ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Núm. 22. 2010 (SERIE MONOGRÁFICA, Núm. 12)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

NOVELA LÍRICA Y NOVELA POEMÁTICA EN EL MODERNISMO ESPAÑOL

Edición de Miguel Ángel Lozano Marco

Director
Guillermo CARNERO ARBAT
Codirector
Enrique RUBIO CREMADES
Secretario
José María FERRI COLL
Consejo de Redacción:
Miguel Ángel LOZANO MARCO
Ángel Luis PRIETO DE PAULA
Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ
José Carlos ROVIRA SOLER
Carmen ALEMANY BAY
Mª de los Ángeles AYALA ARACIL
Remedios MATAIX AZUAR
Juan de Mata MONCHO AGUIRRE
Miguel Ángel AULADELL PÉREZ
Beatriz ARACIL VARÓN
Helena ESTABLIER PÉREZ
Eva VALERO JUAN
Comité Científico:
Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (CSIC)
Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)
José ESCOBAR ARRÓNIZ (York University) †
Ana Mª FREIRE LÓPEZ (UNED).
Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (Ohio State University)
David T. GIES (University of Virginia)
José M. GONZÁLEZ HERRÁN (Universidad de Santiago de Compostela)
Yvan LISSORGUES (Université de Toulouse-le-Mirail)
Francisco José MARTÍN (Università di Torino)
Piero MENARINI (Università di Bologna)
César OLIVA (Universidad de Murcia)
Leonardo ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)
Santos SANZ VILLANUEVA (Universidad Complutense de Madrid)
Russell P. SEBOLD (University of Pennsylvania)
Philip W. SILVER (Columbia University)
Mª del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC)
Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Espagrafic
Impresión:

Anales de Literatura Española se halla indizada en los índices RESH-CSIC y LATINDEX (catálogo). Asimismo aparece recogida en las bases de datos de calidad PIO, ISOC y MLA.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - NÚM. 22 - 2010

NOTA PREVIA

El 14 de octubre de 1908, en el diario *El Liberal* de Madrid, un anónimo periodista escribía en su reseña de *La novela de mi amigo*: «Este libro de Gabriel Miró tiene, como los suyos anteriores, corte de novela de nuevo género, de *novela poema*, que desde hace poco tiempo principia a manifestarse en nuestra literatura.» Cuatro días después, un crítico de relieve, Bernardo G. de Candamo, publica en la revista *Faro* otra reseña crítica sobre la misma novela donde, con criterios similares, utiliza un término que seis décadas después hará fortuna: «Puede calificarse el libro de Miró como novela lírica». Son dos intentos de caracterizar una nueva orientación de la novela que se había producido en los inicios del siglo XX. Ocho años después, en 1916, Ramón Pérez de Ayala llamará desde la portada del libro «novelas poemáticas» a los tres relatos que contiene, cuyos capítulos vienen precedidos por unos versos. El escritor las llama así porque, según confiesa, en ellas «se aspira a obtener la poesía de la verdad por un procedimiento más sintético que analítico». Unamuno, por su parte, en el «Prólogo» a sus *Tres novelas ejemplares* (1920) califica a sus personajes de «criaturas poéticas» y habla del novelista como poeta y de la novela como poema; un año después afirma en un artículo: «una novela es un poema. Cuando lo es, claro. Y cuando no lo es, tampoco es novela». Por esas fechas, Azorín publica dos novelas plenamente poéticas: *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925), después de un ensayo novelesco, *El licenciado Vidriera visto por Azorín* (1915), en el que la subjetividad del protagonista, Tomás Rueda, aparece en conexión y diálogo con la de su autor en un relato donde predomina lo lírico.

Los artículos recogidos en este número monográfico vienen a ser distintas catas o indagaciones en el asunto que tratamos. El punto de partida es Leopoldo Alas. En *Doña Berta* encontramos un modelo de novela lírica (por predominar en este relato la expresión de la intimidad de su protagonista, quien a su vez encauza la de su autor) y poemática, por tratarse de un texto no mimético, cuya construcción y disposición de los elementos es significativa.

Ya dijo Pérez de Ayala que las tres novelas –la antes citada y las dos que la acompañan en el volumen– «son obras de pura literatura». El magisterio de *Clarín* se advierte tanto en Unamuno como en quien fue su discípulo, Ramón Pérez de Ayala, y también en Gabriel Miró, aunque se haya advertido menos. Junto con las figuras relevantes del periodo, dos novelistas menos frecuentados vienen a enriquecer nuestra visión de la novela en la época modernista.

El próximo número de *Anales de Literatura Española* tendrá como título «Escritoras ilustradas y románticas». El volumen estará coordinado por la profesora Helena Establier Pérez, a quien debe dirigirse toda la correspondencia. Los trabajos enviados deben ajustarse a las normas publicadas en este número. Tras su recepción, serán revisados anónimamente por dos expertos cuyo dictamen positivo será imprescindible para su publicación.

ÍNDICE

Adolfo Sotelo Vázquez
«Leopoldo Alas, narrador en el *fin-de-siècle*: ética y estética» 11

Ángel Luis Prieto de Paula
«Unamuno: la abolición del género novela» 33

Rocío Charques Gámez
«En torno a *Flor de santidad,* novela poemática de Valle-Inclán» 49

Fermín Ezpeleta Aguilar
«Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín» 65

José María Ferri Coll
«Una novela poemática de Azorín: *La isla sin aurora*» 85

Dolores Thion Soriano-Mollá
«Renovar novelando: lo apolíneo y lo dionisíaco en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró» 99

Miguel Ángel Lozano Marco
«La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró» 121

Kevin S. Larsen
«Miró y *Midrash*: el caso de *Figuras de la Pasión del Señor*» 145

José Ramón González
«El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala» 171

Amelina Correa Ramón
«Una novela lírica de la tierra de los faraones:
La serpiente de Egipto, de Isaac Muñoz» 187

Begoña Sáez Martínez
«Lirismos negros, novelas canallas:
Las lobas de arrabal, por Antonio de Hoyos y Vinent» 207

* * *

Los autores 239

Normas para la presentación de originales 245

LEOPOLDO ALAS, NARRADOR EN EL *FIN-DE-SIÈCLE:* ÉTICA Y ESTÉTICA

Adolfo SOTELO VÁZQUEZ

Universitat de Barcelona

RESUMEN

El artículo se plantea una serie de reflexiones sobre Leopoldo Alas en el fin de siglo XIX, desde una perspectiva europea, que sin dejar de lado las señas de identidad nacionales, valora en lo pertinente las líneas éticas y estéticas en las que Alas participa de la crisis de la razón positivista y del malestar intelectual de finales del XIX. Por ello incide tanto en el concepto de novela poética, como en los signos modernistas de su narrativa breve, herederos de su transparente visión del realismo y de su ideario krausista. También apuesta por ver en la literatura narrativa del Alas finisecular un espejo de su autobiografía intelectual.

