la forma total. (...)

Sin embargo, el centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible. En cuanto centro, es el punto donde ya no es posible la sustitución de los elementos, de los contenidos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos (...) está prohibida (y empleo esta expresión a propósito). Así pues, siempre se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura justo aquello que, rigiendo una estructura, escapa a la estructuralidad. Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del

centro puede decirse, paradójicamente *dentro de* la estructura y *fuera de* la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como centro, no forma parte de ella, la totalidad tiene su centro *en otro lugar* (Derrida 1989: 384)

La paradoja de la historización de lo ahistórico que Espuch y Loriga lleva a cabo en su crónica muestra de manera cristalina esa particular condición de “centro” estructural que en palabras de Derrida puede parecer un tanto oscuro. San Daniel es el centro de una estructura –religiosa, social, moral...- que rige la vida de Oleza y a la vez, está fuera de ella, intocable, inalcanzable, al margen de toda duda: funda una cantidad infinita de discursos y a la vez está fuera del discurso, puesto que según pretende el cronista *in principio erat* el Olivar, enunciado que no tiene fisura o discusión posible.

Esta lógica de la estructura está en estrecha relación como decía, con la lógica de la pureza de la que habla Lugones, puesto que:

Al igual que el amante de la puerza, el razonador imparcial está fuera de la historia, fuera de la cultura. Ocupa la posición privilegiada con otros que como él se caracterizan por estar en “posesión” de la razón. Todos los habitantes de esta posición privilegiada son homogéneos en su capacidad para comprender y comunicar. De manera que la “cultura”, que marca diferencias radicales en las concepciones de las personas y las cosas, no puede ser algo que ellos tengan. Contrariamente son “postculturales” o “culturalmente transparentes” (Lugones apud Carbonell&Torras 1999: 246)

Que Espuch y Loriga –como otros muchos personajes que aparecerán en las novelas- es un “razonador imparcial” es una identificación que no requiere demasiado despliegue retórico para ser aceptable: el propio texto incide, como he mostrado, en el carácter de verdad, objetividad e imparcialidad del personaje y su escritura. Su condición “culturalmente transparente” también refule a lo largo del capítulo, puesto que la superposición de discursos –el de Espuch y el del narrador- permite al segundo mostrar lo que el primero no ve o no quiere ver y enseñarnos el ángulo muerto de la visión de éste; así, el discurso del narrador introduce

pequeños indicios que socavan el paradigma de verdad y legitimidad absoluta que se asocia a Nuestro Padre y al espacio en el que se sitúa.

La primera fisura se vincula a los milagros de Nuestro Padre:

De 1580 a 1600 –según pesquisas del mismo Señor Espuch- un escultor desconocido labra en una olivera de los Egeas la imagen de San Daniel, que por antonomasia se le dice el “Profeta del Olivo”. El tocón del árbol cortado retoña prodigiosamente en laurel. Una estela refiere con texto latino el milagro. Fue el primero.

El segundo –afirma el infatigable señor Espuch- lo hizo la imagen en su escultor, dejándole manco “para que no esculpiese otra maravilla” (Miró 1943: 782)

En el fragmento conviven dos paradigmas de visión absolutamente contrapuestos que se entretajan con una exquisita ironía. Los milagros, que en principio deberían otorgar legitimidad al santo y situarlo en ese espacio de centralidad y de inmutabilidad, son más que cuestionables; si no el primero, sí el segundo. Evidentemente, que un escultor se quede manco no tiene por qué implicar una intervención de lo sobrenatural; en cualquier caso, si es así, parece contravenir la naturaleza misma de los milagros, que suelen ser intervenciones positivas y benevolentes.

Es obvio que en el universo de Espuch, tales dudas no tienen cabida: ahí está la ceguera del amante de la pureza, que no cuestiona lo razonablemente cuestionable en lo que es el origen mismo de la santidad de la imagen. Por otra parte, que el segundo milagro manifieste crueldad y no benevolencia resulta crucial, pues como veremos –nueva e incomprensible ceguera- éste será uno de los rasgos de San Daniel.

La increíble lógica de la pureza tiene todavía otra manifestación más controvertida aún, como la referente al milagro vinculada estrechamente con la legitimidad de la imagen y del santo: “El rostro demacrado y trágico de la escultura no parece avenirse con el espíritu de las profecías mesiánicas ni con la gloria del que se adueñó de los príncipes.” (Miró 1943: 782) La imagen esculpida no sólo obra milagros más que cuestionables, sino que ni siquiera su identificación con San Daniel es obvia. Pero he aquí, de nuevo, la lógica de la pureza:

Pero es la imagen de San Daniel. Su autor la dota de atributos de legitimidad. Le pone en un costado una foja graciosamente doblada que dice “Yo, Daniel, yo vi la visión...”; y a los pies tiene la olla del potaje y la cestilla de pan que le llevó Habacuc colgado de un cabello (Miró 1943: 782)

Se produce aquí un extraordinario conflicto de apariencias que será capital en las dos novelas, puesto que se reproducirá en muchos de los personajes que las protagonizan. Si en otras novelas asistíamos al desequilibrio de visiones - la propia y la de los otros- o si se quiere al conflicto entre realidad y apariencia, en Oleza se abunda en la diversidad y la contradicción de las propias apariencias. Más que establecer visiones del mundo basadas en paradigmas particulares y enfrentados, en Oleza prima la versatilidad de esos paradigmas, que están llenos, como la imagen de San Daniel, de indicios contradictorios que generan relaciones igualmente sorprendentes.

El caso más obvio es el del obispo leproso: como San Daniel tiene unos atributos de legitimidad, la mitra y el báculo, pero su persona –en acto y en imagen- contradicen tales atributos. Por otra parte, la similitud entre el obispo y San Daniel es totalmente paradójica: su similitud sirve, sobre todo, a la diferencia, no hace sino resaltar el abismo que existe entre los dos. Ese es el tipo de erosión de la lógica binaria al que me he referido en páginas anteriores: dualismos con términos marcados y enfrentados (similitud vs. diferencia), que en la obra se entrelazan, se confunden y se desactivan.

La imagen de San Daniel, gracias al juego de voces del texto, resulta pues mucho menos legítima de lo que sus devotos pretenden. Las dudas sobre él empiezan en la apariencia y se deslizan, como explicaré más adelante, hacia los capítulos siguientes. En cualquier caso, el poder del santo y su legitimidad se basan en el texto inscrito en su imagen, un texto que es toda una declaración de intenciones: “Yo solo, Daniel, vi la visión: los que conmigo estaban no vieron nada, pero se sobrecogieron de terror y huyeron a esconderse” (Daniel 10:7)

En la cita bíblica están, en germen, las directrices del poder hegemónico en Oleza: la imposición de una visión de mundo que es

prescriptiva pero a la vez “privilegio” de unos pocos y el régimen de pavor que actúa sobre aquellos que no tienen acceso a tal visión. Y ese régimen de pavor está claramente expreso en la imagen del santo, al que tras una temprana inundación, le queda “una morada color, una mueca amarga de asfixia y el apodo de ‘el ahogao” (Miró 1943: 782) El mismo carácter siniestro de la imagen se extiende al ámbito que le es propio, la capilla del profeta, cuya primera descripción roza la ambientación gótica:

Los muros de la capilla del Profeta se sumergen bajo un oleaje de presentallas. Cuelgan arrobos de cera de una ortopedia y anatomía de gratitud: senos, ojos, brazos, pies, dedos, cráneos. Hay, también, un bosque de tablillas con la ingenua pintura de la gracia y de despojos de prodigios: cayados, bieldos, manceras, insignias y varas de mando; vendajes, muletas y cabestrillos; todo de un olor cerrado y viejo (Miró 1943: 782)<sup>11</sup>

La descripción muestra también un rasgo que será central en la estructura panóptica oleense y que parte de la crítica ha denominado fetichismo religioso. Y es que en Oleza no se adora a Dios sino a las imágenes, en ambos sentidos: las figuras que representan a los santos y la construcción subjetiva de estos. La fuerza de San Daniel radica, justamente, en su tenebrosa presencia escultórica y en el régimen moral que se le asocia y que está, como veremos, muy alejado del auténtico cristianismo, o cuanto menos, del cristianismo más evangélico y puro.

Pero Oleza es una ciudad singular, y junto al foco de poder tenebroso, cruel que genera esa imagen masculina, emerge otro foco, en este caso mucho más luminoso y ciertamente, al lado, al margen del de San Daniel:

Un día se divulga por Oleza que el laurel milagroso no ha nacido precisamente de la soca del olivo de Nuestro Padre, sino al lado. No se menoscaba su gloria. Ni siquiera se comprueban las murmuraciones. Es preferible admitir el milagro que escarbar en sus fundamentos vegetales (Miro 1943:782)

---

<sup>11</sup> Nótese cómo la capilla de San Daniel está marcada, literalmente, por la fragmentación mediante esa siniestra galería de exvotos y ofrendas, que actúan a mi juicio como correlato gráfico de esa lógica que emana de Nuestro Padre.

De nuevo la ceguera, o mejor dicho, la voluntad de no ver propia del poder hegemónico que representa Nuestro Padre se obstina en mantener el orden de las cosas. Pero la ceguera tiene poco que hacer cuando lo que está en juego es otra imagen, en este caso, una imagen de la Virgen: “ Es una virgen menudita, de ojos de almendra. Tiene al Niño en su regazo de adolescente, un niño gordezuelo, desnudo, que ciñe corona y sube una mano como pidiendo una estrella” (Miró 1943: 783)

Frente a la imagen torva y macilenta de San Daniel, la Virgen ofrece una cara dulce y amable. No es esa la única oposición. Los milagros de Nuestra Señora de la Visitación se circunscriben nítidamente a los ámbitos de la fertilidad y la luminosidad.

Como ocurre con San Daniel, dos milagros legitiman a la nueva imagen:

La primitiva lámpara de la Virgen, la que se mantuvo en el viejo ermitorio con las humildes alcuzas arrabaleras colgaba ahora vieja y exhausta, olvidada como el exvoto de un difunto, entre la fastuosidad de la nueva hornacina. Y en medio de la mañana gloriosa de sol, trueno el azul, y una invisible centella baja y enciende el vaso del sediento lamparín, que arde como una flor de ascuas (Miró 1943: 784)

Resulta muy sintomático que uno de los milagros que consagra a la Virgen sea, justamente, hacer la luz. Como ha observado buena parte de la crítica, las novelas se articulan a través de antagonismos, entre los que destaca la confrontación de luz y oscuridad que vemos ya formulada entorno a las dos imágenes y que se desplegará sobre muchos de los personajes de la novela<sup>12</sup>.

El otro milagro que se atribuye a la Virgen está todavía más cargado de connotaciones simbólicas e introduce otra de las dimensiones clave para el análisis de las novelas: la cuestión del género. El milagro por antonomasia

---

<sup>12</sup> El uso de gamas de imágenes contrapuestas sobre determinados grupos de personajes es observada en el temprano estudio de Woodard, L.J. “Les images et leur fonction dans *Nuestro Padre San Daniel* de G. Miró”, *Bulletin Hispanique* 56, 1954: 110-132, que se centra en las gamas de luminosidad y oscuridad. También Perelmutter en “Hermetismo y expansión en dos novelas de Gabriel Miró” *Hispanófila* 68 (1980): 47-56 trata de ese uso, centrándose en este caso en lo cerrado y lo abierto.

que opera la Virgen y que a lo largo del tiempo se repite es conceder el don de la fertilidad a las estériles (Miró 1943: 783), en armonía con el episodio bíblico al que hace referencia su nombre, la Visitación, en el cuál la Virgen María visita a su prima Isabel, estéril, y “Así que oyó Isabel el saludo de María, exultó el niño en su seno, e Isabel se llenó del Espíritu Santo” (Lucas 1:41)<sup>13</sup>

La disparidad entre los referentes bíblicos que corresponden a las dos imágenes no puede ser más abismal: frente al carácter exclusivo del profeta Daniel que se lee en su foja, el carácter desinteresado y fecundo de la Virgen María en el episodio de la visitación. Frente al terror de quiénes no comparten la mirada de San Daniel, el gozo que invade las entrañas con la sola presencia de la Virgen en casa de Isabel. Dos referentes religiosos absolutamente antitéticos cuya manifestación en Oleza sigue el mismo camino; así frente a la fertilidad concedida por la Virgen de la Visitación, el milagro propio de San Daniel es, ni más ni menos, descubrir la infidelidad y el adulterio, pero no de todos, sólo de las mujeres:

Los ojos de Nuestro Padre escrutan su casa, nublada por el vaho de la emigración de sus ovejas. Los ojos de Nuestro Padre, ojos duros, profundos, de afilado mirar, que atraviesan las distancias de los tiempos y el sigilo de los corazones, sobrecogen y rinden a los olecenses. Cuando rodean el altar, la mirada de Daniel se va volviendo y les sigue y les busca. Ningún lugareño osaría acercársele de noche. De algunos que con audacia sacrílega apostaron resistir, después de las oraciones, la mirada santa, se refiere que cegaron o murieron súbitamente; a otros de menos culpa, les quedó un perpetuo rehilo de toda su carne, como azogados de terrores. Son los ojos que leyeron la ira del Señor contra los príncipe abominables. Y si descubrieron la castidad de Susana, *bien pueden escudriñar las flaquezas femeninas; y no falta gente baldía que matricule las casadas y las doncellas, conocidas por algunas deliciosas fragilidades, que nunca se arrodillaron en las gradas del santo. Se sabe de maridos que recibieron anónimos reveladores instándoles a someter sus*

---

<sup>13</sup> Hay que recordar que María, que opera el milagro en el episodio bíblico acaba de concebir ella misma: “ Mi alma engrandece al Señor y exulta de júbilo mi espíritu en Dios, mi Salvador, porque ha mirado la humildad de su sierva.” (Lucas 1:47-48) La disponibilidad, la humildad, la aceptación de la gracia de Dios y la capacidad de transmitirla son las notas predominantes de ese milagro, que se oponen al discurso exclusivo y amenazador del referente bíblico de San Daniel: “Yo solo Daniel, yo solo vi la visión...”

*mujeres al juicio de la tremenda mirada, y no las sometieron. Es padecida y sedienta la boca de Nuestro Padre el Ahogao. Dicen, que acercándosele mucho, se le siente el aliento (Miró 1943: 785-786)*<sup>14</sup>

Aunque el fragmento es largo, vale la pena detenerse en él pues pone de manifiesto la estrecha relación entre el régimen prescriptivo y coactivo que caracteriza a San Daniel y el poder de la mirada. Las líneas son cristalinas: su mirada inanimada escruta, penetra y sobrecoge, castigando con la ceguera o el terror a quién osa desafiarla. Las implicaciones terribles de esa mirada del poder son inequívocas: se asocian al castigo y no a la bendición, y además, no es una mirada justa, no trata a todo el mundo por igual; por el contrario, el objeto de visión preferido para ser escrutado y sometido al control no es otro que la mujer, y en particular, la faceta vital de la mujer vinculada a la sexualidad y a la privacidad.

El poder de San Daniel se delinea así como un poder esencialmente patriarcal, en el peor sentido de la palabra; de hecho, el nombre usual con que se conoce al Santo es Nuestro Padre, curiosa ironía si tenemos en cuenta la carencia de afecto y protección que brinda a sus feligreses y, sobre todo, feligresas. Las novelas son, en ese sentido muy ponderadas: el régimen de terror impuesto por San Daniel y sostenido por sus fervientes partidarios afecta a todo habitante de Oleza, pero son las mujeres quienes llevan la peor parte; no hay pues, victimización de las mujeres sino una justa inclusión de la particularidad de sus circunstancias que las hace doblemente oprimidas por la estéril religiosidad de Oleza y por su conservadurismo moral y político, un sistema opresor que redobla su acción en los personajes femeninos.

Tal y como se ve en la capacidad de San Daniel para detectar a las adúlteras, la mujer queda asociada (y a la vez relegada)—típica idea finisecular- a la sexualidad y los impulsos naturales; resulta la muestra más tangible y evidente de los miedos que amenazan al poder patriarcal y conservador que se reúne bajo la mirada de San Daniel y que tan fielmente la reproduce. Sin embargo, ya sabemos que la prosa mironiana no es afín a las categorías cerradas y mucho menos en materia de representación de género.

---

<sup>14</sup> De nuevo, la cursiva es mía.



Las cualidades que convierten a la mujer en un ser peligroso –y que en los discursos hegemónicos del fin de siglo la convierten en una gama de estereotipos absurdos-: el vitalismo, la afinidad con la naturaleza, la emotividad... actúan, y de qué manera, en Oleza, pero no vinculados exclusivamente a las mujeres<sup>15</sup>. De ahí que la oposición entre la Visitación y San Daniel no deba, a mi juicio, entenderse como una confrontación cerrada entre lo masculino y lo femenino: el texto asocia a cada uno de ellos características atribuidas a cada uno de los dos géneros, pero las cruza con su alcance político:

En tanto que la parroquia de San Daniel se exalta con celestial poderío y arrogancia varonil, la Visitación se recoge apacible, femenina, en una quietud de dulzura mariana, de plegaria monástica.

Hasta la misma topografía semeja decidirlo: está San Daniel dentro de lo más poblado, junto al puente de los Azudes (...) La Visitación duerme toda pulcra en el verdor de los huertos. (Miró 1943: 786)

Hasta la misma topografía parece decidirlo, ciertamente: las características que se vinculan a la Visitación hablan de lo marginal, de lo que está fuera de la hegemonía; mientras que San Daniel, como ya he explicado se asocia al dogma, al centro y al poder. Tales son las características esenciales, que no corresponden ni mucho menos a una diferencia de género: como explicaré más adelante, muchos personajes de nombre masculino participan de esa serie de rasgos reconocidos como femeninos y se asocian a la Visitación; del mismo modo, personajes femeninos se hacen cómplices de ese poder patriarcal y participan de las características censoras de San Daniel.

En ese aspecto, la visión de género que arroja la obra mironiana va mucho más allá del dualismo: la multiplicidad interior de los individuos es infinita, y aunque es consciente de la condición particular de la mujer en ese contexto conservador que es Oleza, la despoja de esencialismos que faciliten

---

<sup>15</sup> Otra de las gamas de imágenes contrapuestas en las novelas es la que opone lo mineral con lo vegetal: lo mineral se asocia a Nuestro Padre y a una postura vital monolítica, dura e intolerante; lo vegetal, en cambio, se asocia a la Visitación y a una postura vital mucho más flexible, tolerante y abierta. No hay en cambio una correspondencia de género: Elvira Galindo, por ejemplo, se vincula siempre a lo mineral, mientras que el personaje conectado con mayor intensidad con los motivos vegetales y en particular con las flores, es don Magín.

la reducción y el control y dispersa los rasgos de lo femenino/masculino en tantos y tan diversos personajes que colapsa el paradigma de confrontación sexual. En palabras de Haraway, huye de los dualismos con los que nos hemos explicado y hace avanzar la representación del género y por ende de la identidad hacia un terreno mucho más complejo y, si se me permite decirlo, mucho más esperanzador.<sup>16</sup>

En cualquier caso, y por encima de las implicaciones de género que se desprenden, la pareja de imágenes, San Daniel y la Visitación, activan un conjunto de referentes que ejercen de marco simbólico de la obra: marginalidad, fertilidad y luminosidad frente a hegemonía, esterilidad y oscuridad devienen dos paradigmas, asociados respectivamente a la Visitación y a Nuestro Padre que se alzan desde el principio de la obra y cuya posición en Oleza queda claramente anunciada al final del capítulo tercero de esta sección: “Un decreto de Urbano VII, de 23 de marzo de 1630, dispone que en adelante sea cada pueblo quien escoja su patrono. Oleza lo ha escogido” (Miró 1943: 797) Y por supuesto, es San Daniel. Las páginas que siguen narrarán la renuncia, o cuanto menos, la modificación de esa decisión tomada siglos atrás.

---

<sup>16</sup> Pongo énfasis en la cuestión del género porque se suele ver a las mujeres de estas novelas como víctimas de la estructura patriarcal y represora de Oleza y no creo que sea exactamente así. Ruiz-Funes, en su introducción a *El obispo leproso* atiende a este aspecto y afirma que los devotos de Nuestro Padre trazan un mundo jerarquizado en el que el hombre manda despóticamente sobre la mujer: “Los ejemplos de obediencia de la mujer, de sometimiento a las decisiones y los criterios del hombre hablan claramente de este dominio” (Ruiz-Funes 1989: 24). Ciertamente, las mujeres de Oleza suelen tener una esfera social limitada (como señala Becker 1958) en las que las relaciones paterno-filiales y conyugales actúan como vectores de presión y ciertamente, el discurso dominante en Oleza tiene un claro corte androcéntrico y patriarcal; ahora bien, no todas las mujeres son víctimas de ese orden hegemónico, pues existen varios ejemplos de mujeres que colaboran, refuerzan y sirven a ese régimen. Por otra parte, otras tantas mujeres –Paulina y María Fulgencia son los casos más evidentes- tienen una posición mucho más matizada, y desde un contexto de represión pasan a encarnar a actitudes si no de rebelión, sí de resistencia, como explicaré más adelante. En ese sentido, resulta cuanto menos sorprendente que Barbero 1981 considere a Paulina una de las grandes heroínas mironianas y a la vez, constate su sumisión a las estructuras patriarcales.

## SUJETOS EXPUESTOS

La modificación a la que me acabo de referir no proviene de ninguna asamblea, altercado o revolución; sencillamente, asistimos a un silencioso y apenas perceptible cambio del escenario y quiénes lo habitan. En ese aspecto, la sección II de *Nuestro Padre San Daniel*, titulada “Seglares, capellanes y prelados” funciona como un retablo, tablado de marionetas, en el que desfilan los ojos que se integran en el aparato panóptico legitimado por Nuestro Padre que es Oleza y culmina con la aparición del que será el catalizador por anotonomasia de la caída del Panopticon olecense. E.L. King habla, en un excelente artículo, de Oleza como iconostasio y tal referente es especialmente útil, a mi juicio, en el análisis de esta sección: un iconostasio es una mampara tripartita, absolutamente cuajada de imágenes, que se utiliza para separar el presbiterio del altar. Bien, la distribución de imágenes alrededor de una parte central deviene clave para explicar el desfile de personajes que transitan por esta sección y que, como un iconostasio, se situarán a uno u otro lado de la imagen central, que en el universo olecense no puede ser más que San Daniel, presentado en la sección anterior.<sup>17</sup>

No obstante, ya he advertido que hay que ser muy cuidadoso con las lógicas binarias en el ámbito de las novelas. La galería de personajes, que fácilmente podrían situarse a derecha o izquierda de ese iconostasio simbólico que es Oleza no se presenta de manera continua: partidarios y detractores, hombres de fe y hombres de mundo, sacerdotes y laicos; por el contrario, el propio texto es especialmente cuidadoso en establecer la continuidad y las estrechas relaciones que se establecen entre tales personajes y las zonas de contacto y disrupción de sus visiones de mundo: al fin y al cabo, toda la presentación de los personajes se articula metonímicamente, pues no conocemos a los personajes sino algunos de sus gestos, palabras, hechos, que devienen significativos de su visión de mundo.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Me refiero al artículo de King, E.L. “*Oleza: Novela como iconostasio*” en *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1993.

<sup>18</sup> Insisto de nuevo en la técnica cubista que puede detectarse en ambas novelas, y me interesa especialmente mostrar su importancia en ese choque entre la lógica de la

La sección entera opera claramente en los términos de la exposición: exposición del estado de Oleza a través de las miradas de los personajes, que a su vez están expuestos a nuestra mirada, obligatoriamente activa e interpelada por el texto puesto que ha de recomponer los indicios que éste arroja en una totalidad coherente.

Así ocurre con Don Daniel Egea, primero de los personajes que abren esta galería y padre de una de las indiscutibles protagonistas de las novelas: Paulina. De hecho, la primera referencia a Don Daniel no es tal cosa, sino una referencia a su hija:

Reprendíale [a Paulina] el padre por tanta irreverencia; pero seguía contando del remoto horizonte de su casa para que la hija lo fuese poblando con su voz. Llegó a pasmarse de haber podido vivir en aquel tiempo sin ella, cuando ahora dejaba el coloquio de sus amistades, la recreación de su herbario, todo, hasta sus oraciones, para buscar a esta criatura y verla y oírla como necesitado de una sensación de presencia y realidad de su hija (Miró 1943: 789)

La presentación de Don Daniel a través del otro, a través de la hija, no es ni mucho menos casual; como señala Hoddie la característica principal del personaje es que vive en los otros, como se hace explícito poco después (Hoddie 1992) :

Don Daniel renovó y selló la estirpe con su salud de hombre venturoso y sin pecado; sin pecado y sin fuerza para resistir a solas ningún pesar ni júbilo. Había de menester otra vida para verse mitigadamente en ella. Antes fue la de la esposa; después se transustanciaron sus emociones en el espíritu y la carne de la hija. En cambio, por una rara óptica interior, miraba como suyos los ajenos ímpetus y bizarrías. Fácil al asombro por todo lo que creía extraordinario, se lo incorporaba hasta revivirlo episódicamente (Miró 1943: 789)

La identidad de Don Daniel está diferida, y por tanto abierta y en movimiento; no es extraño pues que el canónigo Don Cruz –primer signo de

---

fragmentación y del corte que estoy considerando, puesto que la aparente fragmentación de la estructura acaba formando una totalidad múltiple en la que las perspectivas contrapuestas son solidarias en el marco total. Ruiz-Funes apunta estas particularidades de la estructura, destacando la fusión y ensamblaje de muchos capítulos y el gusto de Miró por la dualidad y el contraste, lo que se manifiesta en muchos de los títulos y epígrafes.

su presencia éste- le advierte que se contenga “en sí mismo” apelando al nombre sacro que lleva. En efecto, ahí aparece otra *differànce*, Don Daniel en San Daniel cuya relación es obvia: el primero posee el olivar en el que el segundo aparece y también posee su nombre. Pero como veremos más adelante, esa relación dual es de falsa identidad: la similitud entre ambos no puede deshacerse de la diferencia que hay entre ellos, de modo, que el carácter despiadado de Nuestro Padre se invierte en el carácter suave e incluso blando de Don Daniel Egea y, sobre todo, la escrutadora mirada del santo se torna en ceguera o brutal distorsión cuando se enmarca en los rasgos de Don Daniel, como se ve en el capítulo III de esta sección.

El capítulo III introduce a otro de los personajes capitales de la familia Egea, Doña Corazón Motos, a partir de una historia de ceguera o mejor dicho, de un triángulo amoroso en que los ojos de sus participantes no ven aquello que deberían ver. La trama es simple: Doña Corazón está enamorada de Don Daniel, pero este –a diferencia de su homónimo que todo lo ve- no acaba de detectar cuál es la dirección de tales amores:<sup>19</sup>

Todavía muy joven Doña Corazón, estuvo enamorada de Don Daniel; pero le amó tan recatadamente que el hidalgo no lo supo, y la buscaba para decirle sus anhelos por la que fue su esposa. Logró su bien el distraído caballero, y sintióse obligado a mediar en los amores de ella, porque de seguir que su prima tenía alguna pena de amor. Eso sí que lo adivinaba el venturoso, y pomposamente se dijo: “Averigüemos ahora quién es el amado” *Y se iba volviendo en torno a las amistades de la casa, y no le veía no viéndose a sí mismo* (Miró 1943: 794)<sup>20</sup>

De igual modo, Doña Corazón es amada por el médico Don Vicente Grifol quién “Todas las tardes pasaba por la calle de la Verónica; quedábase mirando el taller de los Motos y daba un suspiro y un golpecito de bastón en la misma piedra” (Miró 1943: 796). Pero Doña Corazón, como Don Daniel, no ve aquello que es evidente, así:

---

<sup>19</sup> Más tarde se mencionará que Don Daniel posee unos “ojos miopes y tímidos” (Miró 1943:840), lo que refuerza la visión sesgada y desenfocada del personaje.

<sup>20</sup> La cursiva es mía.

*Todo lo veía, todo menos a Don Vicente Grifol, que seguía pasando a la misma hora y daba su toquecillo con el bastón en la misma losa, y hacía su medida y su saludo maquinalmente, ya sin mirar siquiera los dulces portales (Miró 1943: 798)*<sup>21</sup>

Esta desviación de miradas y este conjunto de relaciones especulares que queda trazado en la historia de juventud de Don Daniel, Doña Corazón y Don Vicente no acaba aquí. La ceguera de Don Daniel no implica parálisis sino una resolución y una capacidad de acción que se revelan fatales para los implicados en sus decisiones; de ese modo, Don Daniel mediará para conseguir que su prima se case con un capitán recién llegado de Manila, de pésima reputación y cuyo interés en Doña Corazón se circunscribe estrictamente a lo económico. Don Daniel no media en el romance impulsado por su visión fantástica de la situación que convierte a su prima en una sufrida enamorada del capitán, sino que se cruza otra mirada, la de don Cruz (como sabremos más tarde), que expone su lógica milimétrica como argumento para concertar el matrimonio: “Las cosas son según son” (Miró 1943: 795), una frase que adquiere contornos irónicos en tanto que es obvio, a la luz del triángulo, que las cosas no son lo que son, ni siquiera lo que parecen.

Esta misma reflexión sobre las distorsiones de la realidad y esta misma secuencia por la que Don Daniel media en los amores de sus seres queridos se repetirá –de nuevo una relación especular- años después cuando, asumiendo ese papel de padre celoso y bienintencionado precipite el matrimonio de su hija Paulina y Don Álvaro, de tan funestas consecuencias como el de Doña Corazón y también reforzado por la visión objetiva, racional e invariable de Don Cruz y de otros dos personajes que se han dado a conocer en el capítulo anterior.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Como en la cita anterior, la cursiva es mía y enfatiza los motivos visuales que se incluyen en la historia.

<sup>22</sup> Evidentemente, la cuestión de los matrimonios concertados de resultados funestos es uno de los núcleos en los que la presión del patriarcado se nota más nítidamente. En cualquier caso, al lado de los ejemplos de Doña Corazón y Paulina, en los que la decisión sobre su vida depende de la voluntad del padre, hay que situar el caso de Purita, en el que son sus tías quienes la someten a un destino de soltería. Es otra de las lúcidas muestras de que el poder represor y patriarcal no depende exclusivamente de los personajes masculinos de las novelas.

Me refiero al Padre Bellod y Don Amancio Espuch (conocido como *Alba-Longa*), éste último sobrino del ya conocido cronista Espuch y Loriga del que parece heredar su adscripción a la verdad: de hecho, su pseudónimo procede de los artículos que incansablemente publica en el diario local, cuyo significativo nombre es *El clamor de la verdad*. Como se ve, Alba-Longa también parece inmerso en una red de relaciones de semejanza/diferencia que se prolongará a lo largo de ambas novelas y que detallaré más adelante. La misma trama de reflejos invertidos rodea al Padre Bellod, un clérigo al que se nos describe en estos términos:

De carne áspera, espíritu rígido y vigilante, mereció pronto el gobierno de una parroquia y le encomendaron la de San Bartolomé, iglesia románica, tenebrosa como una catacumba, con suelo de costras de lápidas de enterramientos.

(...) Su confesonario hacía estremecer los más limpios corazones femeninos (Miró 1943:790)

No requiere demasiada agudeza mental ver en esta descripción un trasunto de Nuestro Padre, con el que Bellod comparte la obsesión por la vigilancia, enfocada especialmente en las mujeres y en el celo de su virginidad, así como la adscripción a un espacio de tiniebla en el que despliega su tercera similitud con el santo: la crueldad desmesurada, que aplica con estremecedora precisión y puntualidad a las ratas que merodean por la iglesia. No es extraño, pues, que el Padre Bellod acabe siendo el párroco de Nuestro Padre, en un gesto que proviene del palacio episcopal y que genera diversidad de interpretaciones. Mientras el obispo lo escoge para disciplinar a “los de San Daniel” y en su defecto “para que los de San Bartolomé descansasen de ese hombre” (Miró 1943: 793), Don Amancio Espuch y Don Cruz interpretan el nombramiento como un velado favorecimiento a la *buena causa*, introduciéndose así la dimensión política común de estos personajes, dimensión política que está en consonancia plena con el rigor espiritual que los caracteriza.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Cabe notar que la decisión del obispo nada tiene que ver con los intereses políticos de estos personajes. En realidad, es obvio que el obispo, presentado como un hedonista consumado, ni siquiera tiene constancia de esa “buena causa” a la que favorece aunque tiene el acierto de que su errática labor pastoral consigue contentar a los más reaccionarios.

Pero incluso el padre Bellod, que “no fumaba, no tenía olfato, y el mejor manjar y gollería para su gusto eran las salazones y principalmente el cecial y el cecial de melva” y que “en las comidas comentaba el martirio de algún santo, casi siempre de santa doncella” (Miró 1943: 791) tiene su reverso luminoso en este retablo.

Me refiero a Don Magín, presentado en el capítulo IV de esta sección cuya aparición, por sorprendente que parezca queda ligada a la figura del padre Bellod:

De todo el clero de la insigne parroquia, don Magín fue el único súbdito que no mostró pesarle el duro poder del padre Bellod.