Palabras clave: Crisis del positivismo, novela realista, novela poética, narrativa breve, autobiografía.

ABSTRACT

This article is a reflection on the writings of Leopoldo Alas in the crisis of positivism and the intellectual malaise at the turn of the century from a European perspective however, keeping in mind the writers origins. For these reasons, the concepts of poetic novel and short novel are discussed from the kraustist and realistic viewpoints. Moreover, this is an autobiographical reflection in the literary narrative of Alas at the turn of the century.

Key words: Crisis of positivism, realistic novel, poetic novel, short novel, Autobiography.

Para tí

«Estos paisajes son al arte como
la felicidad completa a la poesía»
(Leopoldo Alas, *Cuesta abajo*, 1891)

«Este es mi modo natural de vivir la alegría
que nos está quemando juntos»
(Luis Rosales, *Diario de una resurrección*, 1979)

I

En la trayectoria intelectual de Leopoldo Alas caben sin duda tres etapas, cuyo perfil esquemático es el siguiente: una inicial, dominada por la formación y los presupuestos krausistas (hasta 1880); una segunda etapa más permeable a las consideraciones del positivismo –que en literatura se traduce en una lectura independiente e inteligente del naturalismo de escuela– y para la que se podría proponer el término krauso-positivismo, si bien conviene no echar en saco roto que quien propone y define el término es Adolfo Posada en un ensayo titulado «Los fundamentos psicológicos de la educación según el Sr. González Serrano», incluido en el tomo *Ideas pedagógicas modernas* (1892), que prologó Leopoldo Alas, quien pese a tratar de la evolución del krausismo en España nada dice del término ni de la oportunidad de tal marbete para su propia andadura intelectual. Esta segunda etapa alcanzaría toda la década de los ochenta, aunque desde 1887, fecha de la publicación de *Apolo en Pafos* y de la mayoría de «Lecturas» de *Mezclilla* (1889), se observan las luces y las sombras que indican un renacimiento del idealismo, una voluntad de idealidad ética, que embargará al último Clarín, quien, sin desprenderse de las conquistas del naturalismo y al aire de ciertas filosofías novísimas –todas ellas de raíz idealista y *desinteresada*– seguirá dando continuidad o, mejor dicho, repensando las invariantes del krausismo español. Las características fundamentales de esta etapa finisecular se advierten en *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892), en sus recopilaciones de cuentos, especialmente *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893) y *Cuentos morales* (1896) y en la reunión de textos heterogéneos, fechados entre el 91 y el 99, y que lleva el título de *Siglo pasado* (1901); heterogeneidad que responde a una tendencia que Mijaíl Bajtín anotó en la obra finisecular de Tolstoi, al prologar en 1929 la novela *Resurrección* (novela que, recordémoslo al paso, también prologó Alas):

> «Tolstoi se aleja cada vez más de la literatura y vierte su visión del mundo en forma de ensayo, de artículo, de tratado, de compilación de aforismos[…] Las obras estrictamente literarias de este período están escritas en su viejo estilo, pero con la presencia predominante de la crítica, de la acusación, del moralismo. El combate encarnizado, pero sin esperanzas, que libra Tolstoi para elaborar una forma artística nueva, termina siempre con la victoria del moralista sobre el escritor: todas las obras de este período llevan esta marca» (Bajtín, 1988: 11)

Las palabras del gran teórico ruso convienen también como anillo al dedo a los quehaceres del último Clarín. Todas sus obras, primordialmente las de la madurez, teñidas por un tinte autobiográfico, responden al fondo inquebrantable de moralista, derivado de la ética del krausismo, que produjo algunos males en la cultura española de la segunda mitad del siglo XIX (Clarín los anota con imparcialidad en el prólogo, ya citado, de 1892 al libro de Adolfo Posada), pero también dejó «en buena parte de la juventud estudiosa e inteligente, como rastro perfumado, el sello de unción filosófica que engendraba el ánimo constante y fuerte del bien, el instinto de propaganda, de la vida ideal, de abnegación, pura y desinteresada» (Torres, 1984: 178)

Coincidencia con Tolstoi (¡tan admirado por el último Clarín!) que responde a una profunda afinidad en lo que estaban defendiendo en el tramo final de sus andaduras vitales, y cuya síntesis más exacta la ha formulado el humanista Isaiah Berlin en su espléndido ensayo *El erizo y la zorra* a propósito del autor de *La Guerra y la Paz*:

> «la conciencia de las *corrientes profundas*, las *raisons de coeur*, que ellos no conocían por experiencia directa, pero ante las cuales -estaban convencidos– los artificios de la ciencia no eran más que una trampa, un engaño» (Berlin, 1998: 134)

El descrédito de la ciencia positiva a finales del siglo XIX tenía raíces que el propio Berlin declara en «el pensamiento de todos aquellos que hablan de las razones del corazón, de la naturaleza moral o espiritual de los hombres, de lo sublime y las honduras, de la percepción *más profunda* de poetas y profetas» (Berlin, 1998: 132). A Pascal y Blake, Rousseau y Schelling, Goethe y Coleridge, Chateaubriand y Carlyle hay que sumar a Leopardi y Tolstoi, a Clarín y a su mejor prolongación en la literatura española, el Unamuno de los «ensayos de conciencia» de los primeros años del siglo XX.

El Clarín finisecular, que se adivina en las consideraciones últimas de *Apolo en Pafos* (1887), creía que los poetas volverían a enseñar el camino de la luz, puesto que «hay en la verdad un principalísimo aspecto que sólo puede ser comprendido mediante el arte, esto es: en la expresión perfecta de su poesía» (Sotelo Vázquez, 1989: 90). Las tendencias místico-artísticas que son

ingrediente de la filosofía perenne de Alas se intensifican en la última década. Por dondequiera que tomemos su obra, llegamos a la misma evidencia: a la par que quiere ofrecernos una representación de la realidad más rica, más libre, más fluida, se empeña en tantear, balbucear, insinuar y abocetar los misterios de esa realidad, los relentes de misterio de la vida.