Avizorábale el párroco en cada momento y en cada palabra “Parece un cardenal –les dijo a sus vicarios el jerarca- ; pero ese cardenal no ha de escurrirse de mi puño” (Miró 1943: 799)

Pero Don Magín escapa de su puño, de todos los puños que quieren limitarle y especialmente del Padre Bellod, del que es su reverso como se evidencia en la calculadísima descripción del amable sacerdote. Mientras a Bellod lo vemos por vez primera sumido en las tinieblas de San Bartolomé, a Don Magín lo vemos paseando exultante por las calles de Oleza, en un despliegue de luz, de frescura y de belleza. Mientras el padre Bellod no tiene olfato (“ni tiene imaginación, ni olfato, ni lo necesita” dirá el propio Don Magín), éste:

Lleno y arrebatado de estos perfumes, se le representaban con un gustoso anacronismo los vergeles asirios, el *hortus conclusus*, y los jardines de Murcia, poblados de ángeles y vírgenes que inexplicablemente se parecían a señoras de su amistad y damas de pinturas arcaicas. *¡Si se perdía, que se culpase a su olfato!* (miró 1943: 800)

La sensualidad sensitiva de Don Magín contrasta con la fría austeridad del padre Bellod; a diferencia de este, Don Magín es un entusiasta de las delicias de la mesa, fuma y en lugar de narrar martirios de doncellas,



establece un fuerte vínculo con las mujeres de Oleza, como se sugiere en las líneas que acabo de citar y como se verá más adelante.<sup>24</sup> En fin,

Ese cardenal, que no había de escurrirse del puño del Padre Bellod, se escapaba a su antojo. Don Magín no acudía a los recreos, a los ejercicios, ni lecciones en comunidad, deslizándose con mucha sutileza de la nueva disciplina de la parroquia. Y no semejaba rebelde, sino camarada de su párroco, un camarada aborrecido por la ingenuidad de su desenfado y de su ingenio. (...) Don Magín le miraba a la faz, y el párroco no. (Miró 1943: 803)

Don Magín se presenta desde el primer momento como una criatura “cortada”, contradictoria, polifacética e inabarcable; tremendamente subversiva justamente porque no se presenta como tal ni hace propósito de serlo: es un rebelde que parece un camarada. Y tal personaje –del que por ahora sólo tenemos una pequeña referencia-, desborda no sólo la visión de mundo del padre Bellod, sino también de don Cruz, quien “Todo lo hallaba de una realidad y de una metafísica sin remedio. Las cosas eran según eran. Don Magín siempre sería lo mismo. Le amonestaría, pero que no confiaran en su enmienda” (Miró 1943: 803)

Pero como el propio texto pone sobre la mesa, la realidad no es una e irremediable ni las cosas son según son. Frente a la visión unívoca, cerrada y dogmática de la que hacen gala Don Cruz, AlbaLonga y el padre Bellod – digamoslo ya, claramente alineados en un espacio común en el que se intersectan la devoción a Nuestro Padre, el fervor religioso y la tendencia carlista- el texto revela la promiscuidad de los signos.

Cada rasgo, cada indicio, cada signo remite a otro signo incluso a los más antagónicos, estableciendo una red de relaciones infinitas: no hay retratos cerrados, siempre una resonancia de otro se infiltra en el primero. Frente a la lógica de la fragmentación y de la pureza por la que el mundo es fragmentado pero jerárquico, y por ende, unificado y homogéneo –las cosas son como son, diría Don Cruz- el texto se empeña en mostrar la otra cara de

---

<sup>24</sup> El dandysmo de don Magín es comentado por extenso en Larsen 1989, quien considera al sacerdote junto a Félix Valdivia (*Las cerezas del cementerio*) como ejemplo del “buen” dandysmo, marcado por el vitalismo y la sensibilidad. También Márquez Villanueva 1990 comenta el toque de refinado sensualismo que hay en las sucesivas descripciones de Don Magín.

ese juego y de esa lógica, es decir, que la unidad y la homogeneidad de esa lógica de los sujetos es pura ficción, que hasta en el sujeto más puro, hay rastros de impureza y que esa impureza es construida, incluso necesitada, por los amantes de la pureza como bien explica Lugones:

Si las mujeres, los pobres, los no-blancos, los *queer*, las personas con culturas (...) son considerados impropios de lo público, es porque estamos manchados por la necesidad, la emoción, el cuerpo. Esta mancha está relacionada con la necesidad del sujeto moderno por controlar a través de la unidad, la producción y el mantenimiento de sí mismo como unificado. Dado que él es ficticio, la mancha es ficticia: que se nos vea como manchados depende de la necesidad de pureza que pide que seamos “partes”, “apéndices” de los cuerpos de los sujetos modernos (hombres blancos, burgueses y cristianos) que hagamos posible su pureza (Lugones apud Carbonell&Torras 1999: 247)

Desde estas líneas, el texto de las novelas de Oleza resulta tremendamente revelador, pues afirma y desmiente a la vez esta lógica de la pureza: si por un lado establece firmemente esta lógica mediante toda una isotopía cuyo centro es Nuestro Padre, que se vincula a una serie de personajes –como los que acabamos de conocer-, disciplinas y víctimas –que, no casualmente son los seres marginales y explícitamente diferentes- a las que necesitan para hacer brillar su propia pureza, por el otro, desarticula esa lógica mostrando las fisuras, los reflejos, los ecos de otras actitudes, los parentescos lejanos que viven dentro de las almas pretendidamente puras de esos personajes.

La mirada –como advertía en los primeros capítulos- entendida como frontera entre lo propio y lo ajeno, el yo y lo otro resulta, claro está, el elemento privilegiado para mostrar este balanceo de identidades, que se obstinan en definirse completas y unitarias pero que se disgregan, justo a través del frenesí del ojo por el que definen al “otro” necesario. Los sujetos que miran no pueden separarse limpiamente de los objetos contemplados.

La galería de personajes que desfilan ante nuestros ojos en esta sección permite avistar esta peculiar articulación del texto, en la que se profundizará más adelante. Pero como digo, el texto es diabólicamente perfecto y él mismo funciona como una impresionante ilusión visual: mientras los personajes

emergen, la trama se va gestando discretamente y permanece casi oculta hasta que estalla ante nuestros ojos. En realidad, mientras conocemos a cada uno de los personajes, Oleza, colectivamente, está viviendo un momento de crisis, tal y como se nos revela en el capítulo V “El clamor de los clamores”.

Y es que la muerte del obispo –capítulo II- ha dejado a Oleza sin el regulador, en carne y hueso, de esa lógica de la pureza y de ese régimen visual prescriptivo e implacable que la caracteriza. En realidad, lo poco que sabemos del difunto obispo, hace pensar que no era personaje especialmente comprometido en el rigor de esa labor, pero también parece claro que su actuación se dejaba leer en muchos sentidos y que por fortuna, quizás, complacía los fervorosos feligreses de Nuestro Padre.

Una ciudad tan marcadamente religiosa como Oleza, cuyo funcionamiento institucional depende, qué duda cabe, del buen funcionamiento de la institución religiosa, no puede estar sin obispo. De ahí que la tardanza en el nuevo nombramiento genere ese “clamor de los clamores” que encabeza Alba-Longa desde su tribuna impresa.

Oleza –o quienes se creen portavoces legítimos de ésta- quiere un obispo, incluso hay una tácita candidatura local encarnada en la figura de Don Cruz; mientras la ciudad se siente huérfana “contempló a Don Cruz. No podía verle los ojos, siempre humillados” (Miró 1943: 804). Pero no será Don Cruz el elegido, sino Don Francisco de Paula Céspedes y Beneyto, quién, al contrario de Don Cruz, apenas será visible y, en cambio, mostrará sus ojos abiertamente a Oleza.<sup>25</sup>

La llegada del obispo, que cierra esta sección, se desarrolla bajo el signo de la luminosidad y la claridad de la mirada. Francisco de Paula llega “en una llameante mañana de verano” (Miró 1943: 806), mientras toda Oleza se lanza a las ventanas, los balcones y las calles para recibirlo. Y para verlo, sobre todo, para verlo. Pero ese encuentro tarda en llegar, le precede una larga comitiva hasta que finalmente:

---

<sup>25</sup> El carácter subversivo del obispo queda preludiado, incluso, por la información que precede a su nombramiento, puesto que es Don Magín quién recibe la carta que habla de los tres posibles candidatos a regir la diócesis, mientras los jerárquicamente legitimados para recibir esa información, la desconocen.

Asomó una frente enérgica interrumpida por un solideo morado; una mirada cansada buscó la ciudad, hundida en el vaho del día; apareció el pliegue de una muceta, y dos dedos, con un resplandor de joya, trazaron una rápida bendición (Miró 1943: 807-808)

Muy sutilmente, el texto muestra cómo el obispo desafía el pensamiento preconcebido de Oleza sobre su persona: creen que no sabe montar, y sin embargo, no tiene ningún problema al hacerlo; creen que es alto, pero no lo es, aunque esa falsa apreciación es valorada como una de las contradicciones “que causan el entusiasmo del pueblo, porque el pueblo quiere apoderarse rápidamente de la verdad” (Miró 1943: 808)

Pero lo verdaderamente significativo de la llegada del obispo es su capacidad de ver lo que los demás –o casi todos los demás- no ven. Su llegada se define en un gesto y una pregunta: mientras la comitiva desfila, aparece un personaje claramente marginal, un sacerdote anciano y pobre, al que llaman “El abuelo” y que “esa mañana llegábase a todos y no le hacían caso” (Miró 1943: 807)

No obstante, mientras la comitiva del obispo se dirige a la parroquia de Nuestro Padre

En la Cantonada de Lucientes apareció el capellán “Abuelo”, agarrándose a todos y estrujado por todos. Pedía que le dejaran ver. Salióse Don Magín de la comitiva, rompiéndola y parándola. El señor obispo tuvo que esperar hasta que Don Magín volvió sosteniendo al “Abuelo” muy gozoso y atónito de hallarse entre tanta grandeza (Miró 1943: 808)

Si Don Magín acierta a ver lo que todos los demás no ven, el obispo en la escena inmediatamente posterior hará exactamente lo mismo, reparar en lo inusitado, mostrar una mirada divergente a la general:<sup>26</sup> mientras el padre Bellod le muestra la imagen de Nuestro Padre “los ojos del prelado corrían todo su séquito, y se detuvieron en Don Magín”, mientras el padre Bellod canta las alabanzas del patrono, el obispo pregunta: “ ¿Pertenece a la

---

<sup>26</sup> El mismo fenómeno, con el mismo protagonista, se detecta en Paulina. Como recordará el obispo más adelante (Miró 1943: 841), Paulina fue la única persona que en sus audiencias pidió al prelado un trato digno para el anciano sacerdote.

parroquia aquel sacerdote que está oliendo unas flores?” (Miró 1943: 808 y 809)

La intervención del obispo es doblemente transgresora en tanto que él es la autoridad y está en ese momento en el lugar de la autoridad, y sin embargo, no presta atención a Nuestro Padre sino a ese ser disonante y peculiar que es Don Magín. De nuevo entramos en la dinámica de similitudes y diferencias, de apertura de las identidades que hemos visto a lo largo de esta sección. La estrecha relación de el obispo y Don Magín, de mirada similar, se apunta en este gesto y se desarrollará a lo largo de las dos novelas. Pero hay todavía otro paralelismo esencial en la caracterización del obispo, en este caso, con Nuestro Padre.

En principio, el paralelismo es evidente en tanto que ambos encarnan la autoridad religiosa y moral que debe regular Oleza; y coinciden, pero en el carácter contradictorio de sus atributos: del mismo modo que el rostro de Nuestro Padre pone en duda su condición y hay que recurrir a los atributos legítimos para identificarlo, en el caso del obispo, desde un primer momento, quedan desdibujados los indicios que lo convierten en autoridad: no trae séquito, oculta todo el lujo del palacio bajo fundas y, sobre todo, “Presentábase el señor obispo con sotana del todo negra, sin faja ni solideo, sin más atributos que el anillo y el pectoral” (Miró 1943: 810).

Como señala Ruiz Funes en la introducción a la obra, el obispo “no patentiza o exhibe su jerarquía” y repara también en lo que constituye el rasgo de similitud/diferencia esencial entre ambas figuras (Ruiz-Funes 1989: 32). El obispo, como San Daniel, es todo ojos, como ya se entreve en el presente capítulo: “Los ojos del señor obispo, unos ojos lentos, que de cerca parecían de un esmalte antiguo, un poco desgastado, pasaban concretamente de mirada en mirada” o un poco más tarde “Los ojos de su ilustrísima iban durmiéndose sobre un naranjo que se movía, lleno de sol, junto a los vidrios de la reja” (Miró 1943: 810). Efectivamente, ambos están vinculados a la capacidad cognitiva de la mirada: los dos ven las almas de la gente, pero como bien señala Ruiz Funes:

[el obispo] permanece encerrado, físicamente, en su palacio episcopal, como el patrono está en su parroquia; pero mientras que el prelado no tiene la mirada tabicada y fría y en él late un corazón que siente las inquietudes de sus fieles, San Daniel no mira, sino que escudriña en el interior de los olecenses y escarba sus almas (Ruiz Funes 1989:40-41)

De nuevo topamos con una mirada disidente, distinta de la mirada normativa que encarna Nuestro Padre. Ahora bien, que tal disrupción en la norma resida en las pupilas de quién debería reforzarla no hace sino preludiar, como decía Márquez Villanueva, que las cosas más inauditas pueden ocurrir.

### **MIRADAS MISTIFICADORAS**

A pesar de que la llegada del obispo anuncie una fisura del aparato panóptico que es Oleza, lo cierto es que el resto de la primera novela *Nuestro Padre San Daniel*, se desarrolla bajo el signo de la oscuridad y la presión normativa. Hoddie entiende las novelas como un díptico en el que prevalece el terror y la alienación en la primera parte, mientras que la segunda está marcada por la reconciliación. Igualmente Ruiz Funes –siguiendo el pionero estudio de Woodward, que se centraba en mostrar las dicotomías que circulan en las novelas- habla de una primera parte presidida por Nuestro Padre y la oscuridad y una segunda presidida por el obispo y las imágenes luminosas.

La verdad es que tras este doble marco que abre *Nuestro Padre San Daniel*, el resto de la obra se mueve por los territorios más siniestros del orden olecense que he presentado al hilo del texto. A mi juicio, la trama que se abre en este punto ejemplifica de manera clara, referida a unos individuos concretos y utilizando unos mecanismos muy evidentes, el funcionamiento panóptico que rige la vida olecense.

En este punto, emerge una tercera figura de autoridad en la novela que determinará la trama subsiguiente. Se trata de Don Álvaro Galindo, cuya

llegada, inmediatamente posterior a la del obispo establece, como se ve en el relato, un claro paralelismo entre él y el prelado:

Y fue la llegada de un caballero de Gandía, valeroso caudillo de la “buena causa”. Presentóse un lunes, día de mercado. *Toda Oleza pudo contemplarle*. Bastó que Don Álvaro Galindo y Serrallonga dijese su nombre en el círculo para que todos los socios lo rodeasen y sirviesen. (Miró 1943: 811)<sup>27</sup>

Como en el caso de la llegada del obispo, la entrada de Don Álvaro se basa en la exposición a la mirada de toda Oleza. Pero a diferencia del primero, que permanece oculto en el palacio, revestido de atributos que confunden su identidad y anulan su estatuto jerárquico, Don Álvaro se presta a la exposición y participa de esta trama visual que rige la vida de Oleza.

Este fenómeno permite observar perfectamente, como digo, los mecanismos del aparato panóptico: don Álvaro es un sujeto expuesto, objeto de las miradas que se vierten sobre él, y a la vez, es un generador de miradas que reproducen el mismo sistema represor de Oleza.

Gracias a esta detallada trama de miradas que se nos relata en la novela el texto nos sirve una nueva paradoja: si por un lado presenta y encarna de manera extrema la lógica de la pureza en la figura de Don Álvaro, por la cual, “las cosas son lo que son”, por otro, confronta las miradas que actúan en él y desde él y muestra a las claras no sólo que los puntos de vista y las visiones de mundo son diferentes, sino que generan realidades múltiples.

El caso más claro de esta manipulación de la realidad lo protagoniza Don Daniel Egea, a quien la presencia de Don Álvaro le despierta una serie de pensamientos fabulosos que lo convierten, *de facto*, en una figura heroica. Don Daniel “ya no hizo sino mirarle y atenderle. Ese hombre equivalía al príncipe. Y repitiéndoselo se fervorizaba su sangre infantil y devota” (Miró 1943: 811); en ese estado de fascinación Don Daniel reúne la historia del príncipe Carlos en la que entra en España disfrazado de aldeano –que está relatando Don Álvaro- con la barretina que el propio Don Álvaro muestra y que no es, ningún caso, la barretina que el “señor” llevaba en su aventura.

---

<sup>27</sup> De nuevo enfatizo la relación entre los personajes y el mirar/ser mirado.

Pero la mistificación de la realidad ya está en marcha y aunque Galindo intente corregir el error, Alba Longa se suma a la cadena y proclama que desde ahora la barretina será reliquia que colgará junto al retrato del pretendiente al trono:

El ceño de Don Álvaro se entenebrecía cuando miraba a Don Daniel. La arrebatada simplicidad de este hombre le llevaba a una superchería involuntaria. Desvanecerla quizás sería un daño para las nuevas ilusiones del partido olecese, y para su rápida obra de organizador. Después de todo, si esa barretina no se la ciñó precisamente el rey, sino él, era igual exactamente lo mismo que la del rey (Miró 1943: 813)

La pequeña anécdota es, a mi juicio, muy importante en tanto que muestra los mecanismos de mistificación, fosilización y sorprendente (y peligrosa) sustitución que funcionan en Oleza. Sustituciones que juegan, sobre todo, en el campo de la identidad individual. Así, Don Álvaro como la barretina, entran en una trama de fabulaciones por la cual se llega a sospechar que entre príncipe y súbdito “existe un lazo de sangre”.

Desde el punto de vista de los carlistas y de la mirada general de Oleza, el aspecto de Don Álvaro muestra notables semejanzas con el de don Carlos; pero hay otra mirada que se posa obligadamente –por intervención del padre- en Don Álvaro y que lo observa de un modo un tanto diferente. Me refiero a Paulina, que en una nueva historia de repetición, se ve inmersa en los planes matrimoniales de su padre que concluirán en sus esponsales con Galindo. La víspera de su encuentro primero con Don Álvaro, Paulina lo imagina y reproduce, de forma personalizada, la imagen heroica y digna que le ha comunicado su padre:

Escuchándolo se lo imaginaba Paulina un guerrero de las Cruzadas, ferviente de religión y de amor, gentil y devoto. Le veía con túnica blanca y cota de oro, venera de fuego en el costado y casco y lanza de lumbres y victorias (Miró 1943: 815)

Pero enfrentada a Don Álvaro, la imagen se modifica y Paulina ve una figura distinta a la que le ha venido impuesta desde los discursos de su padre y de sus amigos carlistas:



Alzó la doncella los ojos y vio una fuente huesuda y helada, unas cejas tenaces, un mirar hondo que llameaba con la luz de las sublimes causas y una barba demasiado tendida y austera, más de fray que de galán. Pero la mirada, la mirada de ese hombre la estremecía, temerosamente. Era miedo lo que la dejaba, un miedo inefable de la felicidad. Y esos ojos que contenían tantas emociones bajaban como una gracia a su vida oscura de señorita lugareña... (Miró 1943: 815)

La visión de Paulina es muy reveladora porque muestra la convivencia de dos órdenes de la mirada entre los que se halla atrapada: por un lado, su encuentro con Don Álvaro le suscita un estremecimiento que se confunde con el amor tan deseado por su padre y la peculiar mirada del caballero es interpretada como correlato del ardor ideológico de éste; pero por otro, Paulina cruza su propia visión que se revelará mucho más lúcida; a ella le parece más un fraile que un laico y detecta que esa mirada intimida y estremece, aunque finalmente vincule esos temores a un incipiente enamoramiento.

Me detengo en este fragmento porque Paulina ha sido vista por la crítica como un personaje pasivo, un ser sometido, sin resolución, dependiente siempre de las figuras masculinas (Ruiz Funes 1989) e incluso como “mero títere” (McDonald 1982), y a mi juicio, no es en absoluto así. En realidad, creo que uno de los fenómenos más inauditos que se relatan en las novelas es la conquista de la mirada por parte de Paulina: la encontramos al principio sometida al régimen patriarcal y religioso de Oleza, obediente, sumisa pero ni siquiera en ese momento –como creo que se ve en las líneas citadas- acaba de perder su punto de vista personal que, como señala Gullón, es único y particular y en consecuencia, disidente.

Paulina, que muchas veces aparece presentada de forma muy estilizada, rozando la pose prerrafaelita es mucho más que un mero figurante; de hecho, es uno de los personajes más autoconscientes de la novela, capaz de verse y de asumir sus límites, los propios y los impuestos, de suerte que nunca pierde su lucidez ni siquiera en los momentos en que más presionada está por la mirada paterna/patriarcal. Así, incluso el día de su compromiso matrimonial con Don Álvaro, que supone –como veremos- su absoluta claudicación ante los planes de su padre (y por extenso, del poder

conservador de Oleza), Paulina mantiene su lucidez, en una escena en la que, fundida con la naturaleza, hace examen de conciencia y amargamente reconoce su situación y la de su padre:<sup>28</sup>

La orfandad de madre, las tristezas imprecisas, el contacto tan sensitivo de la Naturaleza, todo se le comunicaba ahora a través del padre, tan indefenso, tan confiado entre los hombres. Todos más fuertes que él. Podrían hacerle llorar sólo mirándole con dureza. Tuvo lástima como de un niño frágil. Sintió lástima de su amor por Don Álvaro, y le amaba tan hondamente que se extraviaba en una tiniebla temerosa, y hasta creía amarle por obediencia, sin recibir ningún mandato (Miró 1943: 845)<sup>29</sup>

La lucidez de Paulina, su criterio propio, tan ligados ambos a la autoconciencia y a una manera distinta de ver el mundo aparecen aquí en germen y, como decía, irán desarrollándose a lo largo de las dos novelas hasta desembocar en un acto de rebelión tan discreto como efectivo. La lucha de Paulina por definir su mirada y hacerla prevalecer ante las presiones de la mirada hegemónica resulta así una concreción muy diáfana del tipo de tensión colectiva que existe en Oleza, puesto que no sólo emerge claramente el diagrama de víctima (Paulina) y verdugos, sino que también la brutalidad de esa presión -encarnada principalmente en su esposo Don Álvaro y la hermana de éste, Elvira- deviene sumamente reveladora.

---

<sup>28</sup> La actitud de Paulina ante la naturaleza no es, en modo alguno, casual. En las novelas de Oleza y en la obra entera de Miró siempre hay una nota positiva en el goce de la naturaleza; en este caso, el vitalismo que se desprende de este contacto, se une a la gama de motivos minerales/vegetales que cruza toda la novela, con lo que esa nota positiva se reduplica.

<sup>29</sup> La reflexión de Paulina es muy curiosa puesto que evidencia una alteración de género y de rol muy notable: siente que su padre es permeable ante las miradas de poder, como las adúlteras ante Nuestro Padre, y de ahí emerge una compasión y un instinto de protección que trastorna la relación paterno-filial, pues la hija siente la separación como una madre a la que arrebatan su hijo, de ahí que : “No pudo dormir en toda la noche Paulina. Toda la noche estuvo oyendo mugir a una vaca que le habían quitado el ternero” (Miró 1943: 845)

## MIRADAS DISIDENTES

En cualquier caso, la lucha de Paulina por su mirada no es solitaria y cuenta con otras visiones afines a la propia que le ayudarán a releer su existencia desde claves muy diferentes a las que el poder religioso/político de Oleza le propone. Quiénes prestan su mirada a Paulina son seres bien marcadamente marginales, bien marcadamente diferentes y atraviesan la sección que me ocupa (“Oleza y el enviado”) prestando una visión distinta de Don Álvaro y del futuro que le espera a Paulina.

El personaje más próximo a la joven es la criada de la heredad, Jimena, cuya primera intervención a propósito del compromiso de Paulina y Don Álvaro expresará con claridad meridiana su punto de vista, que se revelará mucho más acertado que el de Don Daniel:

¡Amén, señor; amén mil veces, que yo no dejaría de serlo por unas barbas de hermano limosnero y unos ojos de Nuestro Padre *el Ahogao*, buenos para que les teman las descaradas y les recen las honestas; hombre de altar y no de amoríos!” (Miró 1943: 816)

Jimena repara, mucho más agudamente que la leve sospecha de Paulina, en el paralelismo claro entre Don Álvaro y San Daniel, situado específicamente en la mirada; lo formula además como aviso, del mismo modo que Don Daniel, al reparar en la comparación lo considera un indicio de la nobleza del carácter de Don Álvaro.

Jimena, en tanto que criada ocupa una posición un tanto marginal en el esquema jerárquico de Oleza y esa visión próxima pero desde el margen del núcleo familiar de los Egea, le otorgan una lucidez que la hace capaz de descubrir lo que Paulina, principalmente, no logra ver. La estrecha relación con Paulina, además, abre una vía de comunicación más o menos fructífera en tanto que Jimena permanecerá a su lado y en más de una ocasión la veremos dar ese punto de vista alternativo a la joven.

La marginalidad y la comunicación son características que se repiten de forma muy desigual en otro de los personajes de mirada disidente. Me

refiero al siniestro Cara-rajada, uno de los personajes más complejos de toda la obra y cuya función en el universo de Oleza resulta capital. Cara-rajada es, en términos estrictos, el hijo de una familia marginal que participó en las guerras carlistas –justamente con Don Álvaro- y que ha quedado marcado, de forma brutal, tanto física como psíquicamente. En términos más amplios, Cara-rajada es una presencia siniestra y turbadora –de hecho, la primera vez que asoma en la novela lo hace bajo el nombre de “el aparecido”- cuya brutalidad no menoscaba su capacidad de detectar lo que otros no ven, en especial en lo concerniente a Don Álvaro.

En realidad su primera aparición en la novela corresponde a la visita que le hace a Paulina para advertirle que no se case con Don Álvaro, en una escena en la que el diálogo resalta profundamente la multiplicidad interior de este ser monstruoso pero también lúcido y hasta benévolo cuando se dirige a Paulina:

*Cara-rajada* dobló su aciaga frente y comenzó a llorar.

-¡Lloro de su miedo! ¡Lloro de ver que esa gente venga lo mismo que si corriese a librarla de una bestia! Yo la busci para pedirle que se aparte de Don Álvaro. Toda Oleza habla ya de su casamiento.

Ella cerró los ojos. La cicatriz del descarnado le cegaba de repugnancia. La quijada, los labios, la sien, toda la cabeza era de cicatriz.

-Espanta mi herida seca ¿verdad? A Don Alvaro nunca le hirieron. Me huye usted porque es hermosa e hija de una casa de señores, y yo soy ahora el *Cara-rajada*. ¡Pero no le quiera a él! ¿Se lo pido por la memoria de su madre! (Miró 1943: 823)

Más allá del presunto enamoramiento y acoso a Paulina que interpretan las gentes de Oleza a propósito de esta escena, la irrupción de Cara-rajada tiene, a mi juicio, un carácter profundamente ligado a la propia visión y a la autoconciencia. Cabe recordar que el capítulo se inicia con Paulina, en pleno éxtasis con la naturaleza, en un estado por el cual “se creía muy lejos, sola y lejos de todos” y “se sentía desnuda en la naturaleza, y la naturaleza la rodeaba mirándola, haciéndola estremecer de palpitaciones” (Miró 1943: 822), un estado de intimidad en el que emerge Cara-rajada con esa petición perturbadora que genera en Paulina un estado de ánimo

contradictorio: “Quiso hablar y lloró con hipo de criatura desvalida, con un dulce desconsuelo y compasión por el aparecido, de compasión por sí misma. Y la figura de Don Álvaro pasaba en torno de su vida asustada” (Miró 1943: 824)

La relación entre Paulina y Cara-rajada parece, en principio, antitética pero comparten una capacidad de visión recíproca que deviene muy significativa. Cara-rajada es –como ocurría con el capellán “El abuelo”- un personaje invisible a los ojos de Oleza, pero tal y como se nos informa en este capítulo, Paulina lo atendió y le dio agua una vez. Del mismo modo, Paulina resulta a su manera invisible ante aquellos que, cegados por el falso brillo de Don Álvaro, lo cruzan en su camino y disponen unas nupcias en las que ella no tiene voz ni voto alguno. Creo que es desde esta óptica desde donde se debe contemplar este final ambiguo en el que Paulina llora desconsolada, por ella y por él, por ambos o por ninguno, tan distintos y a la vez, tan cercanos en la exclusión de las líneas de poder que rigen las vidas de los olecenses.

En ese sentido, Cara-rajada resulta ser la figura de la alteridad extrema, que muestra a Paulina su propia condición de “otra” en el universo patriarcal y conservador de Oleza. Pero la condición de Otro del mendigo funciona con especial intensidad en relación a la figura de Don Álvaro, que aparece como rumor de fondo tanto en la súplica de Cara-rajada como en la reflexión final de Paulina.

Tal y como vemos en los capítulos siguientes, en los que asistimos a la narración de la vida de Cara-rajada que él mismo relata a Don Magín, el marginado es el reverso oscuro de Don Álvaro:

¡Yo lo ahogaría! Seré un pingo; pero soy un pingo por su culpa. Tuve dineros ¡bien lo saben todos! Y llevé mis dineros a la Causa. ¡No son los dineros! Con lo que recoge mi madre de vestir difuntos en el pueblo y en las barracas de la huerta, tengo que me sobra. ¡Me sobraría si no viviéramos en Oleza! Pero es que voy vestido como uno de los cadáveres de Oleza. Y aun aquí no se me daba nada hasta que llegó Don Álvaro. ¡Siempre que nos topamos he de apartarme, como si él me empujara con la punta de su bota! ¡A ese hombre lo siento en mi frente como una maldición de Dios! (Miró 1943: 833)

Cara-rajada y Don Álvaro funcionan como direcciones enfrentadas de una misma narrativa: la participación en las facciones carlistas hundien todavía más a Cara-rajada en la miseria, marcan su cuerpo, acentúan su enfermedad; en el caso de Don Álvaro, el proceso es contrario, las “hazañas” militares acrecientan su prestigio y le conceden todo aquello que le está negado a Cara-Rajada. Cara-Rajada es, en ese sentido, la imagen deformada de Don Álvaro, aquello que hubiera podido llegar a ser, y a la inversa. La dolorosa necesidad mutua que mantienen se subraya en distintas ocasiones, así, Cara-rajada afirma como corolario de la historia que le narra a Don Magín: “(...) me parece que aliento desde que me he sentido resonar en otro hombre” (Miró 1943: 839). También don Álvaro, capítulos más tarde, sintiéndose perseguido por la mirada de Cara-rajada reflexionará:

El otro le acusaba mirándole: “Yo maté al hijo del juez de Totana delante de su mujer, aun virgen, pero murió por culpa tuya”.

Todo era saña y embuste de la mirada. Y siéndolo tampoco podía confesarlo ni a sus amigos; de modo que sí existía un secreto, una realidad oculta para todos menos para él y *Cara-rajada* ¡Eso era lo horrible: tener que convivir interiormente a solas con el otro! (Miró 1943: 873)

El intercambio de miradas entre Don Álvaro y Cara-rajada que se desarrolla en el capítulo IV de la última sección de la novela –al que pertenece el fragmento que acabo de transcribir– es uno de los núcleos fundamentales de la obra, como explicaré más adelante: si Cara-rajada, por una parte, ofrece una mirada alternativa y disidente a Paulina, por otra, es capaz de mirar de forma coactiva y absolutamente tiránica a Don Álvaro. Como ya he dicho, el ciclo oleense puede leerse como la lucha de Paulina por ganar su propia mirada; bien, tal fenómeno es indisociable de la crisis de la mirada dominante de Don Álvaro, y en este sentido, la presencia de Cara-rajada es fundamental, pues le recuerda la inviabilidad de su “pureza” al convertirse en su sombra, su imagen degradada, al mostrarle, en definitiva, su multiplicidad interna, mal que le pese.

En cualquier caso, en estos momentos me interesa subrayar el carácter disidente de la mirada del mendigo en referencia al punto de vista de Paulina,

aportándole una desconfianza hacia Don Álvaro ya notada por Jimena y muy sutilmente también por Don Magín en la escena del diálogo. Ante la confesión de Cara-rajada, Don Magín afirmará:

Yo no soy amigo de Don Álvaro, ni ganas ¿Qué es Don Álvaro? Casi me apena creerle un hombre honrado, un hombre puro; pero de una pureza enjuta; no puede sonreír; parece que se le haya helado la sangre bajo la piedra de que fue hecho, según dijiste (Miró 1943: 838)

Don Magín repara en el carácter aterrador del caballero de Gandía poniendo la atención en el símil mineral, que ya ha destacado Cara-rajada, quién se refiere a él como “una santo de piedra antigua”, comparación que nos lleva de nuevo a la semejanza entre Don Álvaro y Nuestro Padre, también señalada por Jimena. Las palabras de Don Magín tienen un claro carácter simbólico en tanto que en el capítulo precedente se ha mostrado la conexión del sacerdote con lo vegetal, que en este contexto, remite también a lo vital y lo sensual. Así, en el capítulo anterior vemos al pulcro Don Magín recorriendo el arrabal de San Ginés, el barrio marginal por excelencia de Oleza, y atendiendo a los deheredados; es ahí donde establece contacto con Cara-rajada, al que asiste mientras padece uno de sus ataques y al que le dirá: “Ven cuando quieras a mi parroquia” (Miró 1943: 831). La frase, sin duda, es un prelude de la frase que el obispo pronunciará ante Paulina en el capítulo siguiente: “El primer obispo de Oleza escribió por lema de su escudo estas palabras del Evangelio de San Mateo: *Pulsate et arietur vobis*. Yo las confirmo especialmente para esta casa” (Miró 1943: 842) Frente al lema religioso que encarna San Daniel, el santo de piedra al que Don Álvaro tanto se parece, Don Magín y, como voy a explicar, el obispo encarnan la actitud contraria y revestida de una molesta autoridad, que incidirá también en las visiones respectivas de los futuros esposos.

Si en los capítulos III, IV y V de la sección “Oleza y el enviado” asistimos al despliegue de miradas alternativas sobre Don Álvaro –del mismo modo que en los capítulo I y II hemos asistido al despliegue de las miradas prescriptivas, “verdaderas”- la ruptura absoluta de esos paradigmas se

produce en el momento álgido de la presunta historia de amor entre Don Álvaro y Paulina, en el momento de la petición de mano.

El capítulo “Prometidos” es un prodigio de esa peculiar textualidad de la obra, capaz de plegar las palabras a las sensaciones fragmentadas y dispersas de los personajes y de hacer de la metonimia el recurso primordial para el desarrollo del texto. Es también un capítulo en el que la suspensión y la sustitución actúan de forma solidaria: la gozosa ceremonia del compromiso matrimonial se desarrolla en una atmósfera de tiempo detenido, de angustia, de frialdad; es la llegada accidental del obispo lo que dinamiza el tiempo y lo que renueva el aire viciado que parece reinar en la heredad con la presencia de Don Álvaro y sus entusiastas seguidores.<sup>30</sup>

La inmovilidad y la aridez que preside el encuentro, hasta la llegada del obispo, quedan perfectamente preludiadas y encarnadas en la figura de Don Álvaro:

De pie, rígido y pálido; en la diestra, un pomo de rosas y un guante amarillo; en la siniestra, el junco y el sombrero; la mirada fija en una cómoda Imperio, la barba estremecida y la piedra de su frente con una circulación de sol. Así pidió Don Álvaro la mano de Paulina. (Miró 1943: 839)

Obviamente, no es necesaria una gran agudeza para ver en la descripción de Don Álvaro un trasunto de cualquier imagen sagrada: pétrea, rígida, con la mirada inmóvil, como el propio San Daniel. De nuevo, el conflicto entre las apariencias se hace evidente al notar como Don Álvaro no encaja en el papel de novio amantísimo pidiendo la mano de su amada. Esa sensación de irrealidad llena el ambiente y se quiebra con el anuncio de la llegada del obispo, aquejado de un síncope.

También el obispo presenta una imagen distorsionada; el enfermo al que se espera es sustituido por un hombre saludable que “sonriendo les contó su accidente” (Miró 1943: 841) y que actúa de la misma forma que en su llegada a Oleza, es decir, reparando en lo que a todos los demás les pasa

---

<sup>30</sup> No me voy a detener en el peculiar uso del tiempo en esta escena, que es capital, así como lo es en toda la obra. Sobre este aspecto véase Coope, M. G., *Reality and time in the Oleza Novels of Gabriel Miró*, Londres: Tamesis Books, 1984.



desapercibido: en Paulina. Y es que Paulina es invisible en la trama de miradas patriarcales, fervorosas y carlistas que, encarnada en su padre, su futuro esposo, Don Cruz, Alba-Longa y el homeópata Monera, la acompañan en el compromiso. Sólo la mirada del obispo la devuelve a su individualidad y realza sus cualidades, como se nota al recordar el prelado la intervención de Paulina en su visita a palacio con la Junta de la Adoración:

-Se me quejaban de toda la vida de la diócesis, y usted pidió mi protección para un anciano capellán, diciéndome que el pobrecito había de vivir de la limosna de las misas cedidas por otros sacerdotes, y que esas misas siempre eran o muy de madrugada o ya en el mediodía, de modo que el *Abuelo* nunca acertaba a dormir ni a comer. Nunca he olvidado sus palabras. (Miró 1943:841)

El obispo, humildemente, recuerda que no fue él quién solucionó la situación del capellán anciano, sino Don Magín y es preciso hacer notar la coincidencia de las tres miradas, la de éste último, la del obispo y la de Paulina, al fijarse en quién pasa desapercibido a los ojos de la mayoría. Es esa capacidad de ver la cosas de otro modo lo que, en muy distinto grado, los une y los hace solidarios en la empresa colectiva e inconsciente de modificar el régimen de vigilancia típico de Oleza.

El obispo no sólo se fija en Paulina, disintiendo del resto de concurrentes al compromiso, sino que además no se acuerda de Don Álvaro, lo que en ese contexto equivale al *summum* de la subversión. No es la primera vez que lo vemos en esta situación: recordemos que en la visita al templo de Nuestro Padre, en lugar de mirar al santo, veía a Don Magín; aquí ocurre algo similar, puesto que el obispo ve a Paulina y no a la imagen de poder, es decir Don Álvaro.

Pero interpelado por Don Cruz, su ilustrísima invierte la situación, de suerte que “la mirada del obispo se paró indagadora y helada en los ojos de Don Álvaro” (Miró 1943: 841). Por un momento, la similitud del obispo y San Daniel refulge y como el santo hace que el observado por sus ojos se sienta culpable, como se dirá el mismo Don Álvaro: “Estoy sonrojándome como un culpable, no siéndolo. Y miró rencorosamente al prelado” (Miró 1943: 842); sin embargo, la mirada fría que el obispo lanza sobre el caballero contrasta

con las palabras de misericordia y servicio que pronuncia antes de despedirse: “El primer obispo de Oleza escribió por lema de su escudo estas palabras del Evangelio de San Mateo: *Pulsate et aperietur vobis*. Yo las confirmo especialmente para esta casa: llamad y se os abrirá la mía” (Miró 1943: 842)

De nuevo, la visibilidad del obispo remite a su multiplicidad, a su carácter “cortado” y subversivo, al dinamismo de su identidad del que el texto se hace eco, pues tras la marcha del obispo, se vuelve a la situación de quietud y angustia que ha precedido a la visita:

Tan inesperada y rápida fue la visita, que ni le parecía verdad, y a la vez la repasaba sintiéndola remota. Todo lo acontecido lo veía muy lejos; todo había envejecido, en todos hallaba una sequedad de tránsito de mucho tiempo. (Miró 1943: 842)

La segunda y más evidente consecuencia de la visita del obispo es la reacción que genera en Don Álvaro. Si en los anteriores capítulos hemos visto la desconfianza que suscita el caballero en ciertos personajes, en éste se hace evidente el antagonismo con el obispo y más aún, en virtud de esa extraña similitud entre el prelado y Nuestro Padre, esa desconfianza se convierte en certeza, puesto que el obispo es capaz de desnudar el alma de Don Álvaro que se nos revela en toda su magnitud:

La frente de don Álvaro se plegaba con un ceño duro y hostil. Su ilustrísima le había rebajado frente a su propia conciencia. Porque el recuerdo de los propósitos de su venida al pueblo le traspasó, acusándole de embaucador de dotes. Para una virtud tenebrosa, nada tan acerbo como una sospecha de ruindad. Y acometióle una torva ansia de probarse a sí mismo la rigidez de sus intentos: sufriría por sus ideales; sufrirían en él los que le amasen y creyesen (Miró 1943: 843)

La reflexión de Don Álvaro en estas líneas se convierte en una profecía que aplicará con especial rigor a quienes le aman con mayor inocencia: la familia Egea. De hecho, el capítulo del compromiso matrimonial actúa como una bisagra que, por un lado, otorga poder y dominio a Don Álvaro y por otro empieza a resquebrajar su imagen ante los ojos más flexibles de todo el

“séquito” que le rodea. De ese modo, la mención de su hermana Elvira lleva al inocente a Don Daniel a empezar a deconstruir la misma fantasía que él ha edificado sobre Don Álvaro, puesto que la existencia de una hermana de sangre quiebra la fábula sobre los orígenes regios del caballero. Igualmente, la fantasía sobre un futuro de felicidad familiar, rodeado de los hijos y los nietos cae derribada en el siguiente capítulo –“La casa de los hijos”- cuando al entrar en el domicilio conyugal, Don Daniel se lanza a la búsqueda de su alcoba, sin encontrarla, en una impagable escena que constituye un “ascensus ad inferos” en toda regla.

También el esfuerzo de Paulina por convencerse de su amor hacia Don Álvaro estalla justo en ese capítulo:

Pronunciar el nombre de don Álvaro, oír su voz y sus pisadas, nada más presentirle, era para Paulina de un delicioso sobresalto. Amábale hasta dolerle el corazón de tanto ímpetu; pero el nombre, el recuerdo y el anuncio del amado le prometían mayores bienes y dulzuras que su misma presencia. Alzábase llena de júbilo para recibirle, y palpitaba como si fuera a romperse la vida. La honesta lumbre de sus ojos, el temblor de su boca y de sus pechos, su palidez apasionada, toda la transfiguración de la doncella convidaban a un exaltado acogimiento de amor; y aparecía don Álvaro, y quedábase contenida y callada. Hasta la gloria del pasado caballero, que unguía su frontal ancho, duro y pálido, se iba quedando en el vestíbulo, colgada de su hongo de color de café.

A veces don Álvaro parecía sólo de hueso y de barba, con el pliegue de su ceño indomable. (Miró 1943: 845)

El esfuerzo de Paulina por amar a Álvaro topa con la cruda y fría realidad de la personalidad de éste; la segunda pero no menos importante fantasía de Paulina sobre su futuro como mujer casada también cae derribada en este capítulo. Me refiero a la idea de una estrecha relación con su cuñada, Elvira, que aparece en el marco de la nueva casa de los futuros esposos, que como se describe es oscura, angosta y llena de imágenes siniestras (la Dolorosa, una perdiz disecada, los retratos de los padres difuntos de los Galindo...) y que recuerda por estas características, obviamente, a la

parroquia de San Daniel.<sup>31</sup> Bien, esa casa será el feudo de Elvira, cuya primera aparición llena a Paulina de angustia y consternación:

Gritó de miedo, porque una mano seca y nerviosa le apretaba la cintura y hallóse delante de Elvira, que la miraba toda. (...)

Paulina se cansaba, no entendiendo los cuidados del no fiarse; y además la cansaban y casi le apenaban los ojos de la forastera: unos ojos negros, calientes, de un afán, de un acecho insaciable, que, aun mirando muy fijos, semejaban removerse. Recorrían a Paulina con una exactitud que le comunicaban todo el tránsito de la mirada por su cuerpo. Le caía una hebra de sol, desnudándole el delicioso vello de almendra de su nuca, y los ojos ávidos le hollaban esas suavidades de piel frutal con una sensación precisa y calma de palpos. (Miró 1943: 849)

La presentación inicial de Elvira no deja lugar a dudas sobre la perfecta armonía existente entre su carácter y el régimen de vigilancia de Oleza; en realidad, gracias a Elvira se puede observar con claridad la lujuria del ojo que afecta al poder patriarcal de Oleza, ese frenesí por ver, por observar, por escrutar que se convierte en una prescripción y que va acompañada de una esterilidad espiritual que roza lo enfermizo.

Elvira pasará a formar parte del grupo de fervientes adoradores de San Daniel y de Don Álvaro, y me parece sumamente importante mostrar cómo una figura femenina se hace cómplice y alimenta al poder patriarcal que tan crudo se muestra con las mujeres. Como advertía anteriormente, el texto –y la obra entera de Gabriel Miró– tiene muy presente la particular condición de las mujeres en ese universo represor en que, las más veces, son doblemente víctimas. Sin embargo, no hay una división maniquea entre hombres verdugos y mujeres víctimas; como no podía ser de otro modo, en este escenario de binomios quebrados, las características reconocibles como femeninas o masculinas fluyen en muchas y muy diversas direcciones: una figura, en principio tan desvalida, como la hermana solterona del

---

<sup>31</sup> La caracterización de los espacios también remite a esta lógica de oposición y continuidad que hemos visto en los personajes. Obviamente, la oscuridad y los objetos inquietantes que caracterizan el hogar de los Galindo remiten a la misma atmósfera que la parroquia de San Daniel y se oponen, tanto a la heredad como a la casa de los Lóriz, situada justo delante de la casa de los Galindo.

protagonista adquiere rasgos que la alejan del estereotipo de blanda feminidad y se reviste de un despotismo francamente angustioso; y a la inversa, un personaje tan revestido de autoridad religiosa como Don Magín, se moldea a través de muchos gestos que en principio serían propiamente femeninos. En ese sentido los rasgos genéricos se revelan, una vez más, como piezas artificiales que se utilizan en la construcción de las identidades individuales y que, si bien pueden servir a la perpetuación de unos roles determinados, en otras ocasiones sirven a la confusión, a la erosión de las identidades monolíticas, a la formación, en definitiva, de esa lógica del corte que caracteriza a tantos personajes de la novela.

### **LA TIRANÍA DEL OJO**

Conviene recordar estas palabras, a mi juicio, esperanzadoras justo antes de emprender el análisis de la última sección de *Nuestro Padre San Daniel*, cuya característica principal es mostrar, con toda fuerza y crudeza, la capacidad represora de ese aparato panóptico que es Oleza. Sin duda, es esta larga sección “Oleza y San Daniel” la parte más oscura y angustiosa de las dos novelas, pero leerla como un mero triunfo de la voluntad represora del poder es hacerle poca justicia a un texto complejísimo y a una formulación temática que, como estoy intentando mostrar, hace de la ambigüedad, la duplicación, la contradicción... su principal instrumento de avance.

Es precisamente el perfecto funcionamiento de esa sociedad de la vigilancia, de ese inmenso aparato panóptico que multiplica las miradas y los puntos de vista lo que establece también las bases del cambio y la rebelión frente a ese régimen escópico. En virtud de este, todos pueden mirar y ser mirados y en este caso la doble posición cristaliza muy claramente en la figura de don Álvaro. Por un lado, asistimos al despliegue de su capacidad represora sobre su esposa y su familia política: la voracidad atormentada de sus ojos –amplificada en la figura de su hermana Elvira- persigue a Paulina y marca los términos de un matrimonio frustrado. Por otro lado, asistimos también al dramático reverso de esta tiranía y observamos a Galindo

sometido a la mirada turbulenta y antagónica de Cara-rajada, sometido a una presión que estallará en *El obispo leproso*. Desde mi punto de vista, estas son las dos líneas de fuerza de esta sección, que narrativamente se articula sobre las consecuencias nefastas del nuevo matrimonio en la vida de Paulina y, sobre todo, de su padre, a quién la separación forzada de su hija le llevará a la agonía y finalmente, a la muerte.

Los malos presagios aparecen ya en el mismo momento de las nupcias, cuando Paulina rechaza vestirse con las delicadas ropas preparadas en su ajuar y sustituye la blancura del encaje por “el traje de merino de la madre muerta”, señalado por Elvira. La renuncia a su traje de novia es inexplicable: “¿Quién se lo vedó? Nadie, concretamente nadie, y no se lo puso” (Miró 1943:852) Esa misma represión tácita sobre los deseos de los implicados se repite poco después en la reflexión de Don Daniel Egea sobre su prima Doña Corazón, a quién no ha podido invitar a la boda: “¡Si al menos le hubiesen permitido invitar a su prima Corazón! Claro que tampoco se lo negó nadie” (Miró 1943: 854) Estas presiones tácitas, el silencio inexplicable que ordena y determina el comportamiento de los individuos será la línea general de actuación de los Galindo, en especial de Elvira, quién utiliza siempre un discurso perverso, que niega lo que está diciendo a la vez que lo descubre.<sup>32</sup>

Por otra parte, en este punto de la novela, la capacidad de poder de los implicados en ella queda claramente revelada y se hace transparente incluso para Don Daniel, quién contemplando al novio reflexiona:

(...) don Álvaro, con las manos enclavijadas sobre su junco, manos de cera como las de un exvoto de Nuestro Padre, y aún parecidas a las del mismo santo, las manos y los ojos, según descubrió un día la Jimena, y le angustiaban ahora las manos y los ojos de un santo en un hombre (Miró 1943: 854)

Igualmente, la contemplación de Elvira le lleva a una reflexión en la que de nuevo los términos minerales se aplican al retrato del personaje y

---

<sup>32</sup> Este tipo de discurso que descubre lo que está diciendo a la vez que lo niega y lo deja en suspenso, se evidencia especialmente en la entrevista que mantiene Elvira con doña Corazón en el capítulo “Don Magín, doña Corazón y Elvira” (Miró 1943: 865-872)

establecen una clara continuidad con la imagen de San Daniel y de la actitud represora que representa:

A su lado sentía Don Daniel la sequedad ardiente de Elvira, rígida de sedas viejas; su cabello en ondas de tenacilla cubriéndole un poco el frontal huesudo y grande como el del hermano; los ojos con azules de fósforo húmedo; la mantilla tupida, puesta con remilgos y malicias que le dejaban una expresión beata y sensual. Todo su rostro, enyesado y duro, se animaba por la roja vibración de la lengua, siempre refrescándose los labios de aristas y calentura.

Don Daniel la miraba, y mirándola se asustó porque de tan casta le parecía una mala mujer; de tan casta, de pensar constantemente en el pecado para aborrecerlo, semejaba que se le quedaran sus señales (Miró 1943: 853)

La turbación de Don Daniel, esbozada magistralmente con la mención de las imágenes que se forma de los hermanos Galindo y la soledad de Paulina, comparada con una huérfana desvalida marcan el clima tenebroso en el que se inicia el matrimonio. La novia vestida de luto y el viaje de novios a Gandía, con la finalidad de visitar la tumba de los padres de Don Álvaro introduce además un componente luctuoso que se hará efectivo con la muerte de Don Daniel.

Sin embargo, la muerte de Don Daniel llega precedida de una agonía que tiene más que ver con la soledad y el abandono que con la propia enfermedad. Como el propio Don Daniel señala el día de la boda, la “transubstanciación” con su hija se ha roto y el hidalgo no se recuperará ya de su abandono, forzado por los Galindo hasta el más cruel extremo. El carácter metafórico de la enfermedad de Don Daniel queda sutilmente subrayado en varios momentos: el remedio que le presta el entrañable médico Grifol,<sup>33</sup> cuya medicina consiste más en el recuerdo y en la ternura que en cualquier tratamiento científico o la mirada obsesiva del enfermo hacia la alcayata de la que pendía “aquel cuadro tan lindo que le regaló a Paulina el hermano de la

---

<sup>33</sup> No me detengo en el análisis del personaje por razones obvias de espacio y coherencia; no obstante me parece oportuno señalar la excelente aproximación a Grifol y la vinculación de éste a la teoría de la novela mironiana que establece Coope, M. G., “La insignificancia de don Vicente Grifol y la teoría novelística de Gabriel Miró” en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XII, n<sup>o</sup>1, otoño 1987: pp.17-31.

condesa de Lóriz (...) Era un cuadro de una santa con el pecho desnudo. Le parecía a Paulina; y don Álvaro se lo llevó” (Miró 1943: 884), es decir, la obsesión de Don Daniel por volver a ver a su hija. Del mismo modo, la muerte del señor Egea ratifica su imposibilidad de vivir sin contar con su hija al lado; rodeado del círculo de amistades de Don Álvaro y de los propios hermanos Galindo, el fallecimiento del enfermo se construye con un gesto que encarna toda la tiranía del ojo categórico:

Fue parándose el pecho de Don Daniel; se le torció la boca;  
le colgó la lengua, tapizada de musgo seco.  
Inclinóse Elvira dictándole:  
-¡Jesús, José y María, asistidme en mi última agonía!  
Y sus índices afilados le clavaron los párpados.  
Se le arrojó Doña Corazón, diciéndole:  
-¡Aún no! ¡Deje que mire y que espere!  
Y libró los ojos de Don Daniel.  
Don Daniel ya no pudo abrirlos. (Miró 1943: 889)

En efecto, Don Daniel sucumbe –y esa es su actitud a lo largo de toda la novela- ante la mirada normativa, ante el poder de quienes dictan cuándo, cómo y qué se ha de mirar. Y el sentido de la mirada, en este fragmento, es inequívoco: corresponde a la voluntad, a la individualidad, al propio ser, en definitiva, a la vida. La misma vida que se está gestando en las entrañas de Paulina mientras el padre agoniza.

Y es que, como decía, si por un lado esta sección muestra con toda crudeza el alcance del sistema tiránico que encarnan los Galindo y su séquito, por el otro, se sientan las bases para su alteración.<sup>34</sup> La muerte de Don Daniel y el embarazo de Paulina son símbolos inequívocos de esa posibilidad de renovación en el momento más oscuro: como se nos recuerda en el título del capítulo IX, “Hasta los males pasan” y el clímax de asfixiante poder que emana de la muerte de Don Daniel y de la revuelta popular que, momentáneamente, vive Oleza, deja lugar a pequeñas fisuras que se convertirán en amplios cauces de cambio en *El obispo leproso*.

---

<sup>34</sup> Debo señalar que junto a la tiranía doméstica que en esta sección alcanza toda su crudeza, se sobrepone el resurgimiento colectivo de los sectores más conservadores en la revuelta del día de La Riada. Este es un episodio en el que no me voy a centrar, valga decir que los considero dos manifestaciones gemelas de esa vitalidad que el poder hegemónico manifiesta en esta sección.



En ese aparato panóptico que es Oleza, todos vigilan y todos son vigilados y no parece casual que quién encarna más despóticamente el orden patriarcal y represor de Oleza, quién tiene como característica principal una mirada cruel y pétrea, tan pétrea como su imagen y su carácter se encuentre, en esta sección sometido al escrutinio del ojo de un personaje insoportablemente diferente. Me refiero, claro está, a Don Álvaro y Cara-rajada. La situación es, en realidad, bastante sencilla: mientras don Álvaro establece férreamente su régimen de control en el ámbito doméstico, mientras Oleza misma parece dispuesta a seguir la causa política y religiosa que Galindo defiende, el propio Don Álvaro observa cómo su lógica de la pureza y la fragmentación se viene abajo al descubrirse a sí mismo como un ser cortado, al descubrir la alteridad que habita en su interior. El causante no es otro que Cara-rajada:

Todos los días pasaba el hijo del “Miseria” junto a don Álvaro; y los dos se miraban; es decir, don Álvaro lo veía y el otro le miraba, cogiéndose sus ojos con un tacto de piel prensible a los ojos del caballero.

Parecióle a don Álvaro que, desde su boda, recordaba todos los días porque la mirada de ese hombre se los iba dejando señalados. (...)

Escondió su inquietud. Le daba vergüenza y repugnancia. Pero llegó a sentirse un cómplice de esa mirada, un cómplice que había de aceptar la realidad de un secreto (...) Y no quiso ya contenerse y una tarde exclamó:

-¡Por qué nos mirará ese hombre!

Y al reparar en que estaba mintiendo, corrigióse atropelladamente:

-¡Por qué me mirará ese hombre! (Miró 1943: 872)

El fragmento es largo, pero merece la pena detenerse porque muestra claramente la crisis de don Álvaro ante la mirada censora de Cara-rajada y la imposibilidad de alejarla de sí mismo. En realidad, el capítulo entero merecería cita, pues no sólo afloran en él las inquietudes del caballero ante este particular sino también las de sus compañeros –Alba-Longa y Bellod- que reflexionan sobre experiencias similares de fascinación por ojos que les contemplan agresivamente. No es extraño, esos seres -y en particular, don Álvaro- acostumbrados a la vigilancia activa, cuya mirada censura, reprime,

prescribe, pasan al otro lado de la situación. Como advertía en el capítulo anterior, el aparato panóptico es extremadamente efectivo, pero en su propio funcionamiento alberga su fisura, de suerte que la agentividad de los sujetos que participan en él puede modificarse súbitamente: el sujeto que contempla, pasar a objeto contemplado.

Esta es la dimensión colectiva más obvia del vínculo entre don Álvaro y Cara-rajada; no obstante, la dimensión individual es mucho más terrible. Don Álvaro descubre lo que siempre ha negado: su propia heterogeneidad, “convivir interiormente a solas con el otro” en sus propias palabras. Su condición de sujeto monolítico se ve cortada por la mirada del otro, que refleja una imagen de sí mismo diferente: otra imagen.<sup>35</sup> Los ojos de Cara-rajada son, pues, más que una mirada vengativa y atormentada del marginado, son “los ojos ruines que invadían la conciencia del caballero” y no son los únicos: “Sin explicárselo, recordó la mirada terca y adusta del obispo en la sala del “Olivar”; y el obispo protegía al hijo de la “Amortajadora”. Le conturbaba y le complacía juntarlos en su pensamiento” (Miró 1943: 875)<sup>36</sup> Ojos que revelan a don Álvaro que no es un ser puro, entero, unitario sino un sujeto tan “cortado” como ellos mismos a pesar de sus esfuerzos por crear un mundo fragmentado, jerárquico y cerrado.

La resolución final de Don Álvaro ante esa mirada muestra inequívocamente el vínculo de esta narrativa con el motivo de la identidad; así, el caballero resuelve “no podré vivir según he de ser, si yo no deshago mi vínculo con esos ojos (...) ¡Lo echaré, echaré a ese hombre de la heredad esta noche, para echarlo de mí” (Miró 1943: 876). Sus palabras muestran claramente el conflicto identitario que la mirada del marginado desata en Don Álvaro; la convivencia insoportable de dos posiciones de sí mismo, la imagen ideal que desea y se construye (“según he de ser”) y la que la presencia del otro le muestra; igualmente, su resolución constituye un

---

<sup>35</sup> Cabe recordar que esa otra imagen es totalmente brutal: como verdugo del hijo del juez de Totana; verdugo, eso sí, en términos morales, pues el brazo ejecutor de esa muerte es Cara-rajada.

<sup>36</sup> De nuevo se establece una cadena de similitudes y diferencias muy reveladora a partir de Cara-rajada: éste, el ser más marginal del universo olecense se equipara al ser de mayor autoridad moral gracias a su capacidad de escrutar, verdaderamente, el alma de don Álvaro.

intento desesperado por restituirse a sí mismo la pureza, la unidad y expulsar de sí mismo al otro.

Sin embargo, esa determinación desemboca en una epifanía inesperada, como se nos narra en el capítulo siguiente, “El caballero y su sombra”. El mismo título es ya muy significativo puesto que una sombra es siempre una duplicación de un objeto, una silueta fiel del contorno de uno mismo y a la vez, diferente, opaca, indeterminada. Obviamente, en este contexto la sombra es Cara-rajada, a quién Álvaro va a buscar en plena noche para llevar a cabo su propósito de purificación personal. El paralelismo entre la expulsión de Cara-rajada y la búsqueda de la unidad personal es evidente desde el inicio mismo de la escena:

Una rápida dulzura le sutilizaba el sentimiento de la soledad, de la evidencia de sí mismo. Nunca lo tuvo como en esta noche. (...) Ahora estaba solo. La ciudad iba quedándose apretada y negra sobre el cielo estrellado, hundida en el clamor de las aguas. Su casa, sus amistades, su ideal de político y de católico, todo permanecía allí, guardado en la quietud de Oleza, y él, el verdadero él, también y desde allí se veía caminando (Miró 1943: 878)

La búsqueda de Cara-rajada lleva, pues, a que don Álvaro realice un examen de conciencia estricto, en el que la multiplicidad de su yo se ha infiltrado inexorablemente en el discurso, que ha de apelar una y otra vez a ese yo prístino, puro, invariable que cree ser: “el verdadero él”. Tal análisis de conciencia llega incluso a revisar su relación con Paulina, concluyendo:

Ella pudo ser otra y feliz; y él no; él siempre él.  
Y de nuevo se flagelaba con un sadismo de austeridades. Si Dios no le hubiese guiado a Oleza, Paulina, formada delicadamente para el amor, sería de otro o esperaría a ese otro con una inocencia y una avidez de deleites de perdición. Y odiaba en ella a la virgen para esa voluptuosidad desconocida, y se odiaba a sí mismo porque no podía aceptarla... (Miró 1943, 879)

Desde los ojos de Don Álvaro, Paulina –como Cara-rajada- remite al ámbito de la alteridad; su carácter complejo, sus contradicciones, su heterogeneidad interna devienen un motivo de turbación que mezcla, en el discurso del esposo, el ansia de posesión de la mujer y la imagen del “otro”, el

otro que podría poseerla, el otro que él mismo podría llegar a ser y se obstina en no ser.

En ese momento, cuando Don Álvaro ha desnudado ya toda su alma, se produce el encuentro:

El caballero se volvió; y la sombra se detuvo. Parecía que los árboles hubiesen caminado al lado de ellos, y que, de súbito, también se paraban contemplándoles. Y Don Álvaro pensó: “Nos estamos mirando de hito en hito y no nos vemos los ojos” (Miró 1943: 879)

Esa mirada ciega, la oscuridad de la noche, la invisibilidad de Cara-rajada marca la escena de la persecución, en la que apenas acertamos a saber quién es el perseguido, si don Álvaro o la sombra, tal es la contigüidad de identidades que se establece: “Se paró; y la sombra también, como si fuese la suya, la de su alma tendida a lo lejos.” (Miró 1943: 880). Y esa contigüidad es la que tendrá que asumir al final de esta escena:

Había rodeado el olivar y los hortalas, y volvía entre el aljibe y los abrevaderos a la anchura de la plaza rural, y allí la sombra le tendió los brazos.

Don Álvaro se precipitó, recrujiéndole todos los huesos, y quedó paralizado de espanto.

Elvira le abrazaba, prorrumpiendo junto a su boca:

-Perdóname. Sentí miedo de que ese hombre te acometiese a escondidas. Me puse ropas tuyas de las que tienes en el desván, y te he seguido. Nadie lo sabe, te lo juro ¡Tu mujer dormía! (Miró 1943:880)

La búsqueda de Cara-rajada para acabar con la figura del otro se invierte y Don Álvaro acaba enfrentado a la imagen de sí mismo como otro: la figura de Elvira, su propia hermana, que tanto se parece a él físicamente y que transvestida con sus ropas deviene un doble de Álvaro. En ese sentido su intento desesperado para eliminar la amenaza de la heterogeneidad interior que le revela la mirada de Cara-rajada acaba en la visión de sí mismo como otro. Una visión que no modificará inmediatamente a Don Álvaro, pero que sí introducirá una fisura esencial en su identidad cuyas consecuencias veremos en *El obispo leproso*. Cabe recordar, por otra parte, que Cara-rajada muere pocos capítulos después, en el tumulto de la riada: no podía ser de otro modo,

su misión como personaje en la trama novelesca ya está cumplida, pues ha insertado en el núcleo humano del panopticon olecense el germen de la alteridad.<sup>37</sup>

### **PUNTOS DE FUGA**

La tensión que cruza toda la sección adquiere una última e impactante formulación en el último capítulo de la obra, normalmente leído desde la óptica aterradora que el propio texto sugiere pero que a mi juicio pone ya, definitivamente, dentro de la trama, los gestos y actitudes que delinearán la desarticulación del aparato panóptico a la que asistimos en *El obispo leproso*. En realidad, creo que el capítulo final de *Nuestro Padre San Daniel* y el primero de *El obispo leproso* deben leerse en paralelo, puesto que utilizan una misma imagen como núcleo: la huida, en el primer caso de Paulina y en el segundo, de su hijo Pablo. Creo, además, que los matices de ambas huidas señalan extraordinariamente bien la resistencia de los seres cortados, madre e hijo en este caso, de la que nos habla una y otra vez la doble novela.

Como decía, resulta de capital importancia en la parte final de *Nuestro Padre San Daniel*, la explícita contigüidad entre la muerte de Don Daniel y el nacimiento de Pablo, un ser cuya irrupción en el mundo se asocia inmediatamente a esa lógica del corte de la que estoy hablando a lo largo de este capítulo. Pablo nace, como sabemos, en pleno dominio de la tiranía de lo visible que tan bien encarnan su padre y su tía; sin embargo, su nacimiento opera consecuencias imprevisibles, cuya primera “beneficiaria” es su propia madre:

Un día, en medio de la calle, Don Jeromillo se sonrojó y se aturdió más de lo suyo porque, sin querer, acababa de decirse que algunas mujeres se quedaban muy hermosas después de parir.

---

<sup>37</sup> También en este aspecto, la muerte del personaje tras haber modificado sustancialmente la manera de ver el mundo de otros personajes resulta ser una coincidencia entre Cara-rajada y el prelado. Hoddie es taxativo al afirmar que la muerte de Cara-rajada “marca el comienzo del fin del mundo antivitalista olecense” (Hoddie 1992: 197), comentario que bien se puede aplicar, con mayor intensidad, al obispo.

Lo pensó por la de Lóriz (...)