Una prolongación y, a la vez, una radicalización de este ideario se nos ofrece en Unamuno, a partir de la edición en tomo de los ensayos *En torno al casticismo* (1902). Tras atravesar una etapa de formación positivista, tras convivir con el pensamiento socialista, tras salvar la honda crisis personal, existencial e intelectual, de 1897, el primer Unamuno desemboca en un antiracionalismo que Clarín no formuló nunca de modo explícito. Las *raisons de coeur* pesan más en Unamuno, quien, no obstante, puede ser interpretado como el horizonte al que apuntaba la filosofía del Alas finisecular: es, cuando menos, un camino hermenéutico alternativo.

El dubitativo Hamlet al que dirigía sus cartas el último Clarín, como correlato del pensador solitario y desinteresado, se transforma, mediante la referencia a la escena V del primer acto del drama de Shakespeare, en el «espiritual» Hamlet que exclama: «Hay en los cielos y en la tierra, Horacio, más que lo que sueña tu filosofía». Se trata del paratexto inicial del ensayo *Intelectualidad y Espritualidad* (*La España Moderna*, III, 1904), en el que Unamuno, mezclando datos autobiográficos con reflexiones librescas, afirma que lo verdaderamente real, lo real vital, sólo se puede indagar y conocer por el camino sentimental, por el camino poético. De ahí su aspiración a ser poeta y profeta, a engrosar la legión de hombres espirituales, que define como «los que no toleran la tiranía de la ciencia ni aun de la lógica, los que creen que no hay otro mundo dentro del nuestro y dormidas potencias misteriosas en el seno de nuestro espíritu, los que discurren con el corazón, y aun muchos que no discurren» (Unamuno, 1917: IV. 210). Es el dominio de los espirituales, tan próximo al de algunos intelectuales *fin-de-siècle*, que llevan a sus últimas consecuencias la esencia del romanticismo europeo[1], cuyas luces apuntan a la individualidad, al impulso creador, a la independencia de la conciencia, a las necesidades emocionales no distorsionadas; pero, cuyas sombras se extienden hasta el irracionalismo más histérico. Leopoldo Alas, filósofo de estirpe idealista y de moral krausista, se quedó –dada su prematura muerte en 1901– en la frontera de la implacable crónica del romanticismo de la desilusión, con unos flecos que intensifican la vertiente espiritualista. Unamuno -como recordó

1. Tengo en cuenta los brillantes trabajos de Isaiah Berlin, «La esencia del romanticismo europeo», *El poder de las ideas* (ed. H. Hardy), Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 307-314. Y *Las raíces del romanticismo* (ed. H. Hardy), Madrid, Taurus, 2000.

Ferrater Mora– no puede vivir, ni escribir sin la razón: «si pudiera escapar por entero al imperio de la razón, si pudiera reafirmarse como un irracional ser de carne y hueso que se afana por vivir eternamente, la tragedia desaparecería» (Ferrater Mora, 1967: 60) Y la tragedia es la fuerza motriz de su pensamiento y de su literatura.

La inflexión del pensamiento de Alas a la altura de la última década del siglo reavivó y recreó la ética y la espiritualidad krausistas que perennemente alimentaron sus ideas, sin menoscabar su independencia, pero acentuando su autenticidad, su voluntad de predicar en pos de lo que llama, en el prólogo (1901) a su traducción de *Trabajo* de Zola, «ideas de amor y justicia, grandes y hermosas» (Torres, 1984: 255), cuyo acompañamiento son todos aquellos sentimientos que combaten el egoísmo, proyectándose sobre el bien de la Humanidad, porque la utopía clariniana –establecida frecuentemente en diversos textos finiseculares– es la de un mañana, en el que «al llamarnos entonces *todos hermanos* podamos hacerlo racionalmente, es decir, sabiendo que existe un padre, un *Dios*, o una madre, una *Idea*» («Revista mínima», *La Publicidad*, 14-V-1890); o como escribe en la «Revista mínima» que dedica el 12 de abril de 1898 en *La Publicidad* a reseñar los *Escritos de José Soler y Miquel*, obra póstuma del intelectual leridano que publicó Joan Maragall, en la que insiste en los elementos perennes de la humanidad:

> «Lo primero no es ser de su siglo ni de su patria, lo primero es ser de *todo el tiempo*. Más que a España amó yo al mundo, y más que a mi tiempo a toda la historia de esta pobre, interesante humanidad que viene de las tinieblas y se esfuerza, incansable, por llegar a la luz. Las cosas constantes, fundamentales, son las que más interesan, las que más valen»[2].

II

Michel Raimond en un libro imprescindible, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*[3] ha estudiado cómo los múltiples avatares del género y las incertidumbres sobre la novela del porvenir a la altura de 1887 desembocan en la última década del siglo XIX en «le mépris du roman», a la par que se acentúa la idea del realismo-naturalismo como el paraíso perdido de la novela. Múltiples son los indicadores que el exhaustivo estudio de Raimond constata. Elijo el testimonio de Mallarmé. Entre las lúcidas

2. Ambas «Revistas mínimas» las he recogido en el segundo tomo de mi Tesis doctoral, *Investigaciones sobre el regeneracionismo liberal en las letras españolas (1860-1905)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1987.
3. Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985.

observaciones que el gran poeta realiza en la encuesta sobre la evolución literaria promovida por Jules Huret en 1891 en las páginas de *L'Écho de Paris*, hay una que atina a perfilar el horizonte narrativo del fin de siglo: «dans una societé sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif» (Huret, 1999: 101). En ese horizonte disgregado e inestable van a triunfar la novela corta y el cuento, géneros que resultan más afines a la estética simbolista y que tienen sus patrones de referencia en *The Philosophy of Composition* (1846) de E.A. Poe y en las reflexiones baudelerianas de *L'Art Romantique* (1869), textos familiares al Clarín posterior a 1887.

El pensamiento teórico y crítico de Alas sobre la narrativa no está en el centro de esa órbita que desacredita la novela y que afirma la muerte del naturalismo, pero sabe de esa órbita e intenta abrirse, tanto en la novela como en la *nouvelle* y el cuento, a los inciertos caminos que la crisis del naturalismo lleva consigo. Quizás el mejor escenario de estas inquietudes teóricas y críticas de Alas es el breve ensayo «La novela del porvenir», incluido en *Ensayos y Revistas (1888-1892)*, recensión y comentario del artículo que con el mismo marbete había publicado Ferdinand Brunetiére en su habitual revista de la *Revue des Deux Mondes* (1-VI-1891). Y digo que quizás sea el mejor escenario porque Clarín no había cesado –desde 1880– de discrepar y de contradecir los ensayos de «estética aplicada» de Brunetiére, incansable debelador del naturalismo en las letras francesas, y ahora, hacia los días de la trilogía narrativa de 1892, va a tener «la ocasión de alabar, casi sin reservas, lo que Brunetiére dice al terciar en la famosa cuestión de la *novela novelesca*» (Alas, 1991b: 304). La alabanza de Alas es plena en la previsión de Brunetiére de que la novela del porvenir se estaba inclinando al idealismo, al misticismo y al espiritualismo, al reino interior en suma, pero, en cambio, su actitud es claramente reticente al patrón idealista-simbolista que sugiere Brunetiére, y por el cual se debe sustituir el reflejo de la vida por una imagen de la vida previamente determinada. Alas, que sigue empeñado en la defensa del naturalismo (especialmente en lo que atañe a las leyes de imitación y composición de la novela, que denomina «morfología de la vida» o «biología artística»), se niega a aceptar que los nuevos caminos de la narrativa –que él mismo transitará– cuestionen la *mimesis* y la experimentación artística conquistadas por el naturalismo, que a su juicio son el paso previo de cualquier formulación narrativa válida y suficiente ética y estéticamente.

La órbita en la que Alas se mueve en la última década del siglo XIX no está, como la de algunos simbolistas franceses, reñida con el realismo o divorciada del naturalismo. Lejos de esas posturas, Clarín quiere –desde el realismo y desde el naturalismo, desde sus conquistas y sus insuficiencias– ampliar la

verdad y la sustantividad del arte. La narrativa clariniana de la última década de siglo, inclinada por razones de situación y contexto a plasmarse en relatos breves, perseguirá lo que él había llamado en un artículo de *Mezclilla*, «la esencia del realismo» o «sacarle la sustancia poética a la vida prosaica, y convertir en *héroes*, con nombre en la historia del arte, los *héroes* sin nombre de la historia vulgar de los anónimos»[4]. Doña Berta, Ángel Cuervo y Nicolás Serrano se convierten en héroes gracias al empeño de su creador de poetizar la prosa de la vida de una viejecita inquieta y solitaria, de un soltero entregado al espectáculo de la muerte o de un *dilettante* de la filosofía. Gracias al talento de un poeta que anclaba su arte en las diferentes luces y sombras de la poesía de la prosa. Gracias al genio de un escritor, cuyos quehaceres en la novela, la *nouvelle* y el cuento ha definido magistralmente Gonzalo Sobejano, parafraseando al propio Clarín:

> «Hizo Clarín la más encendida defensa de 'la novela novelesca' como obra de idealidad, 'de *sentimiento*', como novela poética que moviese a pensar en la lírica y en la música 'en cuanto cosa del espíritu' y diese expresión a 'las íntimas relaciones bellas de las cosas' que generan una *alegría sagrada*» (Sobejano, 1985: 60)

Tal es uno de los caminos que Clarín plantea teóricamente y que recorre en una *nouvelle* como *Doña Berta*. La oportunidad de la novela poética viene germinando desde el ahondamiento en la observación y en la experimentación artística. El texto canónico clariniano de estas nuevas formulaciones estéticas de la narrativa es «La novela novelesca», que es su inteligente y meditada contribución a la encuesta abierta por *Heraldo de Madrid* a finales de la primavera de 1891, como reflejo de la promovida semanas antes por Jules Huret en *L'Echo de Paris*. El tema de la encuesta –valor y significado de la novela moderna o novela que expresa la vida psicológica y del sentimiento– permite a Alas delinear los nuevos rumbos narrativos en los que –sobre todo desde la creación– se hallaba embarcado. Importa en dicho texto señalar que Alas desprecia cualquier nuevo camino que pretenda una vuelta al folletinismo o una restauración del disparate «seudorromántico» (el término es de Clarín, quien afirmó siempre el verdadero romanticismo). Importa también advertir que la defensa de la oportunidad de la novela de sentimiento se hace en el marco de

4. Leopoldo Alas «Clarín», «Alfonso Daudet. *Treinta años de París*», *La Ilustración Ibérica* (7-IV al 15-IX-1888), *Mezclilla* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1987, p. 214. Para los alrededores de estas explicaciones deben consultarse las sabias reflexiones de Antonio Vilanova en *Nueva lectura de «La Regenta» de Clarín*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 331-339, y mi libro *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, 2002, pp. 135-166.

la conveniencia de la novela neo-psicológica cuyo paradigma es Paul Bourget y cuya tradición hay que buscarla en Constant y Stendhal. Estas consideraciones son las que anidan en la siguiente reflexión de Clarín:

> «Si la novela novelesca quiere decir nada más un nuevo afán de vulgo, que se aburre con el hastío a que, según Shakespeare, están condenados los espíritus pequeños; si la novela novelesca significa la restauración del disparate picaresco y seudorromántico, nada tiene que ver todo lo anterior con el asunto; pero en tal caso, tampoco yo quiero perder el tiempo hablando de tales vaciedades. Mas si la *novela novelesca* significa una protesta nueva de esa juventud literaria, que busca idealidad o poesía, entonces, lejos de haber abandonado en los párrafos anteriores la cuestión, he penetrado en su núcleo. Porque mostrado que existe el nuevo anhelo, la nueva aspiración religiosa y filosófica ¿hace falta demostrar la legitimidad de una nueva literatura que sea su expresión artística? Sí, mil veces sí: el naturalismo en los grandes maestros, ni cansa todavía, ni debe cansar jamás, ni decae ni nada de eso; tiene por delante mucho camino; pero la novela sicológica también pretende con derecho una restauración, y no falta en Francia ni en otros países quien la procure, ni público que la acoja con cariño. Y es particularmente legítima la forma de la novela que atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expansiones nobles, no menos bellas que la formidable lucha de sus pasiones; es legítima y es oportuna la novela de *sentimiento*» (Alas, 1991b: 160-161).

Clarín certifica en estas reflexiones para la encuesta de *Heraldo de Madrid* la defensa del género de novela psicológica –que para estas fechas llama de «psicología ética»– que venía haciendo teóricamente desde 1887. En este sentido creo que no se ha enfatizado lo suficiente el hecho de que *La Regenta* sea una novela que cabe plenamente bajo el marbete de «naturalismo psicológico», al igual que *Fortunata y Jacinta*, cuyo diálogo con la obra maestra de Clarín seguramente permitió a éste la abierta defensa a partir de 1887 de lo que ya había practicado en 1884, sin que ello suponga el menoscabo de las resonancias que tienen en la teoría y en la crítica de la novela que lleva a cabo Clarín las inflexiones de la novela francesa desde 1887, es decir, las del propio Zola y las nuevas direcciones que siguen Bourget o Maupassant, junto al conocimiento de la gran novela rusa, especialmente Tolstoi.