Y confirmó su parecer viendo venir a Paulina de la misa de su purificación. Don Jeromillo se paró, mirándola; las gentes se asomaban, y en cada boca prorrumpía un requiebro para la hija de Don Daniel. Iba entre el esposo y la hermana, y delante, el recién nacido, en brazos de la criada de Gandía. Paulina y la condesa también coincidieron, según comentó la Monera, en tener hijo. No en el nombre: al del condesito se le puso el de su padrino, el hermano de la madre, el hermano artista y pecador: Máximo; al de Paulina, Pablo, por voluntad de Don Cruz. Pero Alba Longa le llamó el nombre primitivo del apóstol de las gentes: Saulo; esto es, el deseado. (Miró 1943: 903)

Si el embarazo de Paulina ha estado absolutamente controlado por los Galindo, suponiéndole una reclusión que llega a apartarla del lecho de muerte de su padre, el nacimiento quiebra inesperadamente ese frenesí de hacer invisible a Paulina, de ocultarla ante los ojos de Oleza y esclavizarla a la mirada de Don Álvaro y Elvira. La maternidad de Paulina la hace hipervisible, le otorga un brillo que ni Don Álvaro ni Elvira –apostados a sus lados, como guardianes de la joven- pueden detener; es más, el frenesí del ojo que los caracteriza, su obsesión por la vigilancia que es tan suya como de toda Oleza – “llegaron a creer que su cavilación recelosa se incorporaba a los demás”- contribuye claramente a mantener esa situación no deseada:

La ciudad tampoco se explicaba el florecer del cuerpo de Paulina. Y era una expectación insoportable de su gentileza. Esta expectación, esta inquietud, rodeando las casas olecenses, se revertía en Don Álvaro y su hermana. *Con los ojos de Elvira espiaba el pueblo a la hija de Don Daniel ¿Qué haría con su carne triunfal a cuestas?* (Miró 1943: 904)<sup>38</sup>

El esplendor de Paulina, que tan celosamente intentan guardar los Galindo con consecuencias marcadamente contrarias, desencadena, además, una serie de asociaciones con otras mujeres, la condesa de Lóriz y Purita, de comportamiento disonante respecto a la disciplina olecense.<sup>39</sup> Así, la

---

<sup>38</sup> La cursiva es mía.

<sup>39</sup> La de Lóriz resulta disonante por razones de toda índole, que abarcan desde su posición social hasta el talante liberal de su familia, pasando por la predilección de los Lóriz por esos seres tan incómodos como don Magín o Purita. Ésta resulta inquietante por su esplendorosa belleza, su vitalismo explícito y su condición doblemente subversiva de huérfana y soltera. Sobre el carácter subversivo de la huérfana/soltera remito a los

hipervisibilidad de Paulina no solo resulta escandalosa sino también incomprensible, en especial, a los ojos de su esposo:

Con los lutos resaltaba primorosamente la nueva belleza de Paulina, belleza maternal, amplia, de contornos tan perfectos que semejaba virgen, virgen recién llegada a la plenitud de la forma. Toda tan hermosa que Don Álvaro padecía sospechándola deseable para todos los hombres. Siendo de otro, ahora comenzaría para *ése* el exaltado goce de la mujer en la revelación de todas sus delicias. El esposo buscaba celosamente a ese otro en sí mismo, y la guardaba de él aborreciéndolo, y aborreciéndola también a ella, como culpándola de su belleza (Miró 1943: 903-904)

La reflexión de Don Álvaro revela no sólo la visibilidad de Paulina y las contradicciones que tanto la caracterizan (el luto la embellece, la maternidad la hace parecer virgen...) sino también esa heterogeneidad interior, la posibilidad de ser otro que su relación con Cara-rajada ha puesto en evidencia y que él mismo se empeña en detener. Sin embargo, la alteridad nunca termina y en estas páginas se abre otra relación doble que atañe por completo a toda la familia Galindo; me refiero a la relación especular que se establece con la familia Lóriz y cuyas derivaciones son múltiples: no sólo Paulina y la condesa se asemejan en su plenitud de madres, también los niños son “gemelos” en su nacimiento y –como veremos- en su crecimiento; por otra parte, la casa de los Galindo y la de los Lóriz están frente a frente, de suerte que se establece un contacto visual muy evidente entre los habitantes, cuya primera muestra aparece en estas mismas páginas:

Dormía el niño bajo la niebla de una gasa, y la madre, reclinada en la vidriera, había dejado de coser las finas orillas de un pañal y miraba la calle.

Ladeóse la cuñada para verla.

Paulina sonreía, estremeciéndosele apasionadamente los pechos. Elvira se puso a su espalda y aspiró el perfume de su respiración. Le pareció sentirla como hombre. Pero la distrajo un balcón entreabierto del palacio. El hermano de la condesa tenía al ahijado en sus brazos, y meciéndole y cantándole se lo llevó por otros salones.

---

comentarios efectuados sobre Laura (*Dentro del mercado*), con la que Purita comparte esta caracterización.

Los padres les siguieron gozosamente, y sobre un fondo de apacible riqueza de tapiz se besaron en la boca (Miró 1943: 904-905)

La imagen que Paulina y Elvira contemplan desde su ventana es, obviamente, un reflejo luminoso de lo que está ocurriendo en su propia casa: a la postura maternal y tierna del tío del pequeño Máximo Lóriz se opone la crudeza de Elvira quién corona la escena diciéndole a Paulina “Pude quitarte a tu hijo sin que lo sintieses” (Miró 1943: 905); al beso apasionado de los condes de Lóriz se opone la ausencia del esposo y su carácter represor en casa de los Galindo.<sup>40</sup>

No es casual, pues, que la escena quede truncada por la urgencia de Elvira de asistir a los oficios del día de Difuntos, por supuesto, en la parroquia de San Daniel. El esplendor de Paulina, la presencia esperanzadora de su hijo, las hermosas imágenes domésticas que se viven en el palacio de los Lóriz topan con el ambiente tenebroso y terrible de la iglesia, en el que Paulina se siente absolutamente fuera de lugar mientras Elvira se mueve en él con familiaridad y hasta con gusto, alargando su confesión y su penitencia mientras:

Paulina tuvo la angustia del enterrado vivo, el ahogo y el esfuerzo de la voz que no se oye, que suena, como en una pesadilla de espanto en que se pide socorro y no sale el grito que se da.

(...) Todas las imágenes habían bajado y se acercaban a la capilla y se le ponían detrás, y ella quiso volverse y mirar a San Daniel, pero permaneció rígida, con los ojos en una losa (...) (Miró 1943: 907)

La angustia creciente de Paulina, la angustia que ha ido albergando a lo largo de toda la novela estalla en esta fantasía de enterramiento en vida, correlato evidente del poder represor de Nuestro Padre, al que no puede mirar, como bien le indica Elvira inmediatamente después:

Elvira, apartándose, le dijo:

---

<sup>40</sup> Otra cuestión implícita en esta relación especular es que Máximo Lóriz, que tan tiernamente cuida a su sobrino, fue pretendiente de Paulina o cuanto menos hubo una truncada relación sentimental entre ambos. Por tanto, la ausencia del esposo y su cruda presencia quedan doblemente señaladas.



-¡Qué más quisiéramos! ¡Pasar la noche con el Santísimo y Nuestro Padre! ¡Míralo, que está él mirándote ahora!  
Nuestro Padre San Daniel era un Don Álvaro espantoso.  
Y Paulina se escapó gritando (...)  
Paulina se arrojó en la noche grande de cielos, en la noche del mundo. (Miró 1943: 907)

La importancia de esta escena y de este gesto es, obviamente, fundamental puesto que se manifiesta abiertamente la tiranía que ha pesado sobre Paulina y que se adscribe al rostro de Nuestro Padre, confundido ya, con don Álvaro; en ese sentido, no hay escena en la que Paulina resulte más victimizada que en ésta, pues en ella pesa la tiranía doméstica y la colectiva, señalada cruelmente por Elvira: “Yo no sabía que le tuvieses miedo a Nuestro Padre...! –y miraba a la mujer de su hermano sin parar de reír” (Miró 1943: 907). La situación convierte a Paulina en una mala mujer, pues como es sabido son las pecadoras y las adúlteras quienes no pueden resistir la mirada del santo; pero aquí se nos manifiesta una dimensión más profunda de ese desencuentro de miradas: aceptar la mirada del santo supone aceptar un orden de cosas que a Paulina ya le ha hecho sufrir infinitamente, por tanto, la imposibilidad de mantener la mirada con el santo implica tanto al poder como al querer: Paulina ni puede ni quiere hacerlo, su grito y su angustiada huida es tanto una concesión al terror causado por la tiranía olecese como una rebelión ante ese orden; Paulina, que tan dócilmente dejó que construyeran su mirada y que otras miradas se impusieran a la suya alcanza, al rechazar la mirada normativa por excelencia, un punto de no retorno que continuará, como un espejo de sí misma, su hijo Pablo.

Y es que *El obispo leproso* se inicia con el pequeño Pablo huyendo de su casa, un paralelo cristalino de la huida de su madre de la parroquia de San Daniel. Desde las primeras líneas el niño se muestra como una criatura traviesa y rebelde, que huye a diario de su casa para jugar en las alfarerías de Nuestra Señora y en el arrabal de San Ginés –es decir, en los márgenes de Oleza- y para refugiarse en la iglesia de San Bartolomé, gobernada por Don Magín. Tanto Pablo como su madre huyen de un orden doméstico que les reprime y les marca unas pautas de comportamiento insoportables; pero del horror de la madre no queda ya rastro en el niño, armado de una vitalidad y

una seguridad que se manifiesta a las claras en las imágenes de dinamismo y sonido que le acompañan a lo largo del capítulo: con Don Magín toca el órgano y repica las campanas, no sin miedo, pues como le recuerda el párroco: “Tienes miedo de que suene, y a la vez, estás deseando empujarla. Todo el silencio del pueblo y de la vega es una mirada que se fija en tu mano y en tu voluntad.” (Miró 1943: 912) Pablo acepta la situación y toca las campanas, con cierta precaución, pero esa actitud decidida es premonitoria de su comportamiento adulto, pues Pablo será quién aseste el aldabonazo definitivo al orden dominante con su comportamiento libre y decidido.

Es el mismo tipo de comportamiento que le caracteriza en sus visitas al palacio episcopal, el lugar donde suelen acabar sus huidas y en el que se desenvuelve con toda familiaridad. El palacio resulta así un reverso amable de su propia casa, en la que le está prohibido jugar y alborotar y en el que la figura de autoridad, el obispo, es, a diferencia de su padre, permisivo y tolerante:

Sus juegos y sus risas alborotaban todos los ámbitos. Y una tarde, en la revuelta de un corredor, se le apareció un clérigo ordenándole respeto. Pero la voz de alguien invisible que mandaba más se interpuso protegiéndole:

-¡Dejadle que grite, que en su casa no juega! (Miró 1943: 913)

Obviamente, la voz es la del obispo, que sigue siendo invisible en su propio palacio; de hecho, el encuentro del niño y el prelado subraya la autoridad sin autoridad que posee el segundo y la absoluta refracción a la autoridad del primero:

Entró y hallóse en una sala de retratos de obispos difuntos (...) Vio un reclinatorio de almohadas de seda carmesí, un bufete con atril, una mesa con libros y copas de asa y cobertera, copas de enfermo; y junto a la reja, un sacerdote demacrado, con una cruz de oro en el pecho, que le sonrió llamándole.

-No me tengas miedo. Sentí que me venías y esperé sin moverme para no asustarte. Desde mi ventana te miro cuando juegas en el huerto.

El niño le contemplaba las ropas de capellán humilde. Su voz era la voz del que mandó que le dejaran jugar a su antojo.

-Yo te conozco mucho. Una tarde que llovía, tarde de las Ánimas, pasabas con tu madre por la ribera. Ibais los dos llorando...

-¡Sí que es de verdad!

-Y al verme te paraste, y yo os bendije....

-¡Sí que es de verdad!

-¿Por qué llorábais?

-¡Es el obispo!

Y el hijo de Paulina ladeaba su cabeza mirándole más. (Miró 1943: 913)

La escena merece la transcripción íntegra, no sólo por su hermosura sino también y sobre todo porque constituye el reverso de la escena que cierra *Nuestro Padre San Daniel*. Tanto Paulina como Pablo se hallan delante de las figuras de la autoridad, de las que se subraya la profundidad de la mirada y su capacidad de “conocer” a los fieles –“yo te conozco mucho”, dice el obispo-; sin embargo, la situación de abrumadora jerarquía que sufre Paulina ante *Nuestro Padre* es sustituida por el diálogo, la familiaridad y la comunicación en la escena protagonizada por Pablo y el obispo. La imposibilidad de mirar al santo se convierte aquí en un íntimo cruce de miradas, que el niño y el prelado se vierten mutuamente. La relación entre los capítulos es totalmente quiasmática: *Nuestro Padre San Daniel* se cierra con un (des)encuentro con la autoridad y una huida, *El obispo leproso* se abre con una huida y el encuentro con la autoridad. Las oscilaciones de semejanzas y diferencias que modulan ambas novelas se hacen aquí cristalinas y se reduplican en las líneas y en los capítulos que siguen.

Así pues, la visita de Pablo a palacio sirve también para reforzar la relación especular entre los espacios de la novela, estableciendo la continuidad/antagonismo entre la sede episcopal, la casa de los Galindo y el Olivar:

Vio [Pablo] una estampa con orla de acero, al lado del velón. Sobre un fondo ingenuo de cipreses y lirios se reclinaba un niño; un avestruz le hincaba en la frente su pico abierto y voraz.

Su ilustrísima le acercó el grabado.

-Es San Godefrido, un niño siempre puro que fue obispo ¿Le tienes miedo a ese pájaro tan alto?

-¡Yo no le tengo miedo! –lo dijo riéndose; pero se le plegó más la frente (...) – En mi casa hay un pájaro, de grande como una

paloma, y no es una paloma, es un perdigote, pero de bulto, gordo, con ojos que miran. Lo tiene tía Elvira de candelero y le pone una vela entre las alas. Y también hay un cuadro bordado de pelos de muertos, y es el nicho de abuelo y abuela que no sé quién son; y una virgen de los Dolores, que está llorando; todo es de tía Elvira ¿quiere venir y verá?

-Yo estuve ya en tu casa del “Olivar” hace mucho tiempo.

-El “Olivar” sí que es de mi abuelo de veras, el que murió, y mío. Tenemos una lámpara que es un brazo de cristales, que hacen colores, como esa bola de los papeles. A mí no me llevan al “Olivar” (Miró 1943: 915)

El discurso ingenuo de Pablo muestra claramente su adscripción al mundo materno, basta notar la diversa valoración de los abuelos que articula sutilmente, así como la repugnancia, que no temor, que le produce el universo de los Galindo, magistralmente trazado a través de los objetos que enumera. Es el “Olivar”, la casa de la madre, a donde se orientan las preferencias del niño, una casa que a través de la similitud entre sus objetos y los de palacio, aparece como un ámbito de protección y libertad, como lo es la sede para el niño, quién acaba la escena jugando y “escondiéndose detrás de su ilustrísima”, en un gesto que muestra la mutua confianza entre ambos.

El contraste entre los espacios se extiende también, como ocurría en el último capítulo de *Nuestro Padre San Daniel*, al palacio de los Lóriz, contemplado con preocupación por don Álvaro y su círculo, inevitablemente enfrentados a ese lugar que acrecienta los temores de éstos en lo concerniente a un cambio inminente en Oleza:

(...) pero quizás los tiempos fermentasen de modernidad. Palacio mostraba una indiferencia moderna. Don Magín paseaba por el pueblo como un capellán castrense. Y esos Lóriz, de origen liberal, y otros por el estilo, aficionaban al ambiente viejo y devoto, como a una golosía de sus sentidos, imaginando suyo lo que sólo era de Oleza (Miró 1943: 916)

En realidad, no es la primera vez que don Álvaro y sus amistades se sienten preocupados por la decadencia de Oleza; a lo largo de las páginas precedentes se pueden contar numerosas quejas sobre el sueño de sensualidad que vive Oleza y sobre su orfandad (en referencia directa a la labor pastoral del obispo), pero esta vez, algo ha cambiado:

Los años aún no descortezaban los colores legítimos de la ciudad; ¡pero las gentes! (Don Amancio, el padre Bellod, don Cruz, don Álvaro preveían un derrumbamiento) Las gentes, esas gentes, las nuevas; los hijos... Don Álvaro tenía un hijo: Pablo ¡Y ese hijo...! (Miró 1943: 916)

Y es que del mismo modo que en la primera novela vemos cómo una figura subversiva se instala en el corazón mismo de la jerarquía pública de Oleza, aquí observamos cómo otra figura, pequeña aún, se ha instalado en el corazón del ámbito doméstico de la tiranía. Y Pablo, como el obispo, resulta impenetrable para las miradas censoras que le rodean:

Pablo sentía encima de su vida la mirada célibe y de anteojos de Don Amancio; la mirada tabicada, unilateral, de tuerto, del padre Bellod; la mirada enjuta y parpadeante de don Cruz; la mirada hueca del homeópata; la mirada de filo ardiente de tía Elvira; la mirada de recelo y pesadumbre de su padre. Ninguno le acusó de sus escapadas a Palacio y al huerto rectoral de Don Magín, el capellán más relajado y poderoso de la diócesis. (Miró 1943: 916)

Si su madre y su abuelo se sentían tácitamente cohibidos por esas miradas (recordemos el capítulo de los esponsales), esa misma estrategia no surte efecto con el pequeño Pablo: la mirada del poder sobre él no tiene consecuencias, nadie le dice nada y ese silencio, que tan efectivo había sido con su familia materna, resulta una técnica vana cuando se aplica a su comportamiento; no es extraño, pues, que Pablo sea percibido como una fuente de desorden y peligrosa subversión por parte del padre y sus adeptos:

No se resignaba el señor penitenciario a que un crío, y un crío hijo de don Álvaro Galindo, fuese la contradicción de todos, más fuerte que ellos, hasta impedirles la fórmula de su conciencia. Sus palabras y voluntades evitaban, como si trazaran una curva, el dominio de lo que con más títulos había de poseer. Esta criatura tan de ellos y tan frágil por ser el objeto de todas las complacencias de Paulina, se les resbalaba graciosamente entre sus manos (Miró 1943: 916)

El texto no puede ser más explícito, los “razonadores imparciales”, los defensores de la lógica de la pureza, partidarios de la prescripción, la separación y la jerarquía han engendrado una criatura que es totalmente

refractaria a ese mundo ideológico, una criatura cuya sola presencia, actitud y voluntad supone una fisura en su propio discurso. Ciertamente, los tiempos en Oleza fermentan de modernidad y su personificación más extrema es, qué duda cabe, el hijo de don Álvaro.<sup>41</sup>

### UNA IDENTIDAD LUMINOSA: MARÍA FULGENCIA

Pablo se perfila, desde esos pequeños retazos de su infancia que la novela nos sirve, como un personaje resistente, refractario a la lógica de la pureza que su padre encarna y dotado de una voluntad cuya firmeza es leída como rebelión por los partidarios del orden dominante. No es el único: en *El obispo leproso*, como ocurría en *Nuestro Padre San Daniel*, asistimos a la llegada de un personaje laico y sin vinculación directa con Oleza. Y mientras don Álvaro, en la primera novela actuaba como catalizador de los sentimientos de conservadurismo religioso y político, y solidificaba el control y la homogeneización de las miradas, el personaje que llega en *El obispo leproso* actuará de modo similar, pero inverso: agitando la jerarquía, socavando la lógica hegemónica, liberando una mirada tan particular que altera y dinamiza cuanto le rodea.<sup>42</sup> Ese personaje no es otro que María

---

<sup>41</sup> En este estado de cosas, no es sorprendente que la presión del círculo paterno sobre el niño se agudice y se lleve al extremo, tomando como solución su internamiento en el colegio de los jesuitas. La presentación de “Jesús” y las primeras andanzas de Pablo en él no dejan lugar a dudas sobre la inutilidad de intentar controlar al niño, pues su primera aparición se vincula de nuevo al desafío de la autoridad, en este caso, mediante una inocente travesura de colegial.

<sup>42</sup> La importancia de María Fulgencia como personaje puede detectarse no sólo en *El obispo leproso* sino también en el período de gestación de la novela; así los capítulos referentes a María Fulgencia aparecen publicados en 1924 bajo el título *Señorita y Sor* en *La novela semanal* a través de la novelita señorita y sor. Sobre esta versión germinal de *El obispo leproso*, véase la introducción a la novela a cargo de McDonald: Miró, G. *El obispo leproso*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo & Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Por otra parte, en la introducción del mismo McDonald a *Nuestro Padre San Daniel* se conjetura sobre una versión todavía más primitiva, anunciada en la correspondencia de Miró en 1912 y con el título *El obispo leproso y la loca*. Como el mismo McDonald reconoce, todo lo que pueda decirse sobre esta versión es pura especulación, en especial en lo referente a “la loca”, que el crítico identifica con toda la prudencia, con la madre de Cara-rajada. Desde mi punto de vista, el único personaje femenino en el que se dan muestras de enfermedad mental o de comportamientos peculiares susceptibles de ser juzgados como enfermedad mental es María Fulgencia, como explicaré en las páginas siguientes. En cualquier caso, la identidad de “la loca” es pura conjetura.

Fulgencia Valcárcel, y anunciar que su carácter se complementa extraordinariamente bien con el de Pablo Galindo no es ninguna sorpresa, a tenor del retrato que de él se nos da.

La historia de María Fulgencia y las extraordinarias razones que la llevan a Oleza se desarrollan a lo largo de la segunda sección de la novela, en la que tres retazos esbozan el carácter excepcional de tal criatura. Su genealogía es ya extraordinaria, hija de don Trinitario Valcárcel y de “noble familia” -en la que Don Cruz, por cierto, había servido-, sus orígenes familiares quedan marcados no por la nobleza sino por la curiosa historia que protagoniza su padre, quién se levanta del ataúd en pleno velatorio. En ese contexto cuanto menos extraño, en que la figura del padre es tomada casi como un alma en pena, el comportamiento de María Fulgencia en su infancia se caracteriza por dos aspectos de suma importancia: su capacidad para contagiar su mirada a los otros y a la vez, por el desconcierto que crea su comportamiento entre quiénes la rodean. Así, la muerte de su hermana, una criatura que nació “convulsa y deforme” llevan a María Fulgencia a articular un discurso tan peculiar, que transfigura el recuerdo de la pequeña difunta:

Tan lindas ternuras puso María Fulgencia en el recuerdo y en la pronunciación de “mi hermanita”, que hasta las amistades, que compadecieron y evitaron besar a la enferma, creían verla malograda en una graciosa infancia (Miró 1943: 930)

Por otra parte, su comportamiento exaltado, con frecuentes crisis de llanto, contribuyen a que su familia y tutor (Don Cruz) la contemplen como un conflicto y dicten cada uno de sus pasos vitales: la reclusión en la Visitación de Oleza, el regreso a casa, etc.

El comportamiento de María Fulgencia no llega a definirse en ningún momento como enfermedad, pero ésta queda sugerida especialmente en el segundo capítulo, donde la enfermedad física se solapa muy hábilmente con el desengaño amoroso, desplazando todos los síntomas al ámbito de la enfermedad mental. Así, las fiebres que padece tras el abandono de su primer amor es definida como una “crisis” similar a la padecida en su infancia tras la muerte de su hermana. Tal vez sea innecesario repetir una vez más las observaciones de Foucault sobre la locura y otras patologías psíquicas, pero sí

lo es hacer notar la fractura existente entre la joven María Fulgencia y los seres que la rodean, entre los que destaca Don Cruz, ese hombre para quién “las cosas son como son”; es evidente que para María Fulgencia tal aserción no es válida, que difiere de ese patrón normativo y, en consecuencia, hay que ver el texto como una formulación sumamente inteligente y sutil de esa vertiente cultural de las patologías mentales, pues aunque pone sobre la mesa síntomas que podrían, sin duda, identificarse con ciertas patologías los sitúa siempre junto a un paradigma de normalidad, que el propio texto contempla con cierta ironía.

La particular lógica de María Fulgencia y su enfrentamiento con la lógica de la normalidad –y la pureza- que encarna don Cruz se evidencia en el capítulo tercero de la sección, cuyo arranque es inequívoco:

El señor deán de Oleza recibió carta de un beneficiado de Murcia, muy sutil. (...) Las consultas, las crisis, los brincos de María Fulgencia le parecían siempre cosas pasadas, envejecidas. Ni siquiera había de meditar un consejo inédito. Le servían las mismas palabras, los mismos ademanes. Y he aquí, que de súbito, se topaba con lo inesperado: María Fulgencia quería comprar la imagen del Ángel de Salcillo. (Miró 1943: 935)

Como se ve, el comportamiento de María Fulgencia, cambiante, intermitente, sorprendente es un desafío para don Cruz, quién basa su tranquilidad en los valores contrarios: la monotonía, la petrificación del discurso. El desencuentro entre esas dos visiones de mundo se hace todavía más evidente en el diálogo que mantienen ambos, en el que la joven le explica a su tutor que, sencillamente, ama al ángel y éste se desespera, incapaz de comprenderla y sospechando que en la obsesión de María Fulgencia habita la herejía y hasta en él, si le llega a prohibir la veneración de la imagen. Pero hay todavía una señal más escandalosa en la pasión de María Fulgencia hacia la figura:

Las cosas eran según eran. Nunca reparó en la imagen del Ángel, que no semejaba ni hombre ni mujer... ¡Claro que no lo sería! ¡Pues que se hartara de mirarla y de quererla! En seguida se le deslizó una sospecha turbia, un barrunto miedoso que no lograba subir a las claridades de la proposición. La belleza de la imagen no sería de hombre ni de mujer; luego participaba de



entrambos; y desde el momento en que María Fulgencia se encandilaba y derretía por el Ángel, el Ángel, a pesar de su androginismo, ¿no se revelaría para la huérfana con un espiritual contorno y hechizo masculino? (Miró 1943: 937)

La reflexión de don Cruz es maravillosamente clara y manifiesta la lógica de la fragmentación que tanto le caracteriza a él y a su círculo: en principio, es incapaz de ver una imagen que es, por definición, mestiza, que participa de dos condiciones antagónicas (hombre y mujer); cuando las circunstancias sitúan esa imagen ante sus ojos es también incapaz de asumir esa naturaleza “cortada” de la figura y recurre a la fragmentación, a volver a hacer operativo el binomio que la imagen deshace, lo que lleva a don Cruz a establecer una hipótesis –María Fulgencia ama al ángel porque ve en él a un hombre- que no sólo es inadecuada, sino que también lleva a una solución que dinamita la lógica racional y ordenada de don Cruz.

Así pues, ante las tentaciones en forma masculina que “el siglo” ofrece, a Don Cruz le parece aceptable la profesión religiosa de María Fulgencia, que entra en el monasterio de las Salesas de Oleza. Es justo en el momento en que la joven parece dirigirse a un destino tranquilizador para Don Cruz cuando ocurre, no podía ser de otro modo, tratándose de María Fulgencia, lo inesperado:

Asomó en la zancajera del coche un pie, un tobillo, un vuelo de falda... Y rápidamente se escondió todo dentro de la berlina. Venía una brigada de colegiales de “Jesús”, la primera brigada, la de los mayores. Se oyó un grito de la señorita Valcárcel.

-¡El Ángel!

El señor deán se revolvió consternado.

-... Con galones de oro y fajín azul... ¡El último de la izquierda! ¡Es el Ángel!

Don Jeromillo se aupó para mirar, se asustó sin entender nada, y saludó al Ángel.

-¡Ese es Pablito, Pablito Galindo, hijo de don Álvaro, don Álvaro Galindo, el que casó con Paulina, la dueña del “Olivar de Nuestro Padre” (Miró 1943: 938)

El azar quiere que Pablo se cruce por vez primera en la vida de María Fulgencia; es un encuentro fugaz, en el que Pablo es mirado sin ver los ojos

que le ven<sup>43</sup> y, sobre todo, sin darse cuenta de las consecuencias de esa mirada particular y alternativa de la joven, que reinterpreta la identidad de Pablo leyéndola desde esa imagen andrógina, que borra categorizaciones y que no es otra que la del Ángel. Frente al despliegue de miradas que acechan a Pablo sin lograr entenderlo -en la primera sección- la identificación que establece María Fulgencia tiene, como se verá, un acierto mucho mayor. Y es que la joven revela la naturaleza híbrida, la condición “cortada” de Pablo, una condición que éste vive gozosamente, pero que también le llevará a momentos de dificultad, cuando descubra que su heterogeneidad incluye también aquello que detesta, que su multiplicidad incorpora la huella de su “otro” particular: su padre.

### **LAS METAMORFOSIS**

La aparición de María Fulgencia en la trama supone un corte –y claro está, uso la palabra intencionadamente- que deja en la sombra y en suspensión algunos de los elementos fundamentales para el desarrollo narrativo de la novela. La presencia fulgurante de Pablo y María Fulgencia en las páginas de *El obispo leproso* eclipsan, en cierta manera, lo que constituye el núcleo fundamental de la obra: la enfermedad del obispo.

Ya en el primer capítulo se menciona muy sutilmente que en la habitación del prelado había “copas de enfermo”, pero es en el capítulo IV de la primera sección –justo antes de la irrupción de María Fulgencia- cuando nos enfrentamos abiertamente a la enfermedad del obispo. En realidad, decir abiertamente es ser inexacto, porque esa patología se muestra de forma misteriosa, con síntomas contradictorios e ininteligibles: de hecho, la primera enfermedad descartada por el obispo es la lepra, y acompañado de Grifol, ambos desgranán las posibles patologías que padece. El mismo Grifol confesará a Don Magín su incapacidad para efectuar un diagnóstico:

---

<sup>43</sup> Hay que recordar que no es la primera vez que esto le ocurre a Pablo: también su aventura infantil en el palacio episcopal se modela sobre el motivo de los ojos que lo ven y que él no ve.

Yo no presencié la entrada de su ilustrísima en Oleza. ¡El día siete de este mes hizo siete años! No la vi porque estaba injertando un limonero agrio de limonero dulce. Quise producir un carácter frutal y no pude. No prendió el injerto. Un obispo, nuestro obispo, enfermo. ¡Tengo delante al obispo, con llagas, con costras, con dolor de una dermatitis horrible o de lo que sea! (Miró 1943: 927)

Más tarde, Grifol señalará que el obispo no curará de su mal porque “tiene su mal en las entrañas” (Miró 1943: 928) Esta frase, y el capítulo entero, constituyen la incógnita fundamental de la novela y la crítica ha vertido un millar de hipótesis sobre la naturaleza de esa enfermedad, entre las que destacan la consideración de la patología como exteriorización del martirio sentimental que padece el prelado (un amor callado hacia Paulina) y como necesidad narrativa, si entendemos que el obispo es la “víctima propiciatoria” que redime a Oleza con su sacrificio, su muerte.<sup>44</sup>

En efecto, comparto la idea de que el obispo es una pieza clave en el cambio que padece Oleza, que deja un mundo mejor que a su llegada: el injerto que intentó Grifol el día en que llegó el obispo, seguramente sería exitoso si volviera a intentarlo el día de su muerte. Y precisamente porque el obispo es una figura que erosiona la autoridad desde su posición de autoridad, que no autoritaria, entiendo que esa enfermedad tiene un carácter simbólico diferente: por una parte, se trata de una enfermedad que afecta a la piel, que corroe su cuerpo, lo desdibuja y no me parece casual que tal

---

<sup>44</sup> Márquez Villanueva, en su completo artículo “Las tres lepras de *El obispo leproso*” hace un completo repaso a las múltiples lecturas del obispo y su enfermedad: “Mayor atención merecen las interpretaciones que pretenden ver en aquel morbo una alegoría moral del destino humano, la caducidad del poder de la Iglesia, el reflejo de dudas atormentadas por pactar con el liberalismo y el ferrocarril, una dolencia redentora de Oleza o la víctima expiatoria por las culpas de la misma” (Márquez Villanueva 1990: 115-116). Es poco menos que imposible que dar cuenta de todas esas interpretaciones, pues cualquier trabajo que se enfrente a las novelas de Oleza debe establecer una hipótesis sobre el significado del obispo, pero por su solidez y su utilidad me permito destacar las aportaciones de Coope, M.G.R., *Reality and time in the Oleza Novels of Gabriel Miró*, Londres: Tamesis Books, 1984; Johnson, R., “Miró’s *El obispo leproso*: Echoes of Pauline Theology in Alicante” en *Hispania* 59, mayo 1976; pp.239-245; McDonald, I., (1982) “Why is Miro’s Bishop a Leper?” en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7, 1; pp.59-77; de este último me interesa especialmente la idea de que el obispo es “a redeemer who does not redeem, at least not certainly or absolutely. He is a Christ for the new century” (71). McDonald ve ahí un indicio de ironía, visión que no comparto, pero sí me parece esencial la paradoja que caracteriza al personaje: el redentor que no redime, la presencia que es ausencia, la figura de autoridad que cancela el régimen autoritario, etc.

patología afecte a un personaje cuya característica definitoria es la invisibilidad, el borrarse a sí mismo ante los ojos de los demás, lo que modifica sustancialmente la noción del poder que él mismo detenta.

La enfermedad irá desdibujando progresivamente al obispo, porque Oleza ha llegado a un punto en que ya no necesita la autoridad, en que aprende –no plácidamente- a convivir con las libres voluntades de sus habitantes. En ese sentido, la enfermedad es un correlato perfecto de la posición cada vez más evanescente del prelado, que a su vez, es la manifestación de su éxito. Esta lectura positiva, por llamarla de algún modo, de la presunta lepra que padece se apoya en varios indicios: su primera manifestación se sitúa entre las narraciones sobre Pablo y sobre María Fulgencia, esos seres nuevos que encarnan un futuro nuevo para Oleza en el que la jerarquía y el orden ya no tienen lugar. No me parece un indicio casual: la visibilidad del obispo es necesaria en el clima opresivo de *Nuestro Padre San Daniel*, para revelar las flaquezas de ese orden dominante y ponerlo en entredicho; es en el momento en que esas funciones son asumidas por otros personajes, especialmente en Pablo y María Fulgencia, cuando la enfermedad aparece.<sup>45</sup>

Por otra parte, como se narra en el capítulo segundo de la sección tercera, la enfermedad del obispo avanza en la medida en que los avances técnicos van llegando a Oleza: mientras se acercan las obras del ferrocarril, mientras se abre un Nuevo Casino en el que pueden entrar hombres y mujeres, la enfermedad avanza.<sup>46</sup> La última visita pastoral del obispo tiene un vínculo inequívoco con el progreso:

En esta época hizo su última visita pastoral: restauró algunos conventos, mejoró las casas parroquiales más pobres y en una de un pueblo fragoso pasó el verano. Pidió que viniesen

---

<sup>45</sup> Creo conveniente aclarar que no se produce una sustitución del obispo por los dos jóvenes sino más bien una continuación. En realidad, la cercanía espiritual de los dos jóvenes con el obispo está muy clara: la referente a Pablo ya se ha comentado y aún habrá de ofrecer otros momentos culminantes; la referente a María Fulgencia queda apuntada muy sutilmente, pero de manera muy efectiva con la alusión a su llegada al convento, cuando “imploró que le dieran pronto el hábito para ir a cuidar al venerable enfermo” (Miró 1943: 938)

<sup>46</sup> Sobre el tema del ferrocarril, véase “Camino y lugares: Gabriel Miró’s *El obispo leproso*” *Modern Language Review*, 77 (1982); pp.607-617.

ingenieros, y con ellos caminó la comarca más amenazada del río, estudiando embalses y paredones que lo contuviesen, y a sus expensas se acabó el muro de Benferro. Logró el estudio del ferrocarril, y en Palacio se celebraron las primeras juntas para conciliar a técnicos y hacendados (Miró 1943: 948)

Oleza, ya lo decía don Álvaro, está cambiando, fermenta de una modernidad cuya vertiente material y colectiva alienta el propio obispo, como se ve en el párrafo citado. Su mirada, que a lo largo de *Nuestro Padre San Daniel*, se ha mantenido como una alternativa al orden hegemónico que él debiera encarnar, se perpetúa en una nueva generación que asumirá el protagonismo de la novela. Su misión es, sin duda, redimir a Oleza de su asfixiante clima moral, pero no creo que esa redención pueda leerse en términos estrictamente sacrificiales: como figura de autoridad que hace estallar la noción de autoridad, su único destino posible es desaparecer silenciosamente, recluso, haciéndose cada vez más invisible; desde esa óptica, esa enfermedad que desdibuja su cuerpo me parece una exactísima representación de su actitud, borrarse, cederse generosamente a los otros para que puedan verse a ellos mismos. Y ese gesto tan espléndido es también doloroso, como la propia enfermedad y así lo vivirán también los personajes de la novela, sobre todo Paulina, cuya epifanía sobre su vida y su rebelión final, coincidirá con la muerte del prelado.

En cualquier caso, hablar de la muerte es prematuro, puesto que es la agonía del obispo lo que articula la narración de manera muy particular; como observa Márquez Villanueva, la lepra tiene varias dimensiones y una de ellas es estrictamente diegética: “En su nivel más profundo, las novelas de Oleza marchan hacia la propia desintegración con un torturante ritmo lento que, de nuevo, representa una activa presencia del discurso unificador de la lepra” (Márquez Villanueva 1990: 124). No sé si es a la desintegración hacia donde se dirige la novela, pero sí me parece relevante destacar la atmósfera de silenciosa transformación que se nos relata, en consonancia con esa cruda transformación que padece el obispo por vía patológica.

De nuevo la duplicación y la repetición son técnicas fundamentales para hacer avanzar la narración y mostrar ese paralelismo, tal y como se ve en la sección tercera de *El obispo leproso*, llamada “Salas de Oleza” en la que se

nos muestran cuatro escenas de tertulia y reunión que, a modo de calidoscopio, nos muestran la quiebra de la homogeneidad colectiva que predominaba en *Nuestro Padre San Daniel* y los puntos de vista enfrentados que tal situación genera.

El regreso de los Lóriz sirve para recuperar la crónica de Oleza: la muerte de don Vicente Grifol, la enfermedad del obispo, la soltería radiante de Purita que va traspasando todas las salas y se repite en la tertulia de “Las catalanas” y en la de Doña Corazón. Purita, otro ser heroicamente resistente, deviene el metamórfico hilo de unión de esa realidad cambiante que es Oleza, de esa Oleza que se está llenando de fisuras con el rumor de fondo de las obras del ferrocarril. Purita pasa de puntillas por *Nuestro Padre San Daniel* y reaparece en *El obispo leproso* sumándose a la galería de seres inconscientemente rebeldes de la que forman parte Pablo y María Fulgencia. La joven, como tantos otros personajes, ocupa una posición marginal en el escalafón social de Oleza debido a su condición de huérfana acogida por sus tías. Su deslumbrante belleza es también una piedra de escándalo para el orden moral olecese, dispuesto a ver en cualquier manifestación de la carne un signo de pecado. El retrato de Purita que emerge de esta sección muestra, una vez, más la divergencia de puntos de vista de los habitantes de Oleza: tachada por pecadora y poco menos que corruptora por Elvira y “las catalanas”, sabremos que fue ella quién asistió a don Vicente en sus últimas horas y también de su gozosa e inocente sensualidad – Don Magín la define magistralmente como “Eva deseando escaparse del paraíso, todo un paraíso de manzanos, sin un hombre siquiera” (Miró 1943: 937)- . Purita es, además, plenamente consciente del orden represor de Oleza, según manifiesta al decir: “para esposa yo soy, según dicen, demasiado libre” y es también refractaria a las miradas prescriptivas, como se ve en la anécdota de su desnudez: mientras toda Oleza, azuzada por los rumores de Elvira y las catalanas, cuenta que Purita salió desnuda a su ventana para mostrarse a Lóriz, ella persevera en su inocencia hasta el punto de que en su confesión se acusa “de que digan que me han visto desnuda” sin admitir que tal cosa sea cierta y concluyendo, finalmente, que “Oleza tiene ojos de gato y de demonio que desnudan las paredes” (Miró 1943: 959)

Estas palabras se dirigen a Doña Nieves, la *Santera*, encargada de velar el altar de san Josefico. Su aparición interrumpe a Purita en la tertulia de doña Corazón pero sirve también de corolario a toda la sección en tanto que sirve para reflexionar sobre el frenesí del ojo que parece regir Oleza. La reflexión viene servida de la mano del santo, al que Doña Nieves caracteriza así:

Este San Josefico, tan aldeano y tan guapo, me impone más que la tremenda imagen de Nuestro Padre San Daniel. A Nuestro Padre se lo cuentan todo y a voces; es santo de multitud. San Josefico se pasa una noche y un día en la intimidad de cada casa y se apodera hasta del olor de los ajuares. Lágrimas, murmuraciones, gritos, sonrisas y silencios se van quedando en esta cajuela. No se le puede mirar sin sentir como el pulso de algún recuerdo o confidencia de otro devoto. Aquí dentro está toda Oleza (Miró 1943: 959-960)

De nuevo, las imágenes religiosas sirven de símbolo de las actitudes que se desarrollan en Oleza; la contraposición entre San Daniel y San Josefico es evidente: el primero es un santo inmóvil, recluido en las tinieblas de su parroquia; el segundo, en cambio, es “itinerante” y cada noche reposa en una casa diferente. Al margen de la dicotomía sobre la movilidad/inmovilidad, esas condiciones de los santos marcan una situación jerárquica sensiblemente distinta: san Josefico resulta una imagen próxima y cercana, mientras entre San Daniel y sus devotos se abre un espacio y una serie de rituales que marcan una relación jerárquica rígida.

Es precisamente la proximidad de san Josefico lo que le otorga su capacidad de verlo y saberlo todo: los verdaderos secretos, las auténticas confesiones son las que se hacen en la intimidad del hogar, ante la figurita de un santo cuya principal característica es guardar benévola y secretamente esos secretos. Por el contrario San Daniel los detecta mediante su mirada categórica y sobre todo los revela públicamente.

Evidentemente san Josefico se perfila como el epítome de una actitud religiosa que ya hemos visto en otras ocasiones: Don Magín escuchando y guardando celosamente el terrible relato de Cara-rajada, por ejemplo y que veremos también más adelante en el último gesto del obispo, la absolución de

Pablo. En ese sentido el santo es el correlato objetivo de esa autoridad que no está vigente para condenar y revelar las culpas, sino para salvar y buscar la inocencia.

Por eso, dirá Doña Nieves, san Josefico es quién posee el auténtico conocimiento de Oleza y, en particular, de la vida de Paulina:

- (...) mi santo pequeño debe saber más de Paulina que Nuestro Padre San Daniel. Mujer que no resista la mirada de Nuestro Padre es mujer pecadora. Nuestro Padre no sabe sino que le llevan a Paulina bajo sus ojos. Pero San Josefico sabe más: sabe que Paulina puede resistir la prueba resistiendo cada noche los ojos de Don Álvaro (Miró 1943: 960)

Y en efecto, Paulina resiste y a lo largo de la sección siguiente veremos cómo esa resistencia se articula, orientándose hacia lo que será su rebelión.

#### **EPIFANÍAS DEL YO**

Sobre este fondo policromo, en el que la diversificación de los puntos de vista avanza del mismo modo en que avanza la enfermedad del obispo, se empieza a perfilar de nuevo la figura de Paulina. Desde su huida en el último capítulo de *Nuestro Padre San Daniel* apenas ha sido visible, pero en esta cuarta sección de *El obispo leproso* reaparece y asistimos a la formación de una Paulina nueva, en la que recupera la capacidad introspectiva que la caracterizaba en sus primeras apariciones; una capacidad puesta al servicio de una re-evaluación de sí misma y de su vida y que la lleva a una actitud diferente frente al orden imperante en Oleza.

El detonante de ese análisis de conciencia que Paulina lleva a cabo en estos capítulos no es otro que la figura de Máximo Lóriz, con quien coincide un Jueves Santo en una mesa de caridad.<sup>47</sup> Del mismo modo que, en su

---

<sup>47</sup> Cabe recordar que la anécdota de la mesa petitoria introduce también un cambio muy significativo en el *statu quo* de Oleza, pues la constitución de la mesa se hace según la voluntad de la condesa de Lóriz e implica el descontento expreso de don Álvaro, que protestará muy significativamente exclamando: “¡Estoy harto de sentir mi voluntad empujada por la de todo este pueblo!” (Miró 1943: 968) La diferencia entre este momento y



momento, la mirada de Cara-rajada le revela a Don Álvaro la posibilidad de una vida distinta, de un ser diferente, Paulina se ve a sí misma desde los ojos del artista:

Paulina se había levantado acogiéndolas con una graciosa timidez. Sentíase muy infantil rodeada de esas gentes tan felices. *Y de pronto se vio dentro de la mirada del hermano de la de Lóriz, siempre con traje de viajero.* (Miró 1943: 971) <sup>48</sup>

A través de la mirada de Máximo Lóriz, Paulina se interna en una serie de especulaciones sobre sí misma que, curiosamente, son muy similares a las que formula Don Álvaro ante Cara-rajada:

[Paulina] bajó los párpados con un honrado temblor; y encima seguía descansándole la contemplación de aquel hombre. Como prueba que no le pesaba, de que no había de huir ni de sonrojarse, volvió a subir su mirada y a recoger limpiamente la suya. Todo muy rápido, como una luz. La misma fugacidad que tuvo en su pensamiento, el pensamiento que la traspasó y que estampaba distancias y tiempos: “Pude haber sido la mujer de ese hombre” Acababa de verse toda virgen, tan blanca, en el viejo “Olivar de Nuestro Padre” (Miró 1943: 972) <sup>49</sup>

La escena se desarrolla en una profunda trama visual, que se amplía con la irrupción de Pablo: Paulina mira a su hijo y a Máximo Lóriz mirando a su hijo, y la mirada amante de Paulina sobre su hijo le evidencia la naturaleza cortada de Pablo: “Pablo Galindo, alto, de una adolescencia dorada pero con la infancia todavía en su sangre; la mirada de suavidad de la madre, y entre las cejas, el fruncido adusto de Don Álvaro” (Miró 1943: 973) El hijo amado deviene para Paulina un reflejo de su propia vida: en él está la huella de sí misma, pero también de don Álvaro y sin esa presencia del esposo ni Pablo ni ella misma serían lo que son.<sup>50</sup> El descubrimiento de que don Álvaro forma

---

los momentos álgidos de *Nuestro Padre San Daniel*, en que es don Álvaro y sus allegados quienes “empujan la voluntad” del pueblo es muy notable.

<sup>48</sup> La cursiva es mía.

<sup>49</sup> Es imprescindible recordar la reflexión paralela de don Álvaro “Ella pudo ser otra y feliz; y él no; él siempre él.”

<sup>50</sup> Hoddie hace una lectura muy parecida del pasaje y destaca que “Paulina no quiere dejar de ser lo que ha sido, es y será dentro de sus circunstancias.” (Hoddie 1992:203) También enfatiza que en el descubrimiento de esa verdad íntima tiene una gran relevancia la trama visual que articula el capítulo.

parte de su vida y de su identidad resulta para Paulina un trance doloroso, y no es casual que la reflexión que conduce a tal descubrimiento se desarrolle en los días de Pasión del Señor, Jueves y Viernes Santo.

Es justamente el Viernes Santo, durante la procesión del Entierro, cuando toda Oleza está asomada a los balcones viéndose y dejándose ver cuando Paulina comprenda que ella misma está cruzada por los otros, su hijo y su marido y que no sería lo que es sin ambos:

Toda la vida de Paulina se arrodillaba en esta noche del entierro del entierro del Señor. (...)

Y para ser del todo ella en aquel tiempo y siempre, había ya de acogerse al hijo; ella por hipóstasis del hijo, anegándose en él y conteniéndolo en su sangre. No podía recordarse niña ni sentirse hija sin él. Así llegaba hasta todos los horizontes; pero también en todos se tendía la sombra del esposo, acatado con obstinación como un dogma. Y amándolo en lo más oscuro de su voluntad le parecía haber llegado a madre siendo siempre virgen en su deseo y en la promesa de la vida. (Miró 1943: 982)

Esta verdad íntima, que reconfigura su vida es la que san Josefco, presente en su casa esa noche, le interpela. De nuevo aparece una escena paralela a la que culmina *Nuestro Padre San Daniel*: Paulina incapaz de mirar a los ojos del santo, pero esa negación de la mirada se desborda en una nueva trama de visibilidad:

Paulina no pudo mirarlo. Los ojos infantiles de San Josefco eran más pavorosos que los ojos adivinos de Nuestro Padre San Daniel; y la llamaban como si quisieran que recogiese una culpable intimidad (...)

Se reclinó en la ventana para ver el Entierro, y tembló dentro de la llama negra de los ojos de don Álvaro, y ella refugió los suyos en el hijo (...)

(...) y sintió que la traspasaba como una luz la mirada de Máximo, el pintor, que sonreía a Pablo con ternura. Recordó asustada, sin entenderla, la queja de ese hombre “¡Por qué lloverá sobre el mar!” Entonces, se miraron los dos, y ella se vio delante de todos, sola, iluminada, calientemente, como si toda la procesión del Entierro de Cristo le hubiese acercado las velas para sorprenderle los pensamientos. (Miró 1943: 983)

La complejidad de la red visual que se establece en estas líneas es máxima y aletea en ella la culpa de Paulina por pensar en otro hombre, en

otro matrimonio (y no en otro amor, como queda evidenciado en el capítulo anterior). Pero a mi juicio, el verdadero núcleo de la escena es la visión de Paulina reflejada en los ojos que la miran: San Josefico, Pablo, Máximo y hasta don Álvaro la interpelan y de ahí brota la epifanía final que experimenta Paulina, viéndose sola, iluminada, frente a sus pensamientos. Don Álvaro es una presencia aterradora en su vida, que Paulina ha separado de lo más íntimo de su ser, escindiéndose de él como si fuera posible disociar la obediencia que le profesa de su propia vida; Pablo es la viva imagen de que tal pensamiento es imposible, la prueba de que don Álvaro está indeleblemente marcado en su vida; San Josefico reclama esa viva confesión de intimidad. Pero son las palabras de Máximo Lóriz las que dan la clave de la epifanía: la imagen de la lluvia cayendo sobre el mar remite a la desolación y a la inutilidad, pero Paulina les otorga otro sentido:

“¡Por qué llovería sobre el mar!” ¡Aguas dulces y finas de las sierras descendiendo en las aguas amargas y desamparadas! Y sollozó pidiéndole a Jesús muerto que lloviese en su vida el agua dulce y buena.

A la espalda se abrió la voz del esposo:

-¡ No parece que llores por la muerte de Cristo, sino por ti misma! (Miró 1943: 984)

La imagen aparentemente absurda del agua cayendo sobre el mar adquiere otro sentido, de alivio, de dulzura. Se trata de no dar el mar por colmado, como ha hecho Paulina a lo largo de su matrimonio aceptando el orden que le rodea, sino de depositar una esperanza en esa lluvia que tal vez no hará crecer el mar pero que sí mezclará su dulzura con el salitre de las aguas marinas. Paulina asumirá esa esperanza que cambiará su vida y la de todos quienes forman parte de ella, incluido su esposo, don Álvaro, que por primera vez, en esta líneas acierta a desvelar la intimidad de su esposa. En ese sentido, resulta muy significativo que ese primer acierto sobre Paulina se produzca en el momento en que ella se reconoce a sí misma y asume una imagen de sí misma en la que Don Álvaro, con toda su carga represora, es incorporado definitivamente a su ser.

El cambio de actitud de Paulina, que se forja en los días de Pasión, se hace evidente en la siguiente sección, “Corpus Christi”. La diferencia de los

referentes religiosos no puede ser más clara: a la pasión y los días de dolor se contraponen, en la festividad del Corpus, la alegría y la exaltación máxima. Un carácter doble que se traspassa a Paulina, a la que vemos en una efervescente actividad que apunta inequívocamente al proyecto de regeneración vital que se ha forjado dolorosamente en los capítulos precedentes:

Paulina había llegado a incomprensibles arrebatos. Revolvió roperos y cofres, encargó vestidos estivales, buscó en su escriño, escogiendo las alhajas más hermosas para su adorno y una sortija de purísimos diamantes para Pablo. Quería solemnizar y premiar el principio de la nueva vida de Pablo: vendría ya bachiller y a punto de cumplir los dieciséis años. Luego de una semana de descanso, en las que ella y el hijo pasearían su felicidad por Oleza, irían al “Olivar”. (...) Más de ocho años sin ese perfume y goce de su hacienda. Era menester reparar el abandono de aquellas salas, del comedor, del oratorio, de la panera. (Miró 1943: 993)

La actitud de Paulina es tremendamente reveladora, en tanto que se dirige hacia aquello que le ha estado prohibido a lo largo de su matrimonio: el régimen de austeridad en el vestir queda superado y también la todavía más contundente prohibición de habitar el “Olivar”. Mucho más significativo es, aún, que Paulina piense en exhibir su felicidad y la del hijo ante Oleza, en exponerse conscientemente a esa mirada normativa y exponer también a su esposo a quién, en respuesta a sus tímidas objeciones, Paulina le dice: “¡Seremos los padres más guapos de la fiesta de “Jesús”!” (Miró 1943: 993).

La inesperada energía de Paulina contrasta abiertamente con los primeros indicios de debilitamiento de la vigilancia a la que ha estado sometida, y en concreto, de Elvira y don Álvaro. En este frenesí de proyectos para el futuro, Paulina se dirige a ellos, sin esperar a que éstos impongan su tácita mirada de control; el resultado es que Elvira solo acierta a decirle “disminuyéndose” que es ella, Paulina, el ama de todo. Del mismo modo, don Álvaro asume una actitud absolutamente nueva, como se manifiesta en la misma escena:

Llegó una carta del “príncipe”, que desde su destierro volvía los ojos a sus viejos caudillos. Don Álvaro, tanto tiempo desganado de empresas políticas, revivió sus horas de tumulto juvenil, de furor de cruzado, leyendo en la tertulia la carta-circular ungida por

la firma del rey. Una luz atravesaba la tierra para caer en su frente como una bendición. Y ese momento de júbilo no era recogido ni comprendido por su mujer. Cuando la llamó para leerle las magníficas palabras, ella se le precipitó con una sonrisa de sollozos.

-¡Faltan cinco días nada más! ¡Yo no estoy enferma, no quiero estar enferma y no lo estaré! ¡Mírame, Álvaro!

El faccioso estrujó el documento en su bolsillo. (Miro 1943: 993-994)

Me atrevería a decir que es la primera vez en la que Don Álvaro reclama el concurso y la participación de su esposa en sus empresas individuales. No sólo eso es una novedad, lo es también que Paulina responda poniéndole ante sus ojos las ilusiones propias y reclamando, a su modo, que Álvaro participe también de éstas a través de la mirada: “Mírame Álvaro”, una idea que se repite poco después cuando Elvira confiesa a su hermano que Paulina “no descansará si tú no la ves” (Miró 1943: 995)

Y Álvaro la ve, inexorablemente acaba viendo a su mujer; y en esa contemplación aparece de nuevo la fisura que había principiado a abrirse con la presencia de Cara-rajada. La espléndida hermosura de su mujer desata una duplicación torturada de don Álvaro: “Nunca había poseído ese cuerpo de mujer en su mujer. Y la miraba con rencor, amándola como si Paulina perteneciese a otro hombre. Se inclinaba todo él a la caricia desconocida y brava. Y otro don Álvaro huesudo y lívido le sacudió con su grito llamando al médico” (Miró 1943: 994)

No es la primera ocasión en la que Paulina lleva al pensamiento de don Álvaro la figura del otro; la idea de que podía haber sido amada por otro hombre es, en realidad, recurrente. La diferencia estriba en que esta vez, don Álvaro se da cuenta de que ese otro puede ser él mismo y se desarrolla así una escena en la que se entrecruza el discurso del don Álvaro que conocemos y del “otro” don Álvaro, que sucumbe a los encantos de Paulina y que quiere aproximarse a ella, nombrarla y amarla:

Así se contemplaría ella a sí misma todas las noches, todas las mañanas. Así la vería y la desearía un amante, otro marido; y se le obstinó el pensamiento celoso de ella por ella: ella, mirándose, sabiéndose hermosa, pensando en ella y en quien la poseyese en todo su temperamento, todos los días, todas las noches; y él, por

única vez. Le sobrecogió una acometida de sensualismo abyecto, que le brincaba flameándole por toda la piel, golpeándole las sienes, el cuello y el costado. ¡Si hubiera podido hablar con su voz, la suya, para decir su nombre y amarla como ahora; pero llamarla hubiera sido desconocerse a sí mismo y espantarla a ella; a ella – otra vez, Señor- ella, que se complacería en su solitaria belleza con unas cualidades de sensibilidad de las que don Álvaro no fue dotado! (Miró 1943: 996)

El conflicto interior que se desata en Don Álvaro, la vacilación en su actitud queda truncada por la irrupción de Elvira, que hace que todo quede “irreparablemente como antes, como siempre” (Miró 1943: 996). No obstante, la imagen final de Don Álvaro “ya del todo él, pálido, compacto y desgraciado” (Miró 1943:997) no deja lugar a dudas: su condición pétreo, sólida, monolítica, compacta va aparejada a la infelicidad personal; eso es lo que la imagen de Paulina le revela, como en su momento se lo reveló Cararajada. La fisura abierta por la mirada y las imágenes de estos personajes va socavando la homogeneidad de don Álvaro, como se ve en el capítulo IV de la sección “Pablo, Elvira, Don Álvaro”, que traza una amplia gama de relaciones paralelas con momentos del pasado cuyas diferencias con el presente evidencian que las fisuras abiertas han obrado su efecto y que la disciplina en el hogar de los Galindo está quedando reducida a escombros.<sup>51</sup>

El elemento que genera esas reacciones inesperadas no es otro que Pablo, instalado ya en el hogar familiar tras haber culminado sus estudios en el internado. La llegada de Pablo supone un desorden imprevisto, pues su esperada enmienda no se ha hecho efectiva y su irrupción en la casa delimita una gama de relaciones viscerales que son cristalinas: el amor hacia la madre, la repugnancia hacia Elvira y el odio hacia el padre. Pablo ignora, literalmente a Elvira y se dirige hacia la habitación de Paulina, donde ésta apela al respeto y al amor que, como hijo, Pablo le debe a don Álvaro; sin embargo, ambos acaban evocando una pasada tarde de Todos Santos en que

---

<sup>51</sup> En realidad, Elvira cada vez está más al margen del núcleo familiar como se ha ido esbozando en los capítulos anteriores. Así, en el capítulo “La víspera” leemos: “ Su cuñada se le apartó, sintiéndose excluida de toda porción de belleza, de toda fórmula de intimidad; y desde lejos miraba resignadamente a su hermano” (Miró 1943: 993). En ese mismo capítulo se hace evidente la silenciosa pero inquebrantable rebelión de Paulina ante el mando de Elvira mediante la insistencia entre dos gestos contrapuestos: Elvira entornando las ventanas y Paulina abriéndolas de par en par inmediatamente después.

se sintieron desgraciados y recibieron la bendición del obispo. La evocación queda interrumpida por la aparición de don Álvaro y Elvira:

Apareció el padre, y detrás la silueta de su hermana.  
-¡Pídele perdón a tía Elvira!  
Obedeció Pablo, humillándose sin mirarles.  
-¡Pablo, bésala!  
Tía Elvira puso un pómulo grietoso en la boca de Pablo.  
Y él, acercóse y no la besó.  
-¡Bésala!- y temblaba de imperio la cabeza de don Álvaro.  
Los labios de Pablo palpitaban por el ímpetu de un sollozo mordido; y el padre agarró la nuca del hijo, y lo empujó apretándolo en la mejilla de su hermana (Miró 1943: 1010)

La tensión que atraviesa la escena es ponderada por la mirada de Paulina, que ve en ese gesto de don Álvaro la repetición de otro gesto atroz del pasado, en que obligó a Pablo a besar los pies del Señor con tal violencia que lo hizo sangrar. Sin embargo, la repetición no es equivalencia; en esta escena duplicada ya no caben víctimas y verdugos: Pablo tiene “el pliegue de dureza, el mismo surco de la frente de piedra de don Álvaro” y en cuanto a don Álvaro, su voz se percibe “remota” y “honda” diciendo: “-No puede- y se estrujó su barba entre sus manos pálidas de santo” (Miró 1943: 1011)

El régimen de vigilancia y obediencia en el hogar de los Galindo queda, tras esta sección, herido de muerte. La actitud decidida de Paulina, en búsqueda de la regeneración familiar y el carácter rebelde de Pablo son un revulsivo ineludible en la atmósfera estancada de la casa. Sin embargo, es la propia vacilación de don Álvaro, la fisura en su identidad que se ha ido desarrollando a lo largo de la novela, el factor definitivo para el cambio de situación: madre e hijo erosionan el pensamiento y el orden de un ser cuya heterogeneidad interior no puede ocultarse, y es la coincidencia de ambas líneas de fuerza lo que posibilita el cambio.

### **TODO ESTÁ ILUMINADO**

Si Pablo está en el vértice de la revolución doméstica que se desarrolla en la sección V, la siguiente – “Pablo y la monja”- lo sitúan como vértice del

mismo fenómeno pero, en este caso, a nivel público. Y del mismo modo que en el ámbito familiar cuenta con la complicidad de la madre, en el ámbito público es otra mujer resuelta y decidida quién participa con él en un gesto que da el aldabonazo definitivo al orden moral asfixiante de Oleza. Ese ser es María Fulgencia, que ha ido apareciendo intermitentemente a lo largo de la trama, mostrando su incapacidad para encajar en el perfecto orden de la vida conventual. Al fin y al cabo, María Fulgencia no ha dejado de ser lo que es, como confiesa la madre abadesa:

Por mi culpa, por mi grandísima culpa de acoger tan pronto a la sor nos vienen los desabores y los sustos. Sor o la señorita Valcárcel se aprovecha de todas las vidrieras para mirarse, y hasta del portapaz se ha servido, al besarlo, como de un espejo (...) (Miró 1943: 1016)

Pero el mayor desconcierto causado por María Fulgencia es la repetición de una idea recurrente: que el ángel de Murcia existe, que está en Oleza y que lleva el uniforme del internado. Obviamente, la particular lógica de María Fulgencia no encaja en el orden conventual, como no encaja su mal disimulado vitalismo, pues todavía tiene “gustos del mundo” y pone “demasiadas ternuras en lo perecedero” (Miró 1943: 1018). El resultado no puede ser otro que un abandono del claustro tan precipitado y resuelto como fue su ingreso; como auguraba Don Cruz, con María Fulgencia se vive en el dominio de lo inesperado y esa es la lógica que preside su vuelta al “siglo”:

Arreció el alboroto. Y lo deshizo milagrosamente la señorita Valcárcel.

-¡Yo me voy de aquí, señor deán!

-¿Que te vas? ¿A Murcia?

-Me marcho con usted. Y me casaré...

-¿Que te casarás?

-... ¡Y me casaré con el primero que se me presente! (Miró 1943: 1019)

La huida hacia adelante de María Fulgencia la lleva a un matrimonio sin sentido, efectivamente, con el primero que se le presenta y que no es otro que Alba-Longa. El rumbo errático que tiene la vida de María Fulgencia, a la que vemos vagar desde su primera intervención buscando un lugar en el que



encaje, queda reflejado en las vivencias simultáneas de Pablo quien, hombre ya, es introducido por su padre en el Círculo, un lugar del que el joven huye:

Y huyó Pablo por las soledades del Círculo, que olían a gentes que ya no estaban.

En el portal, el conserje miraba las losas con el ahinco que otros ojos miran las estrellas.

-Tu padre y los demás siguen allí dentro.

-Es que yo estaba a oscuras

-Ellos también (Miró 1943: 1029)

Pablo, como María Fulgencia, se encuentran en un momento crucial de sus vidas, en el que se les hace evidente lo que su inocencia infantil y sus particulares modos de pensar les habían ocultado: el régimen de vigilancia al que están sometidos y la infelicidad que causa su aceptación. Por esa razón Pablo también desarrolla una particular huida hacia delante: “¡Ya es otra vida!” (Miró 1943: 1032), otra vida que lo llevará al encuentro con María Fulgencia.

Su encuentro propicia un rápido amor entre ambos; no podía ser de otro modo: son seres llamados a entenderse, pues ambos son unos seres cortados, híbridos, fronterizos tal y como se ve en la escena del primer contacto, en la que María Fulgencia sorprende a Pablo componiendo el vestido de una muñeca, es decir, en una actitud que desafía todos los cánones genéricos, que pone en el cuerpo de un varón un gesto, en principio femenino, que queda detenido por la mirada de María Fulgencia. Y obviamente, esa amalgama es para ella confirmación definitiva de que está ante esa criatura andrógina cuya imagen la persigue: el ángel, ese ángel/Pablo, al que ella se presenta también –inconscientemente- como una criatura fronteriza y contradictoria:

-¿Es usted de Murcia? ¿Ha visto usted el “Ángel”? ¿Es que busca usted a mi marido?

(...)

-Yo no sé quién es su marido

-¿No sabe usted quién es y viene usted aquí?

-¿Entonces usted será la...?

-Puede decirlo del todo: *la Monja*. En la Visitación yo era la señorita Valcárcel, y en el siglo me llaman eso, *la Monja*. De modo que sí, soy la mujer de don Amancio (Miró 1943: 1033)<sup>52</sup>

Un joven que juega con muñecas, al que la propia Elvira ha calificado de “un hijo tan hija” en los capítulos precedentes; una muchacha que esté donde esté es percibida y marcada como diferente. Inevitablemente, se produce un reconocimiento mutuo que se articula a través de la mirada sostenida por ambos y que culmina con la exactísima afirmación de Pablo: “¡Si es usted como yo!”, una afirmación que reaparecerá poco más tarde, cuando Pablo, observando el ceño fruncido de María Fulgencia exclame: “¡Nos parecemos!”. La mención al gesto de la joven puede parecer de poca importancia pero resulta capital, si tenemos en cuenta que uno de los rasgos distintivos de Pablo es su ceño, idéntico al de don Álvaro; un rasgo que Pablo se ha empeñado en negar, pues a lo largo de toda la novela le hemos visto buscando la diferencia, renegando de la similitud con su padre. Es justamente la visión de ese rasgo en otro rostro, amado, lo que le lleva a reconocerse a sí mismo.

El amor que une a Pablo y María Fulgencia es inevitable: se parecen en su carácter cortado y resistente; ambos, a pesar de las presiones, de la disciplina y la vigilancia han resistido en su diferencia y su entrega mutua no es sino la consecuencia natural de su modo de habitar el mundo. Y el texto deja muy claro, a partir del paralelismo entre el primer beso de Pablo y María Fulgencia y la aventura erótica de Diego y la cocinera, que son los primeros quienes a pesar del orden impuesto mantienen un amor limpio y sin mancha moral.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Me parece esencial marcar la absoluta genialidad de la definición de sí misma que da María Fulgencia, una definición basada en la diferencia que encarna en cualquier ámbito, de modo que en cada ámbito es reconocida por su pertenencia al opuesto.