Ya analizando la novela de Paul Bourget, *Mensonges* en *La Ilustración Ibérica* (17-XII-1887) había vinculado explícitamente la novela psicológica al ahondamiento «de veras en la observación y en la experimentación artística» (Alas, 1987: 150). Esta vinculación es el hilo conductor de varias de sus consideraciones sobre la novela que cristalizan en positivo en los análisis de la *Realidad* galdosiana, y en negativo en los de *La prueba* de Pardo Bazán, ambos del año 90.

Alas, gracias a la novela galdosiana y gracias a su conciencia creadora que andaba empeñada en *Su único hijo* (la agudeza crítica de Juan Oleza[5] lo ha notado sin fisuras) y en la trilogía de narrativa breve del 92, advierte como aspecto esencial en la inflexión teórica y práctica del naturalismo al espiritualismo, el que la «historia» se traslade de la dialéctica entre el personaje y el mundo moral social al ámbito interior de la conciencia del personaje:

> «En lo que Viera, Orozco y Augusta hablan con el mundo, y aun en lo mucho de lo que hablan entre sí estará, pues, el drama exterior; pero en lo que piensan, y sienten y se dicen a sus solas, cada cual a sí mismo, y algo a veces unos a otros, en todo esto quedará el drama interior, el que mueve *realmente* la fábula, el que se refiere a los grandes resortes del alma» (Alas, 1991a: 200).

Del mismo modo que la verdadera «historia» está instalada en la conciencia de los personajes, también el sentido y la intención de la novela están ligados a los interiores del alma de Federico Viera:

> «Lo que más importa en el libro es lo que le pasa a Federico por dentro; grandes esfuerzos de ingenio se necesitaban para llevar a feliz remate la empresa de hacer palpables, casi *teatrales*, estas luchas de conciencia, estas complicaciones psicológicas en que hay tanto de ese *gris espiritual* que el análisis descubre siempre en el fondo de los corazones examinando el bien y el mal que en ellos existe» (Alas, 1991a: 188).

El espectáculo del alma reemplaza al espectáculo de la vida, sin soslayarlo definitivamente. La novela de psicología ética surge de las conquistas naturalistas en el seno de la teoría de la novela realista. La coherencia de Clarín es de una transparencia vertiginosa, incluso para el severo reparo que expondrá con respecto a la «distancia narrativa» empleada por Galdós en *Realidad*, cuya «superficie» narrativa parece la de una novela realista del género de las que estudian las costumbres y la materia social, pero, en el fondo de su intención, subyacente a esa historia, hay «un drama íntimo», «una catástrofe moral». Escribe Clarín:

> «En este punto, la originalidad de Galdós no tiene ejemplo, que yo recuerde. Ya veremos que, en parte, paga cara esa originalidad. La cual no consiste en *volverse* hacia la novela psicológica y a los personajes superiores, de elección, sino en hacerlo así... y parecer que no lo hace. Galdós, no sólo nos ha hecho ver que en el mundo no todo es vulgaridad, ni todo se explica, *como siempre*, por los móviles ordinarios; no sólo nos ha hecho ver la novela de *análisis excepcional*, como legítima esfera del estudio de la realidad, sino que nos ha demostrado que esa novela puede existir... debajo de la otra; que muchas veces

5. *Cf.* Juan Oleza, «*Su único hijo* versus *La Regenta*: una clave espiritualista», *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (ed. Yvan Lissorgues), Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 421-445.

> donde se ha presentado un estudio de medio social vulgar, puede encontrarse, cavando más, lo singular y escogido, lo raro y preciso» (Alas, 1991a: 199).

El naturalismo no ha muerto, pero la nueva senda galdosiana de la psicología ética es un camino oportuno para acercarse a la íntima realidad de los hombres. Adentrarse en la intimidad de los personajes es el reto del realismo sin fronteras que Clarín profesa a la altura de 1890. Por ello el negativo de su armonía (con disonancias que no son de este lugar) con Galdós es la reseña de *La prueba* de Pardo Bazán, donde afloran las acusaciones que Alas –con notoria arbitrariedad en ocasiones– dirige a la novelista gallega, incapaz de vislumbrar la intimidad de sus personajes.

Pues bien, en esa brillante defensa de las aportaciones del naturalismo que Alas realiza al compás del varapalo que propina a *La prueba*, también expone bajo el *leit motiv* de que «doña Emilia le tiene odio al alma» su creencia de que los autores españoles –excepción hecha de los místicos y Cervantes– «son medianos psicólogos en la novela» (Alas, 1973: 83). De ahí que estime conveniente retomar la novela psicológica, entendida como novela introspectiva y de análisis de las almas, tal y como sostiene en su espléndida crítica de *Realidad* para *La España Moderna*:

> «A la novela moderna, llamando moderna ya a la novela de Stendhal, sobre todo en sus programas formales de estas últimas décadas, se debe esa especie de sexto sentido abierto al arte literario, gracias a la *introspección* del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje. Mediante este estudio interior en que el artista no se coloca en lugar de la figura humana supuesta, ni recurre al aspecto lírico de la psicología de la misma, sino que toma una perspectiva ideal que le consiente verlo todo sin desproporción causada por las distancias, mediante este estudio parcial, íntimo (pero independiente del subjetivismo propio del personaje), ha podido alcanzar la *sonda* poética de algunos novelistas contemporáneos honduras a que, valga la verdad, no había llegado la psicología artística de ningún tiempo. Una de las causas de la superioridad que, en cierto respecto, hoy tiene la novela sobre los demás géneros, consiste en esta facultad de anatomía espiritual, que es, repito, cosa diferente del lirismo, y que en el drama es imposible» (Alas, 1991a: 203).

Esta novela que cava y penetra en la psicología de los personajes con el fin de trazar su anatomía espiritual es el escenario que Clarín propone en la crisis del naturalismo de escuela, y dentro de ese escenario la modalidad narrativa por la que siente más entusiasmo es la de la novela poética o novela del sentimiento, que es el lugar de *Doña Berta*, mientras que en el dominio de lo psicológico cabrían tanto la ejemplar *Superchería* como la heterodoxa *Cuervo*.

La querencia de Alas por la novela poética sólo se explica enteramente si se contempla en el marco de la inflexión espiritualista que su ética krausista y su pensamiento religioso de ascendencia cristiana sufren a la altura de

1890. El romanticismo sincero que convivía en Alas con la búsqueda de la heterodoxa (frente al catolicismo tradicional) autenticidad religiosa delimita el escenario de su apuesta estética por la novela poética, que es –más adelante lo señalaré– una proyección del regeneracionismo espiritual de raíz krausista que siempre nutrió sus quehaceres.