<sup>53</sup> Es inevitable la comparación de los amores entre Pablo y María Fulgencia con la relación erótica de Félix y Beatriz en *Las cerezas del cementerio*: las dos mujeres comparten la condición de adúlteras, pero en ambos casos el adulterio es mostrado bajo una luz benevolente, exenta de mancha o pecado puesto que responde a una estima sincera y hasta inevitable entre los miembros de la pareja. Más importante es, si cabe, la cuestión de la identidad redescubierta a través del amante: si Félix era interpelado por la presencia de Beatriz para conocerse a sí mismo (un conocimiento que llegaba tarde y cuya ausencia se redimía más tarde en la escena del cementerio), María Fulgencia es también determinante

Pero esta última cuestión es fundamental: la inocencia que exhala la relación entre Pablo y María Fulgencia no puede sustraerse de ese orden moral de una Oleza que está en pleno cambio. Del mismo modo que don Álvaro hipoteca el “Olivar” para beneficiar la Causa carlista, depositando un gesto diferente junto a esa antigua obsesión política –“ Si algún sobresalto tuvo Paulina al poner en la escritura, se lo quitó al ver a su esposo incorporarse de su cerrada torvedad: -¡Y vosotros redimiréis las tierras y la casa del abuelo Daniel!” (Miró 1943: 1042)-, de igual modo, como digo, Oleza vive el mismo desdoblamiento entre una actitud antigua y una nueva: sigue obsesionada con la figura del poder, y a la vez está acostumbrándose a la desaparición de la autoridad:

En todas las iglesias de la diócesis se rezaba por el llagado. El Señor le había elegido para salvar a Oleza. Y Oleza ya se cansaba de decirlo y oírlo. Oleza recordaba que el anterior prelado, de una mundana actividad de agente de negocios espirituales, no necesitó sufrir para obtener los bienes de su apostolado. Pues el otro pobre obispo de Alepo ni siquiera padecía por su perfección de santidad y no por redimir a nadie ¿Redimir de qué? Los hombres rubios pecadores, los extranjeros del ferrocarril, ya no estaban; y para los pecados del lugar no era menester una víctima propiciatoria (Miró 1943: 1043)

En efecto, todas las fuerzas de las novelas avanzan hacia esta última frase: la inutilidad de una víctima propiciatoria. Paulina descubre, no sin dolor, que no puede asumir por más tiempo en el papel de sufrida víctima de un matrimonio desgraciado; Pablo se encuentra en este punto en la misma situación, en el debatirse entre su amor por María Fulgencia y la culpabilidad que, inevitablemente, va aparejada al adulterio. Y en este momento crucial para ambos emerge en su recuerdo la figura ya ausente del obispo, esa criatura misteriosa que en ha modificado el discurso de Oleza hasta el punto de que ésta cuestione la necesidad de redención con la que ha vivido obsesionada.

Obviamente, el concepto de redención va aparejado al de vigilancia y control: no hay redención sin pecado, no hay pecado sin una actuación que se

---

para que Pablo asuma su identidad, o para ser exactos, la parte de su identidad que mayor conflictos le ocasiona: la huella de su padre.

aparte de la norma, y, cerrando el círculo, no hay redención sin una figura de autoridad que la ratifique. En estos momentos:

De los santos queda el culto, la liturgia, la estampa y la crónica de su martirio. Del obispo leproso no se tenía más que su ausencia, au ausencia sin moverse ya de lo profundo de la ciudad, y el silencio y esquivez de su casa entornada (Miró 1943: 1043)

En este sentido, la enfermedad del obispo y en última consecuencia su muerte culminará el proceso abierto en que la autoridad se difumina, se convierte en una ausencia que llega a instalarse tan “en lo profundo de la ciudad”, tan en el centro de Oleza, que toda la estructura que de él se deriva cae rota. Hay que recordar aquí la apertura de las novelas, con la imagen de San Daniel como presencia obsesiva que fundaba un discurso, que devenía el centro de una estructura engendrada y a la vez limitada por esa presencia. En este caso, el centro, el obispo, se convierte en ausencia, o lo que es lo mismo, toda la estructura olecense deviene ex-céntrica, en términos derridianos.

Por eso, la última intervención del obispo en la novela adquiere un tinte de subversión definitivo, porque escenifica perfectamente esa disolución del poder represor, de la autoridad que limita. Y en esa última ruptura del orden olecense no puede acompañarle otro ser más que Pablo. Una vez más la repetición articula el encuentro, convirtiéndose éste en un reflejo del encuentro entre ambos que abría la novela: del mismo modo que Pablo, al principio, escapaba de la disciplina de su hogar y de Oleza entera refugiándose en el núcleo ideal de ese orden, en este caso lo vemos en una actitud paralela y más aguda, huyendo también de la culpabilidad que ese régimen deposita en su relación con María Fulgencia.

Pablo y el obispo se encuentran junto a un limonero, una imagen llena de connotaciones luminosas y aparejada para Pablo con María Fulgencia,<sup>54</sup> una imagen que marca el talante íntimo del encuentro:

---

<sup>54</sup> Mientras Pablo busca al obispo en el palacio recuerda a María Fulgencia bajo el limonero en el que se citan y esa reflexión es la que nos lleva hacia el prelado: “Le daban en las mejillas y en los hombros los follajes doblados del peso de los limones. Dormitorio de María Fulgencia, de candidez de virgen y flor de limón. Fruta que acercó sus manos, su risa, su boca...La espalda, el pecho, la garganta de ella, siempre con fragancia de su limonero. Y en el aire parado...” (Miró 1943: 1044) Sobre la imagen del limón en este pasaje y en la obra

Y en el aire parado de este árbol, como el *suyo*, se derretían y se volatilizaban los aceites balsámicos de la carne padecida, carne del hombre puro que le miraba.

Le miraba esperándole:

-¡No me tengas miedo! ¿Te acuerdas, Pablo? Así te hablé la primera vez que, corriendo y jugando por todo Palacio, te asomaste a mi aposento. Te miraba jugar desde mi ventana. Aquella tarde sentí que venías y no me moví de mi sillón. Ahora también me estuve muy quieto para que tampoco me tuvieses miedo (Miró 1943: 1044)

En ese escenario en el que todo rasgo de jerarquía queda eliminado, Pablo confiesa todo; pero no hay que leer ese gesto como el sacramento de la penitencia. De hecho, está invertido: primero, el obispo “puso su bendición sobre la frente” de Pablo; después, él lo explica todo “y creció su gracia y su fortaleza”. En realidad, todo el capítulo está cruzado por la inversión y la subversión y eso es lo que lo hace demoledor; si atendemos a las circunstancias se hace evidente que el gesto de Pablo de acudir al obispo supone la desarticulación del aparato panóptico olecense en tanto que Pablo no deja que Oleza lo mire sino que él mismo expone y se expone ante los ojos de Oleza, en particular, ante los ojos que deberían ser su centro espiritual.

Si todo es visible, si todo está expuesto, no hay ojo que puede escrutar en búsqueda de secretos: la bendición del obispo previa a la confesión muestran la voluntad de la autoridad, ya casi ausente, de no escrutar y revelar los secretos; la confesión de Pablo muestra la voluntad de hacer visible lo que no debería ser revelado.

Y en este capítulo no es solo el amor de Pablo y María Fulgencia lo que se hace visible, lo que deja de ser un secreto. Como decía, la inversión y la subversión cruzan todo el capítulo: primero, Pablo se expone a la autoridad y expone su relación y después, esa relación es descubierta públicamente ¿pero cómo se puede descubrir lo ya descubierto?; pero lo cierto es que el descubrimiento de Diego, que es quién sorprende a Pablo y María Fulgencia, sí descubre algo que había permanecido soterrado durante toda la novela: la condición cruel y turbulenta de Elvira, que se convierte en la depositaria de

---

mironiana, véase O'Sullivan, S. “Watches, Lemons ans Spectacles: Recurrent Images in the Works of Gabriel Miró” en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV, (1967): 107-121.

un secreto, el amor de Pablo y María Fulgencia, que hacen estallar su propia pasión en una violentísima y memorable escena:

Y tía Elvira precipitóse y pudo alcanzarle en el vestíbulo.  
Pablo la rechazó a puntapiés y a puñadas como a una perra, y tía Elvira se le agarró a la cintura torciéndose a sus brazos y a sus muslos, crepitando como el sarmiento en la lumbre, sonriendo bajo su respiración de odio, dándole la suya rota y caliente:  
-¡No te arrancarás así de la *Monja* cuando ella te embista!  
Apasionado de rencor, centelleándole magníficos los ojos, Pablo le aplastó en la frente una palabra inmunda, y ella le miró con locura, y casi derribada por la rodilla del sobrino, pudo apretarle los riñones, se lo volcó encima, onduló acostada, y le besó en la garganta buscándole la boca (Miró 1943: 1046)

Toda la carnalidad reprimida de Elvira explota violentamente en esta escena, en la que aflora de forma clara el conflicto entre la apariencia de castidad, pureza e inflexibilidad que Elvira ha mantenido a lo largo de las novelas y la faceta escondida que se revela en estas líneas. Tampoco ella, como Don Álvaro y mal que le pese, es un ser monolítico y sin fisuras; la diferencia estriba en que la voluntad de mantener una identidad compacta e inflexible, no se va moldeando progresivamente sino que cae de forma violenta.

La oscilación entre lo escondido y lo visible que articula todo el capítulo avanza todavía más: en ese aspecto, el capítulo entero resulta un foco que saca a la luz todo aquello que permanecía o debería haber permanecido en la oscuridad. Por ello es aquí donde

Paulina vio en su hijo y en su esposo un acento de estupor y de tristeza que les unía con una semejanza que nunca tuvieron; como si Pablo fuese viejo y Don Álvaro fuese niño. Y adivinó que acababa de partirse la jornada inmutable de su hogar; y se encendió de piedad por todos (Miró 1943: 1046)<sup>55</sup>

Y es que la luz que emana desde las imágenes de los limones que rodean al obispo, avanza por todo el capítulo, confirmando un nuevo régimen

---

<sup>55</sup> También Hoddie 1992 apunta la importancia de este momento y señala: “Don Álvaro se siente más cerca de su mujer y de su hijo, aunque no resulte claro en qué consiste el anhelo compartido (...) Por primera vez el amor se expresa entre los miembros de la familia” (Hoddie 1992: 214)

escópico en el que la vigilancia ya no tiene sentido porque todo está iluminado y a la vista. Ese domingo de otoño resulta, así, crucial pues como reflexiona Paulina es “el última día de una época suya toda de sed por la misma cuesta...” (Miró 1943: 1047)

### **LA SALVACIÓN Y LA FELICIDAD**

Toda una época muere esa tarde de domingo, y otra nueva empieza con el amanecer:

Levantóse Paulina de madrugada. Don Álvaro tenía los ojos abiertos, inmóviles en lo alto del muro.

Nunca se habían sentido tan cerca, sin haberse mirado. No se miraban para no verse en el fondo antiguo de sus ojos (Miró 1943: 1046)

Una época marcada por la terrible agresión de Elvira a Pablo y, en consecuencia, por la desarticulación definitiva del orden imperante en el hogar de los Galindo. Todo son signos de renovación: la inédita proximidad de Paulina y don Álvaro, la auténtica intimidad de Pablo y Paulina, ante la que se confiesa de nuevo y, sobre todo, la determinación de Paulina, resumida en un contundente “¡Yo te salvaré!” que atraviesa todo el capítulo y queda vibrando hasta el final de la novela.

Una salvación que ni el propio Pablo acierta a explicarse puesto que:

Buscó en su alma peligros concretos que temer. Se había confesado con el obispo y con su madre. Ella y Dios lo sabían ya todo, y fue perdonado. Entonces ¿qué faltaba para que aún fuera necesaria su salvación? Lo sabía su madre; lo sabía Dios. Pero es que, además de ellos, lo sabrían las gentes: el padre Bellod, Monera, el penitenciario, Jesús, Oleza... ¡Y don Amancio, su maestro!(Miró 1943: 1046)

Los ojos de Oleza vuelven a ser evocados como censores, como jueces implacables de una conducta que ya ha sido lavada si es que alguna vez tuvo sombra de pecado. ¿Qué implica esta evocación de Oleza y sus ojos? Es

Paulina, quién reflexionando sobre esa promesa hecha a su hijo acierta a entender esa última distancia que conviene salvar para alcanzar la felicidad:

“¡Yo te salvaré!”, le he prometido a mi hijo. Y no es posible salvarle sin salvar a María Fulgencia, sin salvar a Elvira, sin salvarnos a todos ¡Es que han sido ellos! ¿Serán ellos, Álvaro y el marido los que tienen la culpa?...

Y Paulina corrió porque todo lo estaba diciendo en la capilla del Señor del sepulcro, el Señor que se adoraba el Jueves Santo, tendido en la alfombra del Monumento, y en cuyos pies duros y desollados sangró la boca inocente de Pablo (Miró 1943: 1049)

La imagen de Cristo en el sepulcro recuerda la inflexibilidad de don Álvaro y de todos los personajes que Pablo ha evocado en su reflexión; pero fue también ante esa imagen, un Jueves Santo, cuando Paulina se iluminó a sí misma y aceptó que no podía separar su vida de la de don Álvaro, vivir escindida de las consecuencias de un matrimonio que, inexcusablemente, formaba parte de su vida. Ese gesto, esbozado anteriormente es el que deben retomar los Galindo para acceder a la salvación, asumir que Oleza, a pesar de la tiranía y de la opresión que ha marcado a fuego sobre ellos, no puede repudiarse, pues también ese sufrimiento forma parte de sus vidas.<sup>56</sup>

Por eso Paulina vuelve a casa sin la salvación; no la ha encontrado en las calles de Oleza, ni en sus capillas, ni en el palacio episcopal donde el obispo está agonizando, sino en su propia casa:

Cuando Paulina traspuso los umbrales de Palacio, tampoco llevaba la salvación.

Y en su casa, al descansar sus manos, tan pálidas, tan pueriles, en los hombros de don Álvaro, recogieron el temblor íntimo de su hueso; y comenzó a presentirla.

(...)

Don Álvaro inclinó la frente para decir:

-¡Y nosotros, nos encerraremos en el Olivar!

Tenía la mirada húmeda, los pómulos azules, su barba comenzaba a envejecer.

---

<sup>56</sup> Hoddie hace una observación, a mi juicio, muy precisa y acertada, sobre la naturaleza de esa salvación y basándose en la reflexión con la que Pablo abre el capítulo: “Eso sería ser ya hombre: verse desnudo; ver la desnudez de los otros” (miró 1943: 1047) Hoddie señala: “Al llegar a este punto se ha concluido la salvación espiritual y personal de Pablo y Paulina. Han llegado a plena conciencia de quiénes son y pueden soportar sobre sí con dignidad la mirada ajena” (Hoddie 1992:215)



Su mujer sonrió a la promesa de felicidad (Miró 1943: 1050)

Y la sonrisa va acompañada de una mirada: la mirada que Paulina desliza sobre los muebles siniestros de un hogar que, durante años fue su prisión, la mirada que vierte sin amargura, sin ajustar cuentas, sin reclamar nada pues la mirada que ese entorno le devuelve forma parte de un pasado que Paulina está dispuesta a asumir y, finalmente a superar; un pasado que no se puede superar, en realidad, sin asumir. Y esa es la actitud que, aplicada a Oleza entera, lleva a la salvación y a la felicidad:

Paulina se asomó al balcón para ver Oleza, verlo todo sin la vigilancia de Elvira.

Palacio de Lóriz, la catedral, los campanarios, las azoteas, los palomares, Oleza, también toda Oleza, se quedó mirándola son asombro: “¿De veras que ya está decidida vuestra felicidad? ¿No tiene eso remedio? ¿Entonces no servirá de nada lo pasado, lo padecido, lo deshecho? ¿Qué servirá para la plenitud de vuestro goce? No sabemos. Todavía no sois sino lo que fuisteis (...) Resultasteis desgraciados; una lástima, pero así era ¿Vais ahora a dejar de ser lo que sois? ¿Y nosotros, y todos? (Miró 1943: 1051)

Esa interrogación con la que Oleza apela a Paulina es la clave de la felicidad: acomodar el pasado, lo que se fue, en una nueva imagen de uno mismo; ser diferente sin dejar de ser uno mismo, devenir un ser cambiante, metamórfico, cortado, como expresará don Magín en el capítulo final:

¿También lo no pasado lo daremos por pasado? Todo pasa ¿Todo? Pero ¿qué es lo que únicamente y precisamente pasará sino lo que fuimos, lo que hubiéramos gozado y alcanzado? Y si no pudimos ser ni saciar lo apetecido, entonces ¿qué es lo que habrá pasado? ¿No habrá pasado la posibilidad desaprovechada, la capacidad reclusa? ¿Y no quedará de algún modo lo que no fuimos ni pudimos, y habremos pasado nosotros sin pasar? (Miró 1943: 1061)

Es esa posibilidad desaprovechada, anclada en el pasado, en el régimen escópico de vigilancia que fue Oleza lo que Paulina se lanza a buscar; de ahí que la salvación y la felicidad pasen por recuperar también los ribetes amargos del pasado, en los que germinó la posibilidad de un presente distinto, de ahí, que Paulina no responda a las interpelaciones de Oleza, puesto que

Paulina no había de atender sino a su vida. La felicidad no era un propósito de juventud. Y se internó en sí misma, escuchándose transverberada por los ojos, por las palabras, por el silencio de su esposo y de su hijo. En aquellos días ¡qué pasmo, qué corazón asustado delante de la felicidad! ¡Cómo sería esa felicidad, una felicidad que, para serlo, había de desvertebrarse de la felicidad que cada uno se había prometido! (Miró 1943: 1051)

Y así es como una tarde de noviembre, el mismo mes en que contrajo matrimonio, la misma galera que la llevó al altar, lleva a Paulina y su familia hacia esa felicidad que ha tenido que “desvertebrarse” de lo que se había prometido en la juventud y vertebrarse con las amarguras que la han modificado y construido a lo largo de los años, incluyendo en esa felicidad al causante de su desgracia, don Álvaro e iniciando una vida nueva, donde la única mirada poderosa será la propia:

Se cerró la cancela y la puerta. Y en los ladillos de badana del carruaje se acomodaron Paulina, don Álvaro y su hijo. Casi a la vez se soltaron tres toques de la espadaña de Palacio. Se puso a retumbar un campanario oscuro, siempre dormido en su alcáncara de la catedral; luego se removió todo el campanario, y a poco cabeceaban las campanas de la parroquia de la Visitación, de Santa Lucía, de San Gregorio, de Jesús, de los Calzados, del Seminario, de los Franciscos... Y el campaneó se volcaba roto en las calles, en las rinconadas, en las azoteas, en los huertos, en el río... Todas las campanas doblaban por el obispo, que acababa de morir.

Paulina, don Álvaro y su hijo se persignaron, y siguieron silenciosamente, sin mirarse, camino de la felicidad. (Miró 1943: 1051-1052)

Es en el mismo momento en que Paulina y su familia se lanzan decididamente hacia la felicidad cuando el obispo expira, en un fragmento extraordinariamente emotivo en el que el repique de las campanas parece celebrar esa felicidad de Paulina aunque, en realidad, estén doblando por la muerte del prelado. En cierta medida ese sonido mezclado, que funde la promesa de una nueva vida y la muerte de otra resulta ser el epítome de esa salvación que ha atravesado todo el capítulo configurándose como una posibilidad en la que deben concurrir lo pasado, lo que se queda atrás y lo que se abre en ese momento. Por otra parte, es obvio que el obispo, que se ha ido haciendo invisible, convirtiéndose en una ausencia a medida que todo iba

cambiando e iluminándose llega aquí a la ausencia absoluta, la de la muerte, en tanto que ya se ha cedido a los otros, en tanto que su lejanía y su reclusión en palacio ha obligado a Paulina, a los Galindo, a Oleza entera a vivir sin interrogar a la autoridad y a confiar, en definitiva, en su propia mirada sin esperar la sanción de una norma que prescriba los comportamientos y las conductas morales.

La trayectoria vital de Paulina en las novelas es la superficie en la que la transformación de Oleza se hace más evidente: sometida a la mirada patriarcal y normativa de quienes la rodean en *Nuestro Padre San Daniel* culmina su intervención en *El obispo leproso* mirando exultante a toda Oleza pero atendiendo únicamente a sí misma. En ella se manifiesta claramente ese cambio soterrado que va erosionando todo el *status quo* olecese coincidiendo con el magisterio del obispo; un cambio soterrado en el que no cabe la fractura y la fragmentación, como tanto se insiste en el capítulo “La salvación y la felicidad”, sino la incorporación del pasado, de lo represivo, del poder mismo como parte de esa nueva identidad que emerge finalmente.

Como decía, el poder no es sólo aquello que subordina a las personas y las dispone jerárquicamente en un orden –y de esa faceta tenemos pruebas sobradas a lo largo de las dos novelas-; también es aquello que las forma, y eso es lo que Paulina descubre a lo largo de *El obispo leproso*, en su epifanía de Jueves Santo y en su búsqueda arrebatada de la felicidad. La negociación entre la subjetividad individual y la prescripción de esa subjetividad es lo que determina las trayectorias vitales de los personajes, por eso, no cabe considerar los dos últimos capítulos de las novelas de Oleza como una nota desencantada tras la felicidad que emanan los inmediatamente precedentes. Y apunto esto porque los capítulos finales están protagonizados por las figuras de María Fulgencia, Don Álvaro y Don Magín, cuyos perfiles parecen apartarse de la imagen radiante de Paulina que cierra “La salvación y la felicidad”.

De María Fulgencia poco sabemos, apenas una carta que llega a manos de Paulina por la que sabemos que la joven se ha recluso en su heredad de Murcia, renunciando a un futuro junto a Pablo. Los términos en que María

Fulgencia da cuenta de esta renuncia nos abisman de nuevo a su particular lógica, construida muy significativamente sobre el motivo de los ojos:

Renuncio a lo más gustoso: a ser mirada por él; pero no renuncio a verle, verle sin que él lo sepa.

Cuando me di cuenta de que Diego nos había sorprendido – perdóneme- aquella mañana en el jardín, adiviné que yo, como casi todas las mujeres comprometidas, podía valerme de habilidades para encubrir la verdad. Pude remediarlo con embustes, y hasta se me ocurrieron y todo, y no quise. Y no quise fingir porque “él y yo solos”, sin pensar en los demás, no caíamos en ninguna vergüenza; pero pensar en los otros hasta tener que engañarles era ya sentirse desnudos, como dicen que se vieron nuestros primeros padres en el Paraíso. (Miró 1943: 1053)

La actitud de renuncia de María Fulgencia se ha entendido como un sacrificio más que se suma a la cadena de renunciaciones que han jalonado las novelas; en realidad, su sacrificio le produce –como ella misma dirá- alivio y su nueva vida está basada en una decisión única y personal cuya argumentación mucho tiene que ver con las reflexiones de Paulina en el capítulo anterior:

Principian a tocar las campanas del Sábado Santo. Tocan lo mismo que antes de marcharme a la Visitación ¡Antes de ir a Oleza, cuánto había de sucederme! ¡Tocan las mismas campanas, y ya está todo!

Ya no voy a ver el Ángel. Ahora todos los días me asomo a mi terrado para mirar el tren de Oleza, el que sale de Murcia a Oleza. Tan lejos se quedó mi Oleza, que ya tiene tren, y con las mulas de mi labranza y un faetón de mis abuelos fui de este casón a la felicidad. Si su hijo también subiese a la ventanita más alta para ver el otro tren, el que viene a Murcia, no se enfade usted ni me aborrezca. Ya no pasará nada. Sí, lo juro, porque ahora ni su hijo podría volverme a la felicidad de antes (Miró 1943: 1053)

Como Paulina, María Fulgencia ha de construirse una promesa de felicidad que difiere de la que presentía en su juventud, en su casa. Y del mismo modo que Paulina ha tenido que construirse esa nueva vida incorporando lo más amargo de su pasado, también María Fulgencia se ve abocada a esa misma situación. La contundencia del discurso de María Fulgencia, en el que persevera en su soledad y retiro, los configuran no sólo como una consecuencia de su adulterio sino también como una decisión

personal sólida y coherente, en la que sus recuerdos se aparejan con la imagen del tren que parte hacia Oleza, su pasado.<sup>57</sup>

Ese mismo tren es el que contempla Pablo desde su ventana, pero como apunta el texto, no el tren que se dirige hacia María Fulgencia, hacia Murcia, sino “el tren que de Oleza iba dejando la vega por los saladares, el que llegaba al mar y a las estaciones de enlace, principio de las líneas poderosas de ferrocarriles, los fuertes brazos que abrían las puertas del mundo lejano” (Miró 1943: 1055) Esa imagen de Pablo mirando por la ventana también apunta hacia la construcción de esa felicidad “desvertebrada” de las promesas previas, y que en su caso, se dirige inequívocamente hacia horizontes más amplios, horizontes vedados en el momento de su nacimiento y que se han abierto a lo largo de su vida. Esa construcción personal de la nueva vida a la que Pablo se enfrenta en esa última imagen coincide con la de su padre, don Álvaro, también inmerso en el proceso de acomodar las amarguras del pasado –sobre todo, la ignominia cometida por su hermana- en un nuevo marco en el que se siente perdido, desorientado, como queda apuntado por sus paseos erráticos por el Olivar. La situación y el futuro de padre e hijo quedan solamente insinuados y suspendidos en la incógnita: la última imagen de Pablo se vincula a los trenes que parten de Oleza hacia el mundo, la última imagen de don Álvaro a un texto piadoso que lee en medio de su atormentada existencia y que concluye: “Hay en Nápoles cincuenta mil hombres que se alimentan de hierba, que se cubren con harapos, y estas gentes se horrorizan a la más leve humareda del Vesubio. Tienen la simplicidad de temer que puedan llegar a ser desgraciados” (Miró 1943: 1055) También don Álvaro ha vivido inmerso en esa creencia, que ha marcado su vida y la de quienes le rodeaban brutalmente; quizás la lectura de ese texto que explicita que la felicidad está al alcance de la mano y que es la desgracia lo costoso sea la epifanía personal de don Álvaro.

---

<sup>57</sup> La decisión de María Fulgencia de permanecer recluida y en soledad se parece a la que Laura toma en el cierre de *Dentro del mercado* a cuyo comentario en capítulos precedentes de este trabajo remito para precisar las connotaciones de esa decisión.

Pero eso es algo que se pierde entre las brumas de la especulación y que queda atrás en el texto pues, del mismo modo que la mayor parte de la novela avanza con el ritmo de la enfermedad del obispo, los dos últimos capítulos avanzan con el ritmo del ferrocarril y van dejando atrás esas vidas nuevas que apenas se esbozan. El Ferrocarril Oleza-Costa-Enlace (F.O.C.E.) irrumpe en el texto, como irrumpió en una nueva Oleza cuyo perfil apenas atisbamos en el capítulo final:

El Ferrocarril Oleza-Costa-Enlace dejaba la emoción y la ilusión de que toda ciudad viajase dos veces al día: en el correo y en el mixto; o de que toda España viese a Oleza dos veces al día. Oleza estaba cerca del mundo, participando abiertamente de sus maravillas (Miró 1943: 1056)

Una nueva Oleza trazada con dos pequeñas alusiones: una Oleza que “no se desesperaba por su orfandad” y que se llena de flores, unas flores que “renacían, se multiplicaban y se ahogaban dentro de Oleza. Oleza había sido un jardín cerrado y abandonado”, pero con el ferrocarril ese jardín queda definitivamente abierto hasta el punto de que esas flores se convierten en uno de los motores económicos de la nueva Oleza. Las mismas flores que don Magín ha contemplado embelesado a lo largo de las dos novelas, las mismas flores entre las que aparece en este último capítulo, como repetición de sí mismo: “Pero ¿de verdad era don Magín el mismo don Magín?” “Lo mismo que siempre ¿Lo mismo?”.

El texto se cierra sobre sí mismo, “Don Magín seguía siendo Don Magín” en la medida en que en él se incorporan las ausencias de los Lóriz, de María Fulgencia, de Paulina y su familia, del obispo... y finalmente de Purita, a quien vemos partir en las últimas páginas, también hacia una nueva vida. Todo es lo mismo y todo ha cambiado, pues ambas facetas se armonizan en esa gama de imágenes, personajes y gestos que desfilan en los dos últimos capítulos con rapidez, como las imágenes fugaces que se contemplan desde el tren y que ofrecen la visión panorámica de Oleza que cierra la novela:

Más pequeña Oleza, recortándose toda en las ascuas de poniente. Racimos de campanarios, de cúpulas, de espadañas – rucas y husos de piedra-, en medio de lienzos verdes, de

barbechos tostados, de hazas encarnadas, de cuadros de sembradura. Palmeras. Olivar. Todo giraba y retrocedía bajo la comba del azul descolorido. Cipreses y cruces entre paredones. El Segral solitario. Lo último de Oleza: la torre de Nuestro padre, el cerro de San Ginés... Se adelantó un monte con las faldas ensangrentadas de pimentón. Nieblas y cañares. Y se quedó sola en el campo una colina húmeda con una ermita infantil. Encima temblaba la gota de un lucero... (Miró 1943: 1063)

No puede dejarse de comparar esta imagen de Oleza, marcada por el dinamismo que se asocia a la velocidad del tren con la imagen obsesivamente estática que abría las dos novelas. Es la misma Oleza y es otra, recuperando el motivo de la unidad y la alteridad que don Magín hace circular obsesivamente a lo largo de las páginas finales. Esa ambigüedad se vincula a la imposibilidad de hallar el punto de inflexión, pues tal y como señala Coope, el cambio no se produce como fractura, como resultado de un conflicto, sino de pequeñas modificaciones inevitablemente aparejadas con el flujo del tiempo (Coope 1984: 135)

Naturalmente, el tiempo deviene una inexorable fuente de dinamismo, pero, a mi juicio, el tiempo adquiere su máxima significación en la novela cuando se apareja a la repetición, como ocurre en los capítulos finales: el recuerdo de la visita al obispo en la infancia lleva a una nueva visita al Pablo adulto, el recuerdo del Jueves Santo lleva a Paulina a enderezar el rumbo en su búsqueda de la felicidad, etc. Es la repetición, y muy especialmente la duplicación, el mecanismo fundamental que traza el devenir de las novelas – como ya se ha insistido-; son mecanismos que dimanar, lógicamente, de esa estructura panóptica que rige Oleza, puesto que en un lugar en que todos observan y son observados, sólo cabe la multiplicación de las imágenes y de las miradas.

El escrutinio del ojo, tan propio de toda estructura panóptica, tan propio de Oleza y tan propio de algunos de sus habitantes –don Álvaro, Bellod, Don Cruz, Alba-Longa, Elvira, etc- se orienta inexorablemente hacia una norma –explícitamente religiosa, moral y política en las novelas- hacia la que todos los individuos deben converger. De ahí la lógica de la repetición: toda actuación resulta una repetición siempre fracasada de esa norma ideal, tal y como explica Butler a propósito de la construcción del género:

Las reglas sociales, tabúes, prohibiciones y amenazas punitivas actúan a través de la repetición ritualizada de las normas. Esta repetición constituye el escenario temporal de la construcción y desestabilización del género (...)

No hay sujeto que sea libre de eludir estas normas o de examinarlas a distancia. (...) La libertad, la posibilidad y la capacidad de actuación no son de índole abstracta y no preceden a lo social sino que siempre se establecen dentro de una matriz de relaciones de poder. (Butler 2002: 64)

A mi juicio, tal idea sobre la constitución del género es extensible a la constitución de la identidad y funciona espléndidamente aplicada al universo oleense en el que la norma está perfectamente encarnada y ritualizada a partir de la figura de San Daniel. Es justamente la repetición siempre fracasada de ese modelo ideal lo que, de un modo u otro, abre fisuras en ese modelo y deposita en él el germen de la subversión:

Performatividad es reiterar o repetir las normas mediante las cuales nos constituimos (...) Es una repetición obligatoria de normas anteriores que constituyen al sujeto, normas que no se pueden descartar por voluntad propia. (...) En tanto que el género es una atribución, se trata de una atribución que no se lleva a cabo plenamente de acuerdo con las expectativas, cuyo destinatario nunca habita del todo ese ideal al que está obligado a aproximarse. (Butler 2002: 67)

Este hiato entre lo actuación y la expectativa, o en palabras de Butler entre lo que uno es y lo que uno representa es, en buena medida, el nexo de unión entre los personajes disidentes de Oleza: su caso más obvio es, sin duda, el obispo leproso, en el que la diferencia entre la atribución establecida de antemano y su actuación efectiva tienen consecuencias doblemente subversivas por ser éste una figura representativa de la norma; Don Magín, Pablo, María Fulgencia... todos ellos se construyen desde la frontera que separa su actuación de la expectativa.

Por eso el cambio de Oleza se articula de manera tan sutil, porque bajo gestos que repiten y se someten a la norma se esconde la subversión: la obediencia de don Magín ante el dominio del padre Bellod en su parroquia, la aparentemente dócil aceptación de Purita de su condición de doncellona, la acomodación de María Fulgencia a las circunstancias que la llevan a ingresar



en el convento y posteriormente a su matrimonio con Alba-Longa, acciones que Don Cruz entiende, por dos veces, que implican que la joven “ya está encaminada” cuando en realidad toda su actuación pone de manifiesto las flaquezas de esa norma que se supone está perpetuando... Los ejemplos son infinitos y muchos de ellos ya han sido comentados, pero me interesa enfatizar esta relación ambigua con el poder porque sin ella resulta poco menos que incomprensible dar razón del profundo cambio que se opera en Oleza a lo largo de las dos novelas.

La repetición se constituye como un mecanismo que revela los puntos débiles de ese poder y su importancia es todavía mayor dentro de la estructura panóptica en la que, supuestamente, todo está a la vista y sometido a la mirada. De ahí que en muchas ocasiones la repetición se manifieste como una relación especular, de duplicación y reflejo; también los ejemplos más evidentes han sido comentados: Cara-rajada y Don Álvaro, el obispo y San Daniel, los Lóriz y los Galindo, Don Magín y Bellod,... en realidad, cada uno de los mencionados se opone y se parece simultáneamente a otros muchos dobles, colapsando el sistema de dicotomías que articula la lógica de la pureza que preside Oleza. Cara-rajada es, con toda probabilidad, el caso más evidente: es un doble siniestro de don Álvaro y a la vez, actúa como una doble del obispo, que a su vez, actúa como un doble de San Daniel en tanto que es capaz de escrutar el alma de don Álvaro a través de una mirada turbadora. De hecho, la figura de Cara-rajada, físicamente atravesado con un corte que le desfigura el rostro, remite muy gráficamente a la lógica del corte de la que he hablado en repetidas ocasiones. Corte, ambigüedad, estado fronterizo tal y como lo define Anzaldúa: “Es un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los olvidados... las personas que cruzan, atraviesan o pasan a través de los confines de lo considerado normal”.<sup>58</sup>

Por eso la lógica del corte que tantos personajes encarnan, en este escenario de tiranía de las conductas, pasan a encarnar algo más: en términos de Lugones, un arte de la resistencia. Es la resistencia a la categorización, a la limitación, a la definición cerrada y taxativa lo que marca las actuaciones,

---

<sup>58</sup> Cito de Anzaldúa, G., *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987 : 3-4.

finalmente subversivas, de los personajes cortados. Seres que consiguen sortear el escrutinio del ojo y arrojar una imagen perturbadora, disidente e incluso ausente, interpelando a la mirada normativa y mostrándole su propia debilidad.

Decía, con Heidegger, en el primer capítulo de este trabajo que la modernidad supone la confrontación entre visiones de mundo; la ubicuidad de tal conflicto en la obra mironiana es, espero haberlo demostrado, cristalina. Incluso una novela tan aparentemente sencilla como *La mujer de Ojeda* parte de ese punto para construir su trama, y ese núcleo de significado se repite, como he intentado explicar, en buena parte de las novelas de Miró, siendo la columna vertebral de sus cimas narrativas.

Más importante me parece señalar la conexión de ese tema literario con el marco de referencias que determina a la cultura finisecular: la crisis escópica, o lo que es lo mismo, la disociación definitiva de mirada y verdad, mirada y objetividad, mirada y realidad. La producción de Gabriel Miró comparte, y su esqueleto teórico así lo indica, esta crisis de la mirada normativa e inequívoca; pero lo que convierte a la obra mironiana en algo excepcional es la capacidad para detectar la relevancia de esa concepción en el ámbito de la identidad individual. Es justamente ese vínculo y su constante reformulación literaria la nota que atraviesa toda la obra mironiana: partiendo de conflictos sentimentales de argumento simple, la obra mironiana enriquece este conflicto de visiones de mundo hasta llegar a *Oleza*, ese mundo panóptico, donde las miradas normativas de las que había desconfiado a lo largo de toda su novelística, caen y donde las identidades de los sujetos, que en tantas otras piezas habían permanecido casi inmutables, se modifican.

Género, identidad y mirada devienen ejes de la producción mironiana, pero la depuración de esa temática y la progresiva complejidad que va adquiriendo alcanza su grado máximo en las novelas de *Oleza*. Éstas escenifican perfectamente ese signo de lo moderno y lo llevan a su máxima expresión, puesto que el texto explota los pliegues, las trampas, las ilusiones, en definitiva, que se alojan en toda visión de mundo y muestra tanto la

**monstruosidad de una visión única dominante como la esperanza de una visión plural y calidoscópica.**

## **EPÍLOGO**



Del mismo modo que iniciaba este trabajo huyendo de la introducción y sustituyéndola por un marco, me siento obligada a cerrarla renunciando a la lógica conclusión y sustituyéndola por un epílogo. No quiero que estas últimas páginas sigan las convenciones de una “conclusión”, que orientan a una repetición simplificada y organizada de las cuestiones que se han expuesto a lo largo del trabajo, pues quiero pensar que en este punto son cristalinas. En realidad, entiendo que sería un absoluto fracaso retórico si a estas alturas tuviera que articular, a fin de hacerlo inteligible, lo que se ha ido tejiendo a lo largo de las páginas precedentes. Pero rechazo, sobre todo, la idea de conclusión como clausura y cierre definitivo.

Llego a estas últimas páginas con unas palabras de Gabriel Miró como rumor de fondo; él afirmaba: “No me complazco en la imagen de mi actualidad, pero ya es hora de ser y afirmarme en lo que sea...” y advertía, a renglón seguido: “...habrá que esperar lo inesperado y seguir caminando”. Son palabras que expresan, mejor que cualquiera de las mías, lo que verdaderamente quisiera poner de relieve en este aparente final: la afirmación decidida del trabajo hecho, pero una afirmación que no es un cierre sino una promesa de nuevos caminos lo que, ciertamente, es inesperado, pues tras una investigación de largo aliento lo previsible es abandonar –al menos, momentáneamente- el objeto de estudio y poner los ojos en otra parte.

Sin embargo, como advertía en las páginas iniciales, esta investigación se ha nutrido de la pura y simple fascinación por la obra de Gabriel Miró y la fascinación no es un estado que se pueda clausurar a voluntad. Una y otra vez he repetido que la mirada es una superficie etérea en la que se encuentran objeto y sujeto; también he repetido que es, precisamente, la mirada fascinada y seducida el lugar en el que esa división entre sujeto y objeto se cancela. Suponer ahora que puedo separarme limpiamente del objeto de investigación equivaldría a anular una de las hipótesis fundamentales de este trabajo.

Mis ojos han escrutado la obra de Gabriel Miró, los marcos y los intertextos que la rodean, pero –y esa es también una hipótesis formulada y repetida- ninguna mirada es lo suficientemente penetrante ni lo descubre todo. Estimo, no obstante, que mi voluntad de ver ha cedido a otros ojos lo que considero fundamental de la obra mironiana: su excelencia, su carácter atípico edificado sobre un intenso diálogo con los discursos estéticos, filosóficos, culturales, ... que la preceden y la rodean, un diálogo en el que el tono predominante proviene de esa voz, oportunista y brillante, que corresponde a la firma “Gabriel Miró”. En efecto, ninguna mirada lo descubre todo. Me conformaría con que la mía, además de mostrar esas cualidades, haya servido para iluminar y mostrar los detalles de cada uno de los textos analizados y encuadrarlos en un paisaje –el del fin de siglo- que he intentado delinear de la forma más armónica posible.

En cualquier caso –y esta es, quizás, la hipótesis central de este trabajo-, las miradas no son inmutables, se contagian de las ajenas, deshacen algunos espejismos y crean nuevas ilusiones, recomponen lo visible de muchas y muy distintas maneras. En ese sentido, estoy segura de que mi mirada sobre la obra mironiana tiene todavía un largo camino que recorrer: “Habrá que esperar lo inesperado y seguir caminando”.

## **BIBLIOGRAFÍA**





## Bibliografía

- ABELLÁN, J.L., *El 98 cien años después*, Madrid: Aldebarán, 2000.
- ABRAMS, M.H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1975.
- AGUIRRE, J.M., *Antonio Machado. Poeta simbolista*, Madrid: Taurus, 1973.
- ALBERTI, R., *La arboleda perdida*, Buenos Aires: Cia.Gral Fabril, 1959.
- ALFARO, M., “Gabriel Miró en su obra y en mi recuerdo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 72, (noviembre-diciembre 1953): pp.257-289.
- ALLEGRA, G., “Modernismo y espíritu ‘fin de siglo’”, *Arbor*, 108.442 (1981): pp.49-59.
- ALLEGRA, G., “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en el imaginario modernista” *Anales de literatura española*, 1 (1982): pp. 282-300.
- ALLEGRA, G., *El reino interior*, Madrid: Encuentros, 1986.
- ALLEGRA, G., “Simbolismo y modernismo” *Ínsula*, 487 (1987): pp.21-22.
- ANZALDÚA, G., *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- ALTISENT, M., *La narrativa breve de Gabriel Miró*, Barcelona: Anthropos, 1988.
- ALTISENT, M., *Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa*, Madrid: Pliegos, 1992.
- ALTISENT, M., “Miró, Salinas y Guillén: Tres poéticas de la claridad” en SOTELO VÁZQUEZ, A. & CARBONELL, M.C. (coord.& ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989; pp.17-59.
- ALONSO, C., “Textos efímeros del 98” en ARA, J.C.& MAINER, J.C. (EDS.), ; *Los textos del 98*, Valladolid: Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2002: pp.13-111.

- ANDERSON IMBERT, E., "La creación artística en Gabriel Miró" en LANDEIRA, R. (ed.), *Critical Essays on Gabriel Miró*, Ann Arbor: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979; pp.81-94.
- AUERBACH, N., *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1982.
- AA.VV., *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1993.
- AZAM, G., *El modernismo desde dentro*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ, J.), *De la evolución de la crítica*, Madrid: Fernando Fe, 1899.
- AZORÍN(MARTÍNEZ RUIZ, J.) , *De Valera a Miró*, Madrid: Afrodisio Aguado Editores, 1959.
- AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ, J.), *Diario de un enfermo [1901]* (F.J. Martín, ed.), Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- AZORÍN(MARTÍNEZ RUIZ, J.), *La voluntad [1902]* (E. Inman Fox, ed.), Madrid: Castalia, 1982.
- AZÚA, F. DE, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona: Anagrama, 1999 BACARISSE, S. ET ALII (eds.) *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honor of L.J. Woodward*, Edimburgo: Scottish Academic Press, 1984
- BADE, P., *Femme fatale. Images of Evil and Fascinating Women*, Nueva York: Mayflower Books, 1979.
- BALAKIAN, A., *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*, Nueva York: New York University Press, 1987.
- BALLESTEROS, A., *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- BAQUERO GOYANES, M., *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Murcia: Publicaciones de la real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, 1952.
- BAQUERO GOYANES, M., "Las cerezas del cementerio de Gabriel Miró" en AMORÓS, A. (ED.) *El comentario de textos*, Madrid: Taurus, 1987; pp.285-304.
- BAQUERO GOYANES, M., "Los cuentos de Gabriel Miró" en ROMÁN DEL CERRO, J.L (ed.) *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante:

- Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979: pp.125- 148.
- BAROJA, P., *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1951.
- BARTHES, R., "La morte de l'auteur" en *Essais critiques IV. Le bruissiment de la langue*, Éditions du Seuil: Paris, 1984, pp.61-69.
- BARTHES, R., *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1999.
- BARBERÀ, F., "Evolució literària de Gabriel Miró: la influència catalana" en *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona. 20 -24 abril 1998*, Barcelona: Abadia de Montserrat, 1998.
- BARBERÀ, F., "Gabriel Miró en su correspondencia" en LOZANO MARCO, M.A. & MONZÓ R.M (coords.) *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999: pp.177-186.
- BARBERO, T., *Las figuras femeninas en la obra de Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1981
- BAROJA, P. *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1946.
- BAUDELAIRE, C., *Oeuvres completes*, París: Gallimard, 1968.
- BAUDRILLARD, J., *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, Barcelona: Plaza Janés, 1974.
- BAUDRILLARD, J., *De la seducción*, Madrid: Cátedra, 2000.
- BAUDRILLARD, J., *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- BAUDRILLARD, J., *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama, 2001
- BECKER, A., *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- BECKER, C., *Lire le réalisme et le naturalisme*, París: Nathan, 2000
- BELSEY, C., *Critical Practice*, Londres: Metuen, 1980.
- BENJAMIN, W., *Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo (Iluminaciones,2)* Madrid, Taurus: 1972.
- BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- BESER, S., *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid: Gredos, 1968.
- BESER, S., *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona: Laia, 1972.

- BIBLIOTECA GABRIEL MIRÓ, *Catálogo de los fondos de la biblioteca personal de Gabriel Miró*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.
- BIEDER, M., "Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce dueño*" en RIERA, C., TORRAS, M. & CLÚA, I. (eds.) *Perversas y divinas*, Caracas: Ex cultura, 2002: pp. 7-19.
- BINET, A. [1887] *El fetichismo en el amor*, Madrid: Daniel Jorro, 1904
- BINNI, W., *La poetica del decadentismo*, Florencia: Sansoni Editore, 1988.
- BIRKETT, J., *The Sins of the Fathers. Decadence in France 1870-1914*, Londres: Quarter Books, 1986.
- BLANCHOT, M. *El espacio literario*, Barcelona: Paidós 1992.
- BLASCO, J., "Modernismo y Modernidad", *Ínsula* (1987) 485-486: p.37.
- BLASCO, J., " De 'oráculos' y de 'cenicientas': la crítica ante el fin de siglo español" en CARDWELL, R.A. & MCGUIRK, B. (eds.) *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado: Society of Spanish-American Studies, 1993: pp.59-86.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990.
- BORNAY, E., *La cabellera femenina*, Madrid: Cátedra, 1993.
- BORNAY, E., "La iconografía de la *femme fatale* en la pintura de la Europa finisecular" en SERRANO ALONSO, J. ET ALII (eds.), *Literatura Modernista y tiempo del 98. Congreso (Lugo, Noviembre 1998)*, Santiago de Compostela: Universidade, 2000.
- BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas*, Madrid: Visor, 1996
- BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. (eds.), *Modernism: 1890-1930*, Nueva York: Penguin Books, 1976.
- BREKMAN, J., "Narcissus in the Text", *The Georgia Review*, 30, 1976: pp.293-327.
- BRETZ, M.L., "Masks and Mirrors: Modernist Theories of the Self and/as Other" en GABRIELE, J.P. (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid: Iberoamericana, 1999.
- BROWN, G., "The Biblical Allusions in Gabriel Miró's Oleza Novels" en *Modern Language Review*, 70, nº4 (1975): pp.45-53.
- BRUHM, S., *Reflecting Narcissus. A Queer Aesthetic*, Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 2001.

- BRYSON, N., *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1988.
- BUCKLER W.E. (ed.), *Walter Pater: Three Major Texts*, Nueva York: New York University Press, 1986.
- BULLOCK, A. y STALLYBRASS, O. (eds.) *Fontana Dictionary of Modern Thought*, Londres: Fontana, 1977.
- BURGER, C & BURGER, P., *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid: Akal, 2001.
- BUTLER, J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York-Londres: Routledge, 1999.
- BUTLER, J., *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra, 2001.
- BUTT, J., "The Generation of 1898: A Critical Phallacy" en *Forum for Modern Language Studies*, 16 (1980); pp.136-153.
- BUTT, J., "Modernismo y Modernism" en CARDWELL, R.A. & MCGUIRK, B. (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado: Society of Spanish-American Studies, 1993: pp.39-58.
- CALINESCU, M., *Faces of the Modernity*, Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- CALVO CARILLA, J.L., *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid: Cátedra, 1998.
- CANO BALLESTA, J., "Musas y máquinas: Literatura de Fin de Siglo", en *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia: Pre-textos, 1999, pp. 35-57.
- CARASSUS, M., *Le Mhyte du Dandy*, París: Armand Colin, 1971.
- CARAVAGGI, G., *I paessagi "emotivi" di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, Bari: R. Patron Ed., 1969.
- CARBONELL N. & TORRAS, M. (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros, 1999.
- CARDEN, P., "Parnassianism, Symbolism, Decadentism and Modernism", *Hispania*, XLIII (1960); pp.5454-551.
- CARDONA, R., "Tradición e innovación en *Nuestro Padre San Daniel*" en MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (ed.), *Harvard University Conference in Honor*

- of Gabriel Miró*, Cambridge Mass.: Harvard Studies in Romance Languages, 1982: pp.47-62.
- CARDWELL, R.A., “Los albores del modernismo ¿Producto peninsular o trasplante transatlántico?”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXI (1985); pp.315-330.
- CARDWELL, R.A., “La política-poética del premodernismo español” *Ínsula* 487 (1987): p.23.
- CARDWELL, R.A., “Modernismo frente a Noventayochó: relectura de una historia literaria”, *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, 6, 1 (1995): pp.2-24.
- CARDWELL, R.A., “Los componentes del fin de siglo”, en MAINER, J.C. & GRACIA, J. (eds.), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid: Visor, 1998: pp. 173-175.
- CARDWELL, R.A. & MCGUIRK, B. (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado: Society of Spanish-American Studies, 1993.
- CARNERO, G. (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1987.
- CARPINTERO, H., “Sigüenza en la vida y en la obra de Gabriel Miró” en LANDEIRA, R. (ed.), *Critical Essays on Gabriel Miró*, Ann Arbor: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979; pp. 121-137.
- CARPINTERO, H., *Gabriel Miró en el recuerdo*, Alicante:Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante, 1983.
- CASALDUERO, J., “Gabriel Miró y el cubismo” en *Estudios de Literatura Española*, Madrid: Gredos, 1962.
- CASARES, J., “Nuestro Padre San Daniel por Gabriel Miró”, *Crítica efímera*, Madrid: Espasa-Calpe, 1962: pp.78-87.
- CASCARDI, A. J., *The Subject of Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- CAUDET, F., *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en España y Francia*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

- CELMA VALERO, M.P., *La pluma ante el espejo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- CERDÀ I SURROCA, M.A., *Els prerrafaelites a Catalunya*, Barcelona: Curial, 1981.
- CERDÀ I SURROCA, M.A., “Dante Gabriel Rossetti: El poeta de l'ànima” *Anales de Literatura Española*, 4 (1985); pp.97-113
- CERDÀ I SURROCA, M.A., “Influencias inglesas en la génesis del modernismo: Ruskin y Morris”, en CARNERO, G. (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano (Córdoba, Octubre 1985)*, Córdoba: Diputación Provincial, 1987: pp. 53-65.
- CERDÀ I SURROCA, M.A., *Pre-rafaelitisme i mite femení*, Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluç, 1996.
- CEREZO GALÁN, P., *Palabra en el tiempo. Palabra y filosofía en Antonio Machado*, Madrid: Gredos, 1975.
- CEREZO GALÁN, P. “Variaciones sobre el tema del yo en la crisis del fin de siglo” en FLÓREZ MIGUEL, C. (coord.) *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000: pp.59-81.
- CHAI, L., *Aestheticism. The Religion of Art in Post-Romantic Literature*, Nueva York: Columbia University Press, 1990.
- CHEFDOR, M., QUIÑONEZ, R. & WACHTEL, A. (eds.), *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- CHEVREL, Y., “Le naturalisme peut-il éter considéré comme un mouvement moderniste?” *Revue de Littérature Comparée*, 66, 4 (1992): pp.387-395.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. “Don Fermín, ¿anti-modelo de Don Magín?” en BELLINI, G. (ed.) *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982.
- CITTI, P., “La notion de milieu: le roman et l'idée de décadence vers 1870”, en *L'esprit de décadence. Colloque de Nantes (21-24 avril 1976)*, Nantes: Minard, 1980, pp. 41-52.
- CIXOUS, H., *La sonrisa de la medusa*, Barcelona: Anthropos, 1995.
- CLAVERÍA, C., *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, 1945.



- CLARKE, A.H. (ed.), *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, Exeter: University of Exeter Press, 1999.
- COMOLLI, J.L., "Machines of the Visible" en DE LAURETIS, T. & HEATH, S. (eds.), *The Cinematic Apparatus*, Londres: Macmillan, 1980.
- COOPE, M. G., "Gabriel Miró's Image of the Garden as *Hortus Conclusus* and Paraíso Terrenal", *Modern Language Review*, 68, 1973: pp.94-104.
- COOPE, M. G., *Reality and time in the Oleza Novels of GM*, Londres: Tamesis Books, 1984.
- COOPE, M. G., "La insignificancia de don Vicente Grifol y la teoría novelística de Gabriel Miró" en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XII, nº1, otoño 1987: pp.17-31
- CRARY, J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge-Londres: MIT, 1992.
- CRUZ SÁNCHEZ, P.A., *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia: Tabularium, 2004.
- CULLER, J., *On Deconstruction*, Londres: Routledge, 1983
- CULLER, J., *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Crítica, 2000.
- DAVIS, L.E., "Oscar Wilde in Spain" en *Comparative Literature*, 25, 1973: pp. 136-152.
- DAVIS, L.E., "Max Nordau, *Degeneración* y la decadencia en España" en *Cuadernos hispanoamericanos*, 326-327, 1977: pp.307-323.
- DÉBORD, G., *La société du spectacle*, París: Gallimard, 1992.
- DEBRAY, R., *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós, 1994.
- DE DIEGO, E., *El andrógino sexuado*, Madrid: Visor, 1992.
- DE LA VEGA, J.L., *La enfermedad en la obra de Gabriel Miró*, Alicante-Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1974.
- DE MAN, P., "Autobiography as De-facement" en *Modern Language Notes*, 94, 1979: pp.919-930.
- DE MAN, P., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric Contemporary Criticism*. Londres: Methuen, 1986.
- DERRIDA, J., "The Law of Genre" en *Critical Inquiry*, 7, 1980.
- DERRIDA, J., *Dissemination*, Chicago: Chicago University Press, 1981.

- DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- DÍEZ DE REVENGA, J., “Gabriel Miró y los poetas del 27” en ROMÁN DEL CERRO, J.L (ed.), *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979; pp. 245-263.
- DIJKSTRA, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Nueva York-Oxford: Oxford University Press, 1986.
- DIJKSTRA, B., *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of the Manhood*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1996.
- DIXON HUNT, J., *The Pre-raphaelite Imagination*, Londres: Routledge&Kegan Paul, 1968.
- DOWNNING, C., *La Diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, Barcelona: Kairós, 1999.
- DUFOUR, P., *Le Réalisme: de Balzac à Proust*, París: PUF, 1998.
- ESPLÀ, O., *Evocación de Gabriel Miró*, Alicante: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1961.
- ETREEROS, M., *Sub specie aeternitatis: estudio de las ideas estéticas de Valle-Inclán [s.l.]*: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1995.
- ETXEBARRIA, L & NÚÑEZ PUENTE, S. *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona: Destino, 2002.
- FELDMAN, J.R., *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca- Londres: Cornell University Press, 1993.
- FELSKI, R., “The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans and Sacher-Masoch”, *PMLA*, 106, 1991: pp.1094-1105.
- FERRERES, R., *Los límites del modernismo*, Madrid: Taurus, 1964.
- FLETCHER, I., *Walter Pater*, Londres: Longman, 1971.
- FLETCHER, I. (ed.) *Decadence and the 1890s*, Londres: Edward Arnold, 1979.
- FLINT, K., *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FOKKEMA, D.W., *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Utrecht Publications in General and Comparative Literatura, vol. 19;

- Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- FOUCAULT, M., "Qu'est-ce qu'un auteur", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, 1969; pp.73-104 .
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l' âge classique*, París: Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, M., *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, Nueva York: Panteón, 1980.
- FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós-ICE UAB, 1990.
- FOUCAULT, M., "¿Qué es la Ilustración?", *Daimon*, 7 (1993); pp.5-18.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*; Madrid: Siglo XXI, 1994.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1997.
- FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 1999.
- FRASER, N., "Multiculturalidad y equidad entre los géneros: un nuevo examen de los debates en torno a la 'diferencia' en EE.UU" *Revista de Occidente*, nº 173, octubre 1995.
- FREIXA, M., "La imagen de la mujer en el modernismo catalán" en *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1984.
- FRISBY, D., *Fragmentos de la modernidad. Teorías de l modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Madrid: Visor, 1992.
- FRUTOS, E., "La esencial heterogeneidad del ser en Antonio Machado" *Revista de Filosofía*, XVIII (1959); pp.271-292
- GABRIELE, J.P. (ed.), *Summa valleinclaniana*, Barcelona: Anthropos, 1992.
- GABRIELE, J.P. (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid: Iberoamericana, 1999.
- GARCÍA LARA, C.E., *Dentro del cercado como "novela clínica". Aproximación psicoanalítica a la narrativa breve de Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1996.
- GARCÍA LARA, C.E., *Gabriel Miró y las figuras del deseo*, Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- GARFIAS, F., "El misterio de la obra de Gabriel Miró" en *Revista de Literatura*, vol.2 , septiembre 1952, pp.211-221.

- GARFIAS, F., "Gabriel Miró el olvidado" en *Arbor*, vol.81, núm. 315 (1972), pp.29-37.
- GAUTIER, T., [1835] *Mademoiselle de Maupin*, París: Garnier, 1966.
- GENER, P., *Amigos y maestros. Contribución al estudio del espíritu humano a fines del siglo XIX*, Barcelona: Maucci, 1915.
- GENER, P., *El caso Clarín. Monomanía maliciosa de forma impulsiva. Estudio de psiquiatría*, Madrid: Fernando Fe, 1894.
- GENER, P., *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid: Fernando Fe, 1894.
- GIL-ALBERT, J., "Gabriel Miró: remembranza" en *Obra completa en prosa* (vol.1), Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia.
- GILBERT S. & GUBAR, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, 1998.
- GNISCI, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 2002.
- GORDON, J. B., "Decadent Spaces: Notes for a Phenomenology of the *Fin de Siècle*" en FLETCHER, I. (ed.) *Decadence and the 1890s*, Londres: Edward Arnold, 1979: pp.31-58.
- GRASS, R. & RISLEY, W. (eds.), *Waiting for Pegasus*, Macomb, Illinois: Western Illinois University, 1979.
- GUILLÉN, J., "Lenguaje suficiente: Gabriel Miró" en *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza, 1969.
- GULLÓN, G., *La novela moderna en España (1885-1902) Los albores de la modernidad*, Madrid: Taurus, 1992.
- GULLÓN, G., "El 98 por fuera y el Modernismo por dentro", en SERRANO ALONSO, J. ET ALII (eds.), *Literatura Modernista y tiempo del 98. Congreso (Lugo, Noviembre 1998)*, Santiago de Compostela: Universidade, 2000: pp. 45-66.
- GULLÓN, R., *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Gredos, 1969.
- GULLÓN, R., "La novela lírica" en ROMÁN DEL CERRO, J.L (ed.), *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979; pp. 17-34.

- GULLÓN, R. *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona: Guadarrama, 1980.
- GULLÓN, R., “La polémica entre Modernismo y Generación del 98”, en CARNERO, G., (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano (Córdoba, Octubre 1985)*, Córdoba: Diputación Provincial, 1987, pp. 69-81.
- GULLÓN, R., *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., *Modernismo*, Barcelona: Montesinos, 1983.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., “Los supuestos social-históricos del Modernismo” *Ínsula*, 485-486 (1987): pp.38-39.
- GUYAU, J.M., [1885] *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, París: Felix Alcan, 1905.
- GUYAU, J. M., [1888] *Los problemas de la estética contemporánea*, Madrid: Daniel Jorro, 1902.
- HADDAD, M., *La divine et l'impure. Le nu au XIXe.*, París: Les Editions du Jaguar, 1990.
- HARAWAY, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, 1995.
- HART, S., “Current Trends in Scholarship on *Modernismo*” *Neophilologus*, 71.2 (1987); pp.227-234.
- HEIDEGGER, M., “La época de la imagen del mundo” en *Sendas perdidas*, Buenos Aires: Losada, 1979.
- HERVÁS, S, OLEZA, J, SIMÓN, C Y TALENS, J. “Revisión del concepto de esteticismo en Azorín y Gabriel Miró” en *Revue Romane*, 9, 2, (1974); pp.200-217.
- HEYWOOD, I. & SANDYWELL, B. (eds.) *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Londres & Nueva York: Routledge, 1999
- HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid: Taurus, 1980.
- HINTERHÄUSER, H., “El concepto de fin de siglo como época”, en CARNERO, G., (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano (Córdoba, Octubre 1985)*, Córdoba: Diputación Provincial, 1987, pp. 9-19.

- HODDIE, J.H, "Ensayo de aproximación a *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró", *Revista de Estudios Hispánicos*, 11 (1984); pp.163-185
- HODDIE, J. H., *Unidad y universalidad de la ficción modernista de Gabriel Miró*, Madrid: Orígenes, 1992
- HOLLMAN-SALAVIN, A., *La poétique de l'espace dans l'oeuvre de Gabriel Miró*, Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- HÖNNIGHAUSEN, L., *The Symbolist Tradition in England Literature. A Study of Fin-de-Siècle*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- HUMM, M. (ed.), *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Londres: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- HUSTVEDT, A. "The Art of Death: French Fiction at the Fin de Siècle" en HUSTVEDT, A. (ed.) (1998) *The Decadent Reader*, Nueva York: Zone Books; pp.10-29.
- HUSTVEDT, A. "Science Fictions: The Future Eves of Villiers de l'Isle-Adam and Jean-Martin Charcot" en HUSTVEDT, A. (ed.) (1998) *The Decadent Reader*, Nueva York: Zone Books; pp.498-518.
- HUSTVEDT, A. (ed.) (1998) *The Decadent Reader*, Nueva York: Zone Books.
- IGLESIAS FELJOO, L. (ed.) *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional. Santiago de Compostela 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997
- IGLESIAS FELJOO, L., "Modernismo y modernidad" en SERRANO ALONSO, J. *ET ALII* (eds.), *Literatura Modernista y tiempo del 98. Congreso (Lugo, Noviembre 1998)*, Santiago de Compostela: Universidade, 2000; pp.27-43.
- INMAN FOX, E., "Azorín y la nueva manera de mirar las cosas" en *José Martínez Ruiz (Azorín)*, Actes du Ir Colloque International (Pau 25-26 de abril de 1985) Biarritz: J&D Editions, 1993, pp.299-304.
- IRIGARAY, L., *Speculum of the Other Woman*, Ithaca-Nueva York: Cornell University Press, 1995.
- IRIGARAY, L., *This Sex which is not One*, Ithaca-Nueva York: Cornell University Press, 1995.
- ISER, W., *Walter Pater: the aesthetic movement*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- JAMESON, F., *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic art*, Londres: Methuen, 1981.
- JARNÉS, B., *Obra crítica*, Zaragoza: Instituto Fernando el Católico-CSIC, 2001.
- JAY, M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1994
- JIMÉNEZ, J. R., *El Modernismo. Notas de un curso (1953)* (R. Gullón y E. Fernández Méndez, eds.), Madrid: Aguilar, 1962.
- JOHNSON, R., "Miró's *El obispo leproso*: Echoes of Pauline Theology in Alicante" en *Hispania* 59, mayo 1976; pp.239-245.
- JOHNSON, R., "Models of being in Gabriel Miró's *El ángel, el molino, el caracol del faro*" en JOHNSON, R. & SMITH, P. (eds.) *Studies in Honor of José Rubia Barcia*, Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982.
- JOHNSON, R., *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid: Fundamentos, 1985.
- JOHNSON, R. & SMITH, P. (eds.) *Studies in Honor of José Rubia Barcia*, Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982.
- JULLIAN, P., *Dreamers of Decadence*, Londres: Pall Mall, 1971.
- KING, E.L., "Gabriel Miró y 'el mundo según es'" en *Papeles de Son Armadans*, LXII, (1961), pp. 121-142.
- KING, E.L., "Gabriel Miró: un pasado familiar" en *Papeles de Son Armadans*, XXVII, (1962)
- KING, E.L., "Oleza: Novela como iconostasio" en AA.VV. *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1993.
- KING, E.L., "Gabriel Miró, Autor" en LOZANO MARCO, M.A. & MONZÓ R.M (coords.) *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999; pp. 29-40.
- KING, W.F., "Notes on the Value and Meaning of Sense Experience in the Novel: Montemayor to Miró" en MOLLOY, S. y FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (eds.), *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund I. King*, Londres: Támesis Books; pp.141-149.
- KRAUEL, R., "Homofobia y anticlericalismo en la narrativa de la Restauración: *La Regenta*, *A.M.D.G* y *Nuestro Padre San Daniel*" en LOZANO MARCO,

- M.A. & MONZÓ R.M (coords.) *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999; pp.249-263.
- LABANYI, J., *Gender and Modernization in the Spanish realist Novel*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- LANDEIRA, R. (ed.) *An annotated Bibliography of Gabriel Miró (1900-1978)*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1978.
- LANDEIRA, R. (ed.), *Critical Essays on Gabriel Miró*, Ann Arbor: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979.
- LANDEIRA, R., "La narrativa autobiográfica de Gabriel Miró" en VILLANUEVA, D. (ed.) *La novela lírica*, Madrid: Taurus, 1983; pp. 259-265.
- LANDOW, G. P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.
- LARSEN, K., "El hijo santo: An Erasure in the Mironian Canon" en MÁRQUEZ VILLANUEVA, F (ed.) *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró*, Cambridge Mass.: Harvard Studies in Romance Languages, 1982; pp.63-83.
- LARSEN, K., *Gabriel Miró and Literary Naturalism*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1983.
- LARSEN, K., " 'A la manera del teatro ibseniano': Gabriel Miró and Henrik Ibsen" *Symposium*, vol. XXXVIII, núm.1. (1984)
- LARSEN, K., "Reflections on Mironian Fauna. Texts and Contexts in the Origin of Species", *Discurso Literario*, Oklahoma State University, 1986a.
- LARSEN, K., "La ciencia aplicada: Gabriel Miró, Alfred Binet y el fetichismo", *Bulletin Hispanique*, núm. 88, 1986b.
- LARSEN, K., "Decadentismo, dandies y delincuencia: Gabriel Miró y sus retratos de Oscar Wilde", *La Torre*, III, núm.9., 1989.
- LARSEN, K., "Gabriel Miró y la individualidad endocrina" en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. XLII, fasc. 1, 1990.
- LARSEN, K., " 'Más lejos negreaban los pavos' : Implications of an aspect of Gabriel Miró's animal imagery" en *Romance Notes*, vol. XXXIII, núm 1., 1993.