La novela poética –según Clarín– nace de la necesidad de bucear en las interioridades psicológicas de los personajes, con la finalidad preferente de abordar no los conflictos pasionales (tarea que las doctrinas naturalistas habían fomentado) sino los estadios sentimentales que sugieren emociones líricas y efusiones de ternura o de piedad, o dicho en otras palabras, que trasladan la indecible belleza del alma humana. La novela poética clariniana parte de una base epistemológica realista, se siente segura de las conquistas naturalistas, pero aspira a captar la bella indefinición de lo lírico y lo musical en los desnudos laberintos del alma.

El autor de *La Regenta* –novela que al acudir a lo poético y recurrir a lo musical no puede ser el objeto de sus reproches– echaba en falta el elemento poético en la fábrica de novelas realistas y naturalistas, y por ello propugna la novela de sentimiento o poética, de la que el lector sacaría «impresiones parecidas a ese perfume ideal que dejan los *lieder*, de Goethe; el *Reischevilder*, de Heine; las *Noches* de Musset; cualquier cosa de Shakespeare… y el hálito ideal de *Don Quijote*» (Alas, 1991b: 161).

La novela poética clariniana compartía algunos de los principales supuestos simbolistas (con la teoría de las correspondencias como ancla fundamental) pese a la severa desautorización moral de la escuela simbolista que Clarín había expresado en su magnífico ensayo sobre Baudelaire, recogido en *Mezclilla*. Dichos acuerdos con las teorías simbolistas deben aquilatarse, no obstante, en el contexto de su pensamiento ético-estético dominado por tres invariantes que le alejaban de lo que él llamaba lo «malsano, retorcido, forzado y decadente del simbolismo» (Alas, 1987: 105). Esas constantes, que hay que interpretar como la carta de marear de su navegación por la *nouvelle* y el cuento poéticos, son: la superioridad de la belleza de la naturaleza y de la vida por encima de la del arte, que siempre será reflejo de la de aquellas; el irrenunciable valor moral del arte, y la función de regeneración espiritual que el arte debe llevar siempre consigo, función que el Alas finisecular enfatiza con singular relieve.

El primero de estos rasgos deriva de su concepción epistemológica del arte y se hace patente alrededor de 1890 en los textos en los que aborda las relaciones entre la prosa y la poesía. El mejor ejemplo es el artículo que publicó el 15 de marzo de 1888 en la *Revista del antiguo Reino de Navarra*, titulado

«Pequeños poemas en prosa. Prólogo». En él, defendiendo la sinceridad y la autenticidad ejemplares del arte, sostiene que «lo más hermoso, lo más poético no está en los poemas, está en la vida y la vida se habla en prosa» (González Ollé, 1964: 52), con un corolario que no admite dudas sobre sus «distancias estéticas y éticas» con el simbolismo: «la Naturaleza no imita jamás a la música […] la prosa es el sonido sin domar, es la voz de la Naturaleza» (González Ollé, 1964: 53).

El segundo rasgo invariante de su carta de marear finisecular es paralelo al anterior. Si el arte y la narrativa deben ser sinceros y auténticos, nobles y francos, su afinidad –con deudas inequívocas de Tolstoi– al espiritualismo y a la idealidad filosófica y religiosa se ofrece como una tarea implícita. Por ello –y así escribe en «La novela novelesca», amonestando a Pardo Bazán– «si la literatura se acerca a la piedad, dejadla ir, y no la pidáis hipoteca. Y el mejor camino para la piedad, a partir del arte, es el del sentimiento y la poesía» (Alas, 1991b, 159).

La tercera constante que guía su práctica de la narrativa breve en el fin de siglo es corolario de las anteriores y presenta con plena diafanidad la órbita krausista de su pensamiento, de su ética y de su moralidad. Alas afirma la necesidad de la novela poética como principio de la regeneración espiritual que pretenden los mejores intelectuales krausistas –con don Francisco Giner a la cabeza– en la España finisecular:

> «La novela de *sentimiento*, novelesca, en este sentido, nos vendría muy bien a nosotros, no como triaca de excesivo análisis intelectual y fisiológico, que tampoco sobraría, sino como remedio de nuestra *castiza* sequedad sentimental.» (Alas, 1991b, 172).

En consecuencia, el retorno al psicologismo y la defensa de la novela del sentimiento, o dicho en otras palabras, la práctica narrativa de las novelas de 1892 (y también de *Su único hijo* y de buena parte de los cuentos finiseculares) viene avalada –desde el modelo irrenunciable del realismo narrativo– por la ampliación de los horizontes cognoscitivos del arte literario, que se pauta por los tres diapasones reseñados. Y, no obstante, los quehaceres clarinianos de los años 90 –la trilogía del 92 es una obra ejemplar– están dibujados por lo que el gran crítico asturiano había visto en la obra baudelairiana en su penetrante ensayo del 87. Creo que lo que Alas acierta a ver en Baudelaire es lo que el lector debe lícitamente buscar en sus trabajos narrativos de la década de los 90:

> «Hay que ver en él [Baudelaire] aquel dolor cierto de un alma educada en un espiritualismo cristiano y metida en un cuerpo que es un pólipo de sensualidad: alma trabajada por la duda, y en al que hay especiales aptitudes (y como

> tendencias morbosas) para el alambicamiento ergotista, para el entusiasmo ideológico: tormento oculto de muchas almas sinceras y muy seriamente preocupadas por las grandes incógnitas de la vida.» (Alas, 1987, 104).

III

El colofón de una de las contadas «Revistas literarias» que Alas publicó en *La España Moderna* durante 1889 –la dedicada al libro de Víctor Díaz Ordóñez, *La Unidad Católica*– me sigue, después de muchos años de diálogo con la literatura de Clarín, obsesionando. En este magnífico ensayo crítico en el que postula una nueva religiosidad del sentimiento y una restauración del idealismo (los dos grandes sumandos de su espiritualismo finisecular) termina por ofrecer al lector una confesión sobrecogida: dice no atreverse a escribir «un libro sobre las creencias de los angustiados hijos de los años caducos del siglo XIX» (Alas, 1991b: 199). Para ello, además del contexto europeo del pensamiento, hubiese necesitado –son sus palabras– echar mano de «muchas ideas y recuerdos» que se amasan en su aventura personal. Clarín no escribió, en efecto, ese libro, pero, en cambio, trasvasó a sus relatos breves muchas de esas ideas y recuerdos, mucha de esa materia autobiográfica que sirve de espejo de su trayectoria intelectual y de cuaderno confesional de unos intelectuales que navegaban angustiados en la crisis de la razón positiva.