- LARSEN, K., *La ciencia aplicada. Gabriel Miró y la tradición científica*, Madrid: Alpuerto, 1997.
- LARSEN, K., “Lust, madness and a bowl of cherries: Gabriel Miró's *Las cerezas del cementerio*” en *INTI*, otoño 1997-primavera 1998, núm 46-47.
- LARSEN, K., “Las cuitas de los jóvenes Werther y Félix: *Die Leiden des jungen Werthers* y *Las cerezas del cementerio*” en LOZANO MARCO, M.A. & MONZÓ, R.M (coords.) *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999; pp.265 -276.
- LAVAUD, E., “Un prologue et un article oubliés: Valle-Inclán. Theoricien du Modernisme”, *Bulletin Hispanique*, 76 (1974); pp.397-412.
- LAVER, J., *Oscar Wilde*, Londres: Longman, 1963.
- LÁZARO CARRETER, F., *De poética y poéticas*, Madrid: Cátedra, 1988.
- LEVIN, D. M., *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge & Londres: MIT, 1997
- LEVIN, D.M. (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- LEVIN, H., *El realismo francés: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*, Barcelona: Laia, 1974.
- LISSORGUES, Y. (ed.) *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, 1988.
- LISSORGUES, Y. & SOBEJANO, G. (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- LITVAK, L., “ *Diario de un enfermo: la nueva estética de Azorín*” en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa*, Barcelona: Ariel 1975; pp.273-282
- LITVAK, L., “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1899-1910)”, *Hispanic Review*, 45 (1977): pp.397-412.
- LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Bosch, 1979.
- LITVAK, L., *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid: Taurus, 1980.
- LITVAK, L., “Exotismo arqueológico en la literatura de fines de siglo XIX: 1880-1895” *Anales de literatura española*, 4 (1985) pp.183-194.

- LITVAK, L., *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid: Taurus, 1986.
- LITVAK, L., “Fatalismo y decadencia en el Oriente modernista” *Ínsula*, 485-486 (1987) pp. 39-40.
- LITVAK, L., “La sociología criminal y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 129-153.
- LITVAK, L., “Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 61-73.
- LITVAK, L., “Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 245-257.
- LITVAK, L., *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998.
- LLANAS AGUILANIEDO, J.M. [1899] *Alma contemporánea. Estudio de Estética* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- LONGHURST, A., “The turn of the novel in Spain. From Realism to Modernism in Spanish Fiction”, en CLARKE, A.H. (ed.), *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, Exeter: University of Exeter Press, 1999, pp. 1-43.
- LÓPEZ CAPESTANY, P.A., “Nuestro Padre San Daniel: novela psicológica” en *Cuadernos hispanoamericanos*, 275, mayo 1973; pp.349-359.
- LÓPEZ GARCÍA, P.I., “ 'Los amigos, los amantes y la muerte'. Claves simbólicas de un cuento de Gabriel Miró” en LOZANO MARCO, M.A & MONZÓ R.M (coords.). *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999: pp. 289 -312.
- LOWENTHAL, D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- LOZANO MARCO, M.A., “En torno a *Los pies y los zapatos de Enriqueta*. Novela corta de Gabriel Miró” en ROMÁN DEL CERRO, J.L (ed.) *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979; pp.103-121.

- LOZANO MARCO, M.A., “*El hijo santo, novela de Gabriel Miró. Consideraciones sobre un olvido*” en *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87)
- LOZANO MARCO, M.A., “Una novela problemática: *Niño y grande (1908-1922)*” en AA.VV. *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1993; pp. 27-66.
- LOZANO MARCO, M.A., “Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)” en *Azorín et la France. Actes du Deuxième Colloque International (Pau, 23-25 de abril de 1992)*, Biarritz: J&D Editions, 1995: pp.81-91
- LOZANO MARCO, M.A., “Schopenhauer y la creación literaria en España”, *Anales de literatura española (Serie Monográfica 2)* 12, 1996.
- LOZANO MARCO, M.A., “J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín”, en MAINER, J.C.&GRACIA, J. (eds.), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid: Visor, 1998, p. 109-137.
- LOZANO MARCO, M.A., “Azorín y el fin de siglo (1893-1905)” en *Azorín y el fin de siglo. Catálogo de la Exposición “Azorín y el fin de siglo (1893-1905)*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998; pp.1-32
- LOZANO MARCO, M.A., “*Recuerdos de niñez y mocedad. Unamuno y el alma de la niñez*” *Anales de literatura española*, 14, 2001
- LOZANO MARCO, M.A., “*El obispo leproso*” en *Quimera*, nº214-215, abril 2002; pp. 49-51.
- LOZANO MARCO, M.A & MONZÓ R.M. (coords.) (1999) *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- LOUREIRO, M.A.(ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona: Suplementos Anthropos, 1991.
- LOUREIRO, M.A. (ed.), (1994) *El gran desafío*, Madrid: Megazul-Endymion.
- LUGONES, M., “Pureza, impureza y separación” en CARBONELL N. & TORRAS, M. (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros, 1999; pp. 235-264.
- MACHADO, A. *Poesías completas*, M.Alvar (ed.) Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- MACKLIN, J., “Modernismo y novela en la España finisecular” *Ínsula*, 487 (1987), pp.22-23.

- MACKLIN, J., "Las cumbres del Modernismo: aproximación a la novela finisecular española", en CARDWELL, R.A. & MCGUIRK, B. (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado: Society of Spanish-American Studies, 1993; pp. 199-215.
- MAINER, J.C., *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1981.
- MAINER, J.C., *La doma de la Quimera. (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1988.
- MAINER, J.C. & GRACIA, J. (eds.), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid: Visor, 1998.
- MARFANY, J.L., *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial, 1978.
- MARISTANY, L., "Lombroso y España: Nuevas consideraciones" *Anales de literatura española*, 2 (1983) pp.361-381
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "Una reelaboración de Zola en Gabriel Miró" en *Revue de Littérature Comparée*, núm 43 (1969); pp.127-130.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. "Sobre fuentes y estructura de *Las cerezas del cementerio*" en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid: Gredos, 1972; pp.371-377.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "Sobre fuentes y estructura de *El abuelo del rey*" en *Nueva revista de Filología Hispánica. Homenaje a Raimundo Lida*, núm,24 (1975); pp.469-480.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "Gabriel Miró, entre filografía y biografía (*Dentro del cercado*)" en *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 6. (1979);pp.7-24.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "La esfinge mironiana" en MÁRQUEZ VILLANUEVA, F (ed.) *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró*, Cambridge Mass.: Harvard Studies in Romance Languages; pp.11-34.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1990.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "Gabriel Miró y el Künstlerroman" en LOZANO MARCO, M.A. & MONZÓ, R.M. (coords.), *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo,1999; pp. 89-110.
- MARTIN, J.C., "The eye of the Outside" en PATTON, P. (ed.) *Deleuze: a Critical Reader*, Cambridge: Blackwell, 1996.

- MARTÍNEZ GALÁN, R., *Arte y técnica en la narrativa de Gabriel Miró*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990.
- MARTÍNEZ VICTORIO, L., *Relaciones irónicas en la obra narrativa y dramática de Oscar Wilde*, Madrid: Universidad Complutense, 1989.
- MARTÍNEZ VICTORIO, L., “Wilde y el mundo como fábula” en WILDE, O., *La decadencia de la mentira*, San Lorenzo del Escorial: Langre, 2002; pp. 9-28.
- MAYER, H., *Historia maldita de la literatura*, Madrid: Taurus, 1979.
- MCDONALD, I., *Gabriel Miró: His Private Library*, Londres: Tamesis, 1975.
- MCDONALD, I., “Why is Miro’s Bishop a Leper?” en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7, 1 (1982); pp.59-77.
- MCDONALD, I., “Caminos y lugares: Gabriel Miró’s *El obispo leproso*” *Modern Language Review*, 77 (1982b); pp.607-617.
- MCDONALD, I., “First Person to Third Person: en Early Version of Gabriel Miró’s *Las cerezas del cementerio*” en BACARISSE, S. ET ALII (eds.) *What’s Past is Prologue: A Collection of Essays in Honor of L.J. Woodward*, Edimburgo: Scottish Academic Press, 1984; pp.95-106.
- MELCHIOR-BONNET, S., *Historia del espejo*, Barcelona: Herder, 1996.
- MEREGALLI, F., *Gabriel Miró*, Varese: Instituto Cisalpino, 1949.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, R.M., *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona: Icaria, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 1975.
- MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986.
- MILLER Y.E., *La novelística de Gabriel Miró*, Madrid: Ediciones y Distribuciones Códice, 1975.
- MILLER, Y. E., “Ilusión de la realidad y técnica narrativa en las novelas mironianas de Oleza-Orihuela: *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*” en VILLANUEVA, D. (ed.) *La novela lírica*, Madrid: Taurus, 1983; pp. 266-275.
- MILLER, S., *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín*, Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995

- MIRÓ, G., *La mujer de Ojeda (Ensayo de novela)*, Alicante: Imprenta Juan José Carratalá, 1901.
- MIRÓ, G., *Hilván de escenas (Novela)*, Alicante: Imprenta Luis Esplá. Sucesor de Juan José Carratalá, 1903
- MIRÓ, G., *Del vivir (Apuntes de parajes leprosos)*, Alicante: Imprenta Luis Esplá. Sucesor de Juan José Carratalá, 1904
- MIRÓ, G., *La novela de mi amigo*, Alicante: Imprenta Luis Esplá. Sucesor de Juan José Carratalá, 1908
- MIRÓ, G., *Nómada (De la falta de amor)*, Madrid: "El Cuento Semanal" nº 62, 6 de marzo de 1908.
- MIRÓ, G., *La palma rota*, Madrid: "Los contemporáneos" nº5, 29 de enero de 1909.
- MIRÓ, G., [1909] *La palma rota en Novelas cortas*, ed. M.A. LOZANO MARCO, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo -Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1986
- MIRÓ, G., *El hijo santo*, Madrid: "Los contemporáneos" nº24, 11 de junio de 1909.
- MIRÓ, G., [1909] *El hijo santo en Novelas cortas*, ed. M.A. LOZANO MARCO, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo -Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1986.
- MIRÓ, G., *Amores de Antón Hernando*, Madrid: "Los contemporáneos" nº48, 26 de noviembre de 1909
- MIRÓ, G., *Las cerezas del cementerio*, Barcelona: E. Doménech, 1910
- MIRÓ, G., [1910] *Las cerezas del cementerio*, ed. M.A. LOZANO MARCO, Madrid: Taurus, 1991.
- MIRÓ, G., *La señora, los suyos y los otros*, Madrid: "Los contemporáneos", nº192, 30 de agosto de 1912<sup>1</sup>.
- MIRÓ, G., [1927] *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, ed. M.A. LOZANO MARCO, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo -Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1986.

---

<sup>1</sup> El título cambia en 1927, cuando se publica junto a *Dentro del cercado* y *La palma rota* en la colección "La novela Rosa", Barcelona: Juventud.

- MIRÓ, G., *Del huerto provinciano. Nómada*, Barcelona: E. Doménech, 1912
- MIRÓ, G., [1912] *Del huerto provinciano*, ed. G. TORRES NEBRERA, Badajoz: Universidad de Extremadura, 1988
- MIRÓ, G., *El abuelo del rey*, Barcelona: Ibérica, 1915
- MIRÓ, G., [1915] *El abuelo del rey*, ed. G. TORRES NEBRERA, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo - Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1992.
- MIRÓ, G., *Los amigos, los amantes y la muerte*, Barcelona, Diamante, 1915
- MIRÓ, G., *Corpus y otros cuentos*, ed. G. TORRES NEBRERA, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo - Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1995
- MIRÓ, G., *Dentro del cercado. La palma rota*, Barcelona, E. Doménech, 1916
- MIRÓ, G., [1916] *Dentro del cercado*, ed. K. LARSEN, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo-Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1992
- MIRÓ, G., *Figuras de la Pasión del Señor (Estampas Viejas)* vols. I-II, Barcelona, E. Doménech, 1916-1917
- MIRÓ, G., *Libro de Sigüenza*, Barcelona, E. Doménech, 1917
- MIRÓ, G., *El humo dormido (Tablas del calendario)*, Madrid: Atenea, 1919
- MIRÓ, G., *El ángel, el molino, el caracol del faro (Estampas rurales y de cuentos)*, Madrid: Atenea, 1921
- MIRÓ, G., *Nuestro Padre San Daniel (Novela de capellanes y devotos)*, Madrid: Atenea, 1921
- MIRÓ, G., [1921] *Nuestro Padre San Daniel (Novela de capellanes y devotos)*, ed. C. RUIZ SILVA, Madrid: Ediciones de La Torre, 1981.
- MIRÓ, G., [1921] *Nuestro Padre San Daniel (Novela de capellanes y devotos)*, ed. M. RUIZ-FUNES, Madrid: Cátedra, 1988.
- MIRÓ, G., [1921] *Nuestro Padre San Daniel (Novela de capellanes y devotos)*, ed. M.A. LOZANO MARCO, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- MIRÓ, G., [1921] *Nuestro Padre San Daniel (Novela de capellanes y devotos)*, ed. E.L.KING, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo-Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1994.
- MIRÓ, G., *Niño y grande*, Madrid: Atenea, 1922
- MIRÓ, G., *Señorita y Sor*, "La Novela Semanal" n°143, Madrid: 1924.

- MIRÓ, G., *El obispo leproso (Novela. Segunda parte de Nuestro Padre San Daniel)* en *Obras completas, X*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1926
- MIRÓ, G., [1926] *El obispo leproso (Novela. Segunda parte de Nuestro Padre San Daniel)*, ed. C. RUIZ SILVA, Madrid: Ediciones de La Torre, 1984.
- MIRÓ, G., [1926] *El obispo leproso (Novela. Segunda parte de Nuestro Padre San Daniel)*, ed. M. RUIZ-FUNES, Madrid: Cátedra, 1989.
- MIRÓ, G., [1926] *El obispo leproso (Novela. Segunda parte de Nuestro Padre San Daniel)*, ed. I. McDONALD, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo-Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1993.
- MIRÓ, G., *Años y leguas en Obras completas, XI*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1928.
- MIRÓ, G., *Obras completas*, prefacio por Clemencia Miró, Madrid: Biblioteca Nueva, 1943.
- MIRÓ, G., *Obras completas. Edición Conmemorativa*, Barcelona: Altés, 1932-1949.
- MIRÓ, G., *Glosas de Sigüenza*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952
- MIRÓ, G., *Sigüenza y el mirador azul. Prosas de El Íbero*, ed. E.L. King, Madrid: Ediciones de La Torre, 1982.
- MIRZOEFF, N. *An Introduction to Visual Culture*, Londres&Nueva York: Routledge, 1999.
- MITERRAND, H., *Zola et le naturalisme*, París: PUF, 1989.
- MITERRAND, H., *Zola: l'histoire et la fiction*, París, PUF: 1990.
- MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1988.
- MORENO BAEZ, E., "El impresionismo de *Nuestro Padre San Daniel*" en VILLANUEVA, D. (ed.) *La novela lírica*, Madrid: Taurus, 1983; pp.276-291.
- MONNEYRON, F., *L'andogyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Ellug: Grenoble, 1994.
- MONNEYRON, F., *L'andogyne décadent. Mythe, figure, fantasmés*, Ellug: Grenoble, 1996.
- MONTES HUIDOBRO, M., "Miró: Naturalismo estético-romántico en *Niño y grande*" en *Hispania* 59, septiembre 1976; pp.449-459.
- MUÑOZ ALONSO, A., "Los presupuestos filosóficos del estilo de Gabriel Miró" en *Revista de Ideas Estéticas*, 15, 58 (1957)



- NEUMANN, E., *Mitos del artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid: Tecnos, 1992.
- NIETZSCHE, F., *La voluntad de poderío*, Madrid: EDAF, 1980.
- NOCHLIN, E., *Femmes, art, pouvoir et autre essais*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- NODINE, C.F.& FISHER, D.F. *Perception and Pictorial Representation*, Nueva York: Praeger, 1981.
- NORA, E., “La novela sensual de Miró” en NORA, E., *La novela española contemporánea*, (tomo I) Madrid: Gredos, 1961; pp.431-466.
- NÚÑEZ, D., *La mentalidad positiva en España*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987.
- OLEZA, J., *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976
- OLLER ARIÑO, V-L. *Gabriel Miró: una re-interpretación*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1974; tesis de licenciatura inédita.
- ONTAÑÓN, P., “Gabriel Miró, espíritu del 98” en *Studia hispanica in honorem Lapesa*, Madrid: Gredos, 1961.
- ONTAÑÓN, P., *Estudios sobre Gabriel Miró*, México: UNAM, 1979.
- O’SULLIVAN, S., “Watches, Lemons ans Spectacles: Recurrent Images in the Works of Gabriel Miró” en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV, 1967; pp. 107-121.
- OTTO, W., *The Homeric Gods*, Boston: Beacon Press, 1954.
- PARDO BAZÁN, E. [1883] *La cuestión palpitante* (R. de Diego, ed.) Madrid: Biblioteca Nueva,1998.
- PARDO BAZÁN, E., “La nueva cuestión palpitante”, en *Obras Completas* (H. L. Kirby, ed.), t. III, Madrid: Aguilar, 1973, pp. 1557-1195
- PARR, M., “El concepto modernista de la palabra en Gabriel Miró”, *Hispania*, XXIX, marzo 1956.
- PATER, W., [1873] *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (Adam Phillips, ed.), xford: Oxford University Press, 1986.
- PATTISON, W. T., *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid: Gredos, 1969
- PATTON, P. (ed.) *Deleuze: a Critical Reader*, Cambridge: Blackwell, 1996

- PEARCE, L., *Woman/Image/Text. Readings in Pre-raphaelite Art and Literature*, Londres: Harvester-Wheatsheaf, 1991.
- PEDRAZA, P., *La bella: enigma y pesadilla*, Barcelona: Tusquets, 1991.
- PEDRAZA, P., *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid: Valdemar, 1999.
- PICHOIS, C., *Baudelaire*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1986
- PIERROT, J., *L'imaginaire décadent*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- PITARCH, P., *Decadencia y modernidad en Alma contemporánea (1899)*, trabajo de investigación inédito, Universitat Autònoma de Barcelona: 2003.
- PRAZ, M., *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arte visive*, [s.l.]: Mondadori, 1971.
- PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acanalado, 1999.
- PRENDERGAST, C., *The order of mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, París, CUP: 1986.
- PUELLES, L., *Figuras de la apariencia. Ensayos sobre arte y modernidad*, Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- QUENNELL, P., *John Ruskin*, Londres: Longman, 1966.
- QUIGUER, C., *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style*, París: Klincksieck, 1979.
- RABY, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- RALLO, A., "Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio de Gabriel Miró*" en *Epos*, vol.II. (1986), pp. 253-279.
- RAMOS, V., *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid: Gredos, 1964.
- RAMOS, V., "El vitalismo mironiano" en LANDEIRA, R. (ed.), *Critical Essays on Gabriel Miró*, Ann Arbor: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979 pp. 17-41.
- RAMOS, V., *Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1979.
- RAMOS, V., *Vida de Gabriel Miró*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo-Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1996.

- RAMOS, V., “Las antinomias del amor en los primeros escritos de Gabriel Miró” en LOZANO MARCOS, M.A. & MONZÓ, R.M. (coords.), *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999; pp. 111- 124.
- RAQUEJO, T. “Ruskinismo, prerrafaelismo y decadentismo” en BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas (vol.I)*, Madrid: Visor, 1996; pp.397-417.
- REUS BOYD-SWAN, F. “La autobiografía en Gabriel Miró” en ROMERA, J; YLLERA, A. GARCÍA PAGE, M. Y CALVET, R. (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: Visor, 1993.
- REYNOLDS, K. & HUMBLE, N., *Victorian Heroines. Representations of Feminity in Nineteenth Century Literature and Art*, Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- RIBOT, T. , [1883] *Las enfermedades de la voluntad*, Madrid: Daniel Jorro, 1922
- RIBOT, T., [1885] *Las enfermedades de la personalidad*, Madrid: Daniel Jorro, 1912
- RIBOT, T., [1897] *La lógica de los sentimientos*, Madrid: Daniel Jorro.
- RIBOT, T., [1900] *L'immagination créatrice*, París: Felix Alcan, 1926
- RIERA, C., “Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista” en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº6 (1990)
- RIERA, C., “La secularización en la obra de Gabriel Miró” en *Camino hacia la modernidad. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*, Frankfurt: Derwet, 1993.
- RIERA, C., TORRAS, M. & CLÚA, I. (eds.), *Perversas y divinas*, Caracas: Ex cultura, 2002.
- RINCÉ, D., *Baudelaire et la modernité poétique*, París: PUF, 1996.
- RÓDENAS DE MOYA, D., *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela de vanguardia española*, Barcelona: Península, 1998.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R.M., *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1994.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.L. , “Decadentismo, pesimismo, modernismo: los cuentos de Gabriel Miró” en ROMÁN DEL CERRO, J.L (ed.) *Homenaje a*

- Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979 ;pp.151-161.
- ROMÁN DEL CERRO, J.L & FELIU GARCÍA, E., “*La mujer de Ojeda e Hilván de escenas*”  
ROMÁN DEL CERRO, J.L (ed), *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979.
- ROMERA, J; YLLERA, A. GARCÍA PAGE, M. Y CALVET, R. (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: Visor, 1993
- ROMERO LÓPEZ, D., *Una relectura del "Fin de siglo" en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Berna: Peter Lang, 1998.
- ROMERO TOBAR, L. (ed.) *El camino hacia el 98: los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Madrid: Visor, 1998
- ROSE, J., *Sexuality in the field of vision*, Londres, Verso, 1986.
- RUBIA BARCIA, J., “La radical esencialidad de Sigüenza” en ROMÁN DEL CERRO, J.L (ed), *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante: Publicaciones de la caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979.
- RUBIO CREMADES, E., “La inicial formación literaria e intelectual de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda*” en LOZANO MARCOS, M.A. & MONZÓ, R.M. (coords.), *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999; pp.125-134.
- RUIZ, R., “El sentido existencial de *Las cerezas del cementerio*” en Márquez Villanueva, F. (ed.) *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró*, Harvard Studies in Romance Languages, 1982; pp. 35-46.
- RUIZ SILVA, C., “Un ensayo de novela: *La mujer de Ojeda*, de Gabriel Miró” en *Castilla*, 2-3 (1981); pp.185-199.
- RUIZ SILVA, C., “Los comienzos novelísticos de Gabriel Miró” en AA.VV. *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1993; pp.11-26.
- RUSKIN, J., *Las piedras de Venecia*, Valencia: Francisco Sempere y Cia, 1909.
- RUSKIN, J., *The Art Criticism of John Ruskin* (R. Herbert, ed.), New York: Da Capo, 1987.

- SANTIÁÑEZ –TIÓ, N., “El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 71, (1995); pp.179-216.
- SANTIÁÑEZ –TIÓ, N., *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona: Crítica, 2002.
- SASS, L.A, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- SAURET, T. (ed.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga: Atenea-Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.
- SCHIAVO, L. (ed.) *Valle-Inclán hoy: estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1993.
- SHOWALTER, E., *The Female Malady. Women, Malady and English Culture: 1830-1980*. Londres: Virago, 1988.
- SHOWALTER, E., *Sexual Anarchy: Gender and Culture at Fin-de-Siècle*, Londres: Bloomsbury, 1991.
- SCHWARTZ, H. *Gabriel Miró (1879-1930): A Thematic Análisis of the Secular Works*. Tesis doctoral. University of Michigan, 1954.
- SCHULMAN, I.A., “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, en *El Modernismo* (L. Litvak, ed.), Madrid: Taurus, 1975, pp. 65-95.
- SEGARRA, M & CARABÍ, A. (eds.), *Feminismos y crítica literaria*, Barcelona: Icaria, 2000.
- SEGARRA, M & CARABÍ, A. (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona: Icaria, 2000.
- SEQUEROS, A., *Meditaciones y glosas sobre Gabriel Miró*, Orihuela: Caja Rural central, 1979.
- SERÉS, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996.
- SERRANO ALONSO, J. ET ALII (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98*. Actas del Congreso Internacional, Lugo 17-10 de noviembre de 1998, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2000.
- SHOWALTER, E., *The Female Malady: Women, Madness and English Culture*, Londres: Virago, 1988.
- SILVERMAN, K., *The Subject of Semiotics*, Oxford: Oxford University Press, 1983

- SIMMEL, G., *Filosofía del dinero*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.
- SIMMEL, G., *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 1986.
- SMITH, L., *Victorian Photography, Painting and Poetry. The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-raphaelites*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- SOBEJANO, G., *Nietzsche en España*, Madrid: Gredos, 1967.
- SOLANA, G., "Crítica de la modernidad" en Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas (vol.I)*, Madrid: Visor, 1996; pp.321-333.
- SOTELO VÁZQUEZ, A. & CARBONELL, M.C. (coord.& ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989.
- SOTELO VÁZQUEZ, A. "Leopoldo Alas, teórico de la novela" en LISSORGUES, Y. & SOBEJANO, G. (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998; pp.123-139
- SOTELO VÁZQUEZ, A., "Los discursos del naturalismo en España, 1881-1889" en *Del Romanticismo al Realismo. Actas del primer coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998; pp.455-465
- SOTELO VÁZQUEZ, A. *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona: PPU, 1998
- SOTELO VÁZQUEZ, A. *Perfiles de Clarín*, Barcelona: Ariel, 2001
- SPIVAK, G.C., "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography" en SPIVAK, G.C., *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Nueva York-Londres: Routledge, 1988.
- STEIN, B., "Edipo en *Las cerezas*", *Estudios Ibero-Americanos*, VI (1980); pp. 73-82
- STEIN, R.L., *The Ritual of Interpretation: the fine arts as literature in Ruskin, Rossetti and Pater*, Cambridge: Harvard University Press, 1975
- TAYLOR, C., *Sources of the self: the making of the modern identity*, Cambridge: Harvard University Press, 1989
- TAYLOR, J.C. (ed.), *Nineteenth-Century Theories of Art*, Berkeley: University of California Press, 1993.

- THORNTON, R.K.R., "Decadence in Later Nineteenth-Century England" en FLETCHER, I. (ed.) *Decadence and the 1890s*, Londres: Edward Arnold, 1979; pp.15-29.
- TORRAS, M., *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.
- TORRES NEBRERA, G., "Badaleste, Boraida, Serosca, Oleza... Espacios interrelacionados en Gabriel Miró" en AA.VV. *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1993; pp. 67-102.
- TOVAR, A., "Las palabras de Gabriel Miró en su novela doble", *BRAE*, LIX, 218, 1979; pp.127-138
- THOMALLA, A., *Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf: Bertlesman, 1972.
- TRAPIELLO, A., *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona: Planeta, 1997.
- TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 1996.
- TSËELON, E., *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, Londres: Sage Publications, 1995.
- UNAMUNO, M. de, *Obras completas*, Barcelona: Vergara, 1958
- VALENTÍ, E., *El primer modernismo catalán: sus fundamentos ideológicos*, Barcelona: Ariel, 1973.
- VALIS, N., "Novel into painting: transition in Spanish Realism" en *Anales galdosianos* (1985), año XX, nº1.
- VALIS, N., "Figura femenina y escritura en la España finisecular" en CARDWELL, R.A. & MCGUIRK, B. (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado: Society of Spanish-American Studies, 1993; pp.103-123.
- VALLE INCLÁN, R. M. DEL, "Modernismo", en *El Modernismo* (L. Litvak, ed.), Madrid: Taurus, 1975, pp. 17-19
- VALLE-INCLÁN, R.M. DEL, *La lámpara maravillosa*, Biblioteca Valle-Inclán, vol. 22; A. Zamora Vicente (coord.), Barcelona: Círculo de Lectores, 1992

- VAN PRAAG- CHARTRAINE, J., "Gabriel Miró, el rostro de Levante" en *Revista Hispánica Moderna*, año XXIV, octubre 1958.
- VILLANUEVA, D. (ed.) *La novela lírica*, Madrid: Taurus, 1983.
- VILLENA, L.A DE, "El dandysmo" en *El dandysmo: Balzac, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire*, Madrid: Felmar, 1974.
- VILLENA, L.A DE, *Los andróginos del lenguaje*, Madrid: Valdemar, 2001
- VILLENA, L.A DE, *Máscaras y figuras del Fin de Siglo*, Madrid: Valdemar, 2002.
- VILLENA, L.A. DE, *Corsarios de guante amarillo*, Madrid: Valdemar, 2003.
- WALLIS, A. *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003
- WALLIS, B. (ed.) *Art after Modernism: rethinking Representation*, Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 1984.
- WARHOL, R. & HERNDL, D. (eds.) *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick-New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- WARTOFSKY, M.W. "Picturing and Representing" en NODINE, C.F.& FISHER, D.F. *Perception and Pictorial Representation*, Nueva York: Praeger, 1981.
- WILDE, O., *Complete Works*, Londres: Collins, 1990.
- WILSON, E., *El castillo de Axel: estudios sobre la literatura imaginativa (1870-1930)*, Barcelona: Versal, 1989
- WOLF, N., *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, Nueva York: William Morrow, 1991.
- WOODWARD, L. J., "Les images et leur fonction dans *Nuestro Padre San Daniel de G. Miró*" en *Bulletin Hispanique* 56, 1954; pp.110-132
- YURKIEVICH, S., *Celebración del Modernismo*, Barcelona: Tusquets, 1976.
- YURKIEVICH, S. "Modernismo: arte nuevo", *Ínsula*, 487, (1987): p.24.
- ZAVALA, I.M., *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona: Anthropos, 1993.



## Documentos electrónicos

BURNETT, R., “Camera lucida: Roland Barthes, Jean-Paul Sartre and the photographic image” en *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol 6, n°2 (1991)

<http://www.cowan.edu.au/pa/continuum>

FRANZINI, E., *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie en Spazio filosofico*: <http://www.lettere.unimi.it/~sf/index.html>

GABRIELONI, A.L., “ Interpretaciones teóricas y poéticas. Sobre la relación entre poesía y pintura” en *Saltana*, n°1, vol.1, 2001-2002.

<http://www.saltana.com.ar>

HUYSMANS, J.K., “Salon de 1880”, *L'art moderne en Oeuvres completes de J.K.Huymans* (París: C.Grés, 1929)

<http://gallica.bnf.fr>

MAUPASSANT, G. DE., “Le roman” prólogo a *Pierre et Jean* (París: P.Ollendorf, 1888) <http://gallica.bnf.fr>

MOXEY, K. “The History of Art after the Death of the “Death of the Subject” en *In[ ]visible Culture*, n°1, 1, invierno 1998.

[http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/ivchome.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/ivchome.html)

PINSON, S. “Trompe l’oeil: Photography’s Illusion Reconsidered”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol.1, n°1, 2002.

<http://www.19th-artworldwide.org>

ZOLA, E. [1880] *Le Roman Expérimental*, (París: Charpentier et Fasquelle, 1894) <http://gallica.bnf.fr>

## Materiales on-line

Bibliopolis: <http://www.bibliopolis.fr>

Biblioteca nacional de España: <http://www.bne.es>

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com>

Biblioteca virtual de la Vega Baja: <http://bvvb.net/index.htm>

Bibliothèque électronique de Lisieux: <http://www.bmlisieux.com>  
British Library: <http://www.bl.uk>  
Gallica: <http://gallica.bnf.fr>  
Literary History: <http://www.literaryhistory.com>  
Online Books: <http://www.onlinebooks.library.upenn.edu/authors.htm>  
Pater in the 1990s: <http://www.uncg.edu/eng/elt/pater>  
Popcultures: <http://www.popcultures.com>  
Progetto Manuzio: <http://www.liberliber.com>  
Project Gutenberg: <http://www.ibiblio.org/gutenberg>  
Remy de Gourmont: <http://www.remydegourmont.org>  
Victorian Research Web: <http://www.victorianresearch.org>  
Victorian Web: <http://www.victorianweb.org>  
Voice of the Shuttle: [http://www.qub.ac.uk/english/humanitas\\_home/html](http://www.qub.ac.uk/english/humanitas_home/html)  
The Nineteenth Century: <http://c19.chadwyck.co.uk>  
The Pre-Raphaelite Critic: [http://www.engl.dvq.edu/servus/PR\\_critic](http://www.engl.dvq.edu/servus/PR_critic)