Soler y Miquel, que manejaba un cuaderno de bitácora similar al de Alas, advirtió en 1896, al aparecer *Cuentos morales*, que los relatos que Clarín estaba dando a la luz en el fin de siglo eran «opúsculos» en los que

> «traduce Clarín lo que más ama y desea para los hombres, poniendo en ellos sus tristezas y alegrías, sus congojas y *condoleances*, sus amarguras y hasta sus visiones, satisfacciones y esperanzas de pensador… enamorado, como todo pensador de veras lo es»[6].

Son relatos autobiográficos generados por necesidades espirituales e intelectuales íntimas, pero tal y como vislumbra el crítico catalán no componen un retablo fragmentario de un Narciso narrador –por tergiversar el título del clásico libro de Jean Rousset–[7], sino que se vuelcan hacia el otro, con ademán de moralista, mirando al prójimo, proporcionándole cordialmente elementos

6. José Soler y Miquel, «*Cuentos morales*» (*La Vanguardia*, 19-II-1896). Cito por Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1989, p. 64.
7. Creo que sería muy oportuno estudiar desde el marco semi-teórico del libro de Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman* (Paris, José Corti, 1986) el relato inacabado *Cuesta abajo* (1890-1891). Se advertiría de modo convincente cómo la ironía y la memoria dialéctica se convierten en ingredientes esenciales del relato ficcional de Narciso Arroyo.

de su pensamiento y de su sentimiento con ropajes ficcionales. Por decirlo con Antonio Machado, la narrativa breve de Alas es en el fin de siglo, «cosa cordial» que quiere nutrir las angustias y las esperanzas de sus lectores. Lejos del egoísmo y de la egolatría, Clarín postula la cordialidad y la solidaridad. Lejos de las más conspícuas tesis del Simbolismo, Alas no quiere la divergencia radical entre vida y literatura, pues para su pensamiento son términos complementarios.

Alas «traduce» –escribía Soler y Miquel– su intimidad y lo hace oblicuamente, buscando formas artísticas que le alejen del confesionalismo romántico, de la falacia patética, que tengan en el correlato y en el pudor un perfume muy de la modernidad del siglo XX, sin menoscabar un ápice el binomio de vida y arte, que ancla todos sus quehaceres creativos, pues la intención, el pensamiento y el sentimiento de Alas no son –también lo advertía Soler y Miquel– «armatostes y calcarizaciones […] sino savia generosa que circula por la obra de arte»[8]. Así, la autobiografía intelectual que son los cuentos se traduce en un rico abanico de formas artísticas, que, no obstante la admisión por parte de Soler y Miquel de la ironía, el humor o la ligereza de algunos relatos, resumía en cuentos de ideas y cuentos de mero sentimiento, proponiendo como paradigma de los primeros *El frío del Papa* o *Un grabado*, y de los segundos, *¡Adiós Cordera!* o *Boroña*. Ideas y sentimientos que convergen en dibujar por alusión, correspondencia o proyección la autobiografía de su creador.

Consciente de que la ética y la estética clariniana se hermanaban para adentrarse en la intimidad, en los abismos del pensamiento y del sentimiento, con voluntad moral y con gesto de entrega, solidario. Consciente de que Alas se retrae hacia la subjetividad, hacia la memoria fragmentaria, hacia la intimidad moral en los angustiosos años finiseculares, Azorín, lector agudísimo del maestro asturiano no duda en denominar sus cuentos como realizaciones «en forma pintoresca de un ensayo moral y filosófico» (Azorín, 1917: 17), que –añadimos nosotros– en su madurez se activa desde los meandros de su autobiografía espiritual.

Sería inútil por las limitaciones del presente trabajo y porque contamos con asedios muy importantes (los de las plumas de Laura de los Ríos y Carolyn Richmond, sobre todo), presentar un abanico temático de los cuentos del último Leopoldo Alas al aire de la proyección autobiográfica. Tampoco me inclino por el camino que ya seguí para analizar *Cambio de luz*, cotejando relatos clarinianos de carácter factual con el relato ficcional del cuento de

8. José Soler y Miquel, «*Cuentos morales*» (*La Vanguardia*, 19-II-1896). Cito por Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, p. 64.

1893. Sería tarea apasionante, pero imposible aquí y ahora por el alto número de cuentos al que deberíamos atender. Prefiero, en armonía con lo que ido sosteniendo en el presente trabajo, detenerme en la línea medular del pensar y el sentir del intelectual Clarín en la crisis finisecular y ver sus reflejos en el poliedro autobiográfico que conforman sus cuentos, cada uno de los cuales es un relato inverificable y completo en su significado.

Los compañeros de la Universidad de Oviedo, los también catedráticos Adolfo Buylla, Adolfo Posada y Rafael Altamira, como fedatarios de la personalidad y las labores de Alas, a los pocos meses de su fallecimiento; los actuales estudiosos del pensamiento de Alas –Yvan Lissorgues a la cabeza– han constatado que, pese a las inflexiones de su pensamiento, Clarín era poco amigo de las modas ideológicas y estéticas, tal como dejó dicho en muchos textos, sobre todo en el «Folleto literario», *Un Discurso* (1891), que ilumina su aventura intelectual toda hasta su muerte en 1901. Varios relatos ficcionales abordan esta querencia por los elementos perennes de su filosofía y sus anexos como motivo subsidiario o como tema principal. Se trata de un rasgo de su biografía intelectual que mantuvo siempre, incluso en los años en los que defendía militantemente el naturalismo como oportunismo literario. Me referiré, primero, a dos cuentos que lo tratan como motivo subsidiario. Los dos pertenecen a *Cuentos morales*. *Un grabado* (*Los Lunes de El Imparcial*, 7-V-1894) relata el ansía de «Dios padre» del doctor Glauben desde la indeleble impresión que le dejó un grabado que representaba la orfandad de tres niños. Bien, Glauben explica filosofía, mejor dicho, metafísica, con un aparato metódico y moderno, pero el narrador que es a la vez su discípulo y su interlocutor intimo del profesor nos explica antes conocer su «secreto», su ansía íntima, cuál era su actitud ante las modas filosóficas:

> «A los pocos días de asistir a la cátedra de Glauben perdía, el que lo tuviera, el hábito de la preocupación de lo contemporáneo como superior a lo antiguo, el hábito de inclinarse a la *moda* en filosofía; las más recientes hipótesis que los demás profesores exponían como deslumbrantes novedades, las analizaba Glauben con fría imparcialidad, las comparaba y las barajaba con las teorías viejas, y a poco aparecían con la pátina de lo caduco, de lo transitorio; tenía una rara habilidad, nada maliciosa, para borrar el prestigio del barniz reciente en las doctrinas que sometía a examen.» [*Un grabado*, 588][9]

Glauben, que tenía en la cabeza un corazón, que buscaba con rigurosa lógica la idea de la paternidad celestial, como explicación única racional del mundo,

9. En adelante cito los cuentos, indicando entre corchetes el título de la narración y la página, por Leopoldo Alas, «Clarín», *Obras Completas, III. Narrativa breve* (ed. Carolyn Richmond), Oviedo, Nobel, 2003.

es un *alter ego* de Leopoldo Alas, en la medida en que ambos cultivan ese supremo anhelo de su existencia, pero recordemos que el relato ficcional es absoluto, frente a los discursos referenciales de Alas que zozobran desde su misma condición factual.

Más que motivo subsidiario, la cuestión de las modas intelectuales es en el cuento *El Quin* (*Madrid Cómico*, 9-II y 16 y 23-III-1895) preámbulo de una «verídica historia» que es el relato moral de la psicología íntima de un perro. La forma pintoresca que Alas elige le permite al narrador la ironía de su primera reflexión:

> «Lo siento por los que en materias de gusto no tienen más criterio que la moda, y no han de encontrar de su agrado esta verídica historia, porque en ella se trata de estudiar *el estado de alma* de un perro; y ya se sabe que el arte psicológico, que estuvo muy en boga hace muchos años, y volvió a estarlo hace unos diez, ahora les parece pueril, arbitrario y soso a los *modistos* de las letras parisienses, que son los tiranos de la *última novedad*» [*El Quin*, 623]

La cuestión de la moda es el tema que unifica el relato de *El sombrero del señor cura* (Los Lunes de El Imparcial, 16-VIII y 20-IX-1897), incluido en *El gallo de Sócrates*. Desde un narrador testigo en primera persona, Alas presenta una historia que gira alrededor de dos personajes opuestos, el diputado Morales, cacique del pueblo de la Matiella y el cura del pueblo. El sombrero del señor cura que no varía pese a las veleidades de la moda, es emblema, en primer grado de lo perenne frente a las modas filosóficas y religiosas, y, en segundo grado, de la dignidad humana del cura frente al cacique. La historia del relato puede cerrarse ahí, pero no su discurso, que deriva en un corolario de carácter filosófico y moral (Azorín al seleccionar los cuentos de *Páginas escogidas* le otorgó el primer lugar), que justifica la primera persona y que ahora, en el corolario, se torna narrador protagonista. Este cambio de forma narrativa, que mantiene la identidad del narrador, pero varía la zona focalizada corrobora sutilmente el correlato que los emblemas de la temática habían establecido:

> «Yo le estaba agradeciendo al buen clérigo, en el fondo del alma, aquella lección sencilla y edificante que venía a sancionar mis pensares más íntimos y mi conducta en la modesta cátedra, donde años y años llevo diciendo a mis queridos discípulos que procuren ser buenos ante todo, y además, y si tienen tiempo, que procuren encontrar por el camino que me parece más racional, menos expuesto a engaños, una ciencia que yo no tengo y que, por lo mismo, no puedo enseñarles.» [*El sombrero del señor cura*, 783]

Doña Laura de los Ríos al comentar este pasaje del cuento escribe que hay en él «una serena dignidad moral, una elevación, un tono de rectitud espiritual muy clariniano» (De los Ríos, 1965: 223). En efecto, el relato ficcional de una historia ajena se torna autobiografía intelectual, y, en consecuencia, el pasaje

que he citado y la conclusión del cuento –establecida desde el mismo paradigma ético– sería intercambiable con pasajes cenitales de los relatos factuales de Leopoldo Alas, por ejemplo, los que enhebran las sucesivas reflexiones de *Un Discurso*.

Las invariantes de la autobiografía intelectual de Leopoldo Alas que renacen con fuerza en la última etapa de su vida –renacimiento que es inflexión por el acercamiento a los nuevos vientos del espíritu europeo– tienen su origen y su vertebración en el ideario krausista. Cuando tan sólo hacía tres meses que había fallecido el catedrático Leopoldo Alas y se iniciaba el año académico de 1901-1902 en la Universidad de Oviedo, el decano de la Facultad de Derecho, Adolfo Buylla dicta un espléndido discurso de apertura. Quien era uno de los máximos exponentes del reformismo social de estirpe krausista evoca la personalidad de Alas como vivo ejemplo del razonamiento y de la especulación, a la par que enfatiza «el culto a la idealidad, el amor a la belleza» (Buylla / Sainz Rodríguez, 1986: 35). Por ello al cerrar su discurso, Buylla invoca la contribución de Alas -recuérdese que para Julián Sanz de Río y para don Francisco Giner el trabajo intelectual debe ser también inspiración para la acción en la vida– la ciudad futura, «edificada para alojar a la humanidad que realice perdurablemente la verdad, la belleza, el bien» (Buylla / Sainz Rodríguez, 1986: 53). Ciudad futura dibujada por el *Ideal de la Humanidad para la vida* y en cuya construcción había trabajado el jornalero del espíritu que había fallecido meses antes.

A la luz de este muy sumario recordatorio, que he elegido como síntesis de mis estudios sobre el perfil krausista del intelectual Leopoldo Alas, se intuye el jornalero del espíritu que Clarín había dibujado en un cuento ejemplar de *El Señor, y lo demás, son cuentos* (1893), titulado *Un jornalero*. La terrible mina -acaso el único cielo que existe– en la que labora el intelectual Fernando Vidal, protagonista del relato, es la conciencia personal (cuyo valor supremo suscriben todos los pensadores krausistas), abonada por las exploraciones de las insufientes verdades de la historia y de la filosofía:

> «Yo trabajo en la filosofía y en la historia y sé que cuanto más trabajo me acerco más al desengaño» [*Un jornalero*, 483-484]

Desengaño cuyo único asidero es el trabajo, la voluntad y el esfuerzo de la predicación, de la escritura. La existencia del jornalero del espíritu queda legitimada por sus inacabables esfuerzos de Sísifo para dar validez, desde la racionalidad, a los anhelos de idealidad, de amor y de justicia, cuya pragmática exige sacrificio, caridad, altruísmo…, sumatorio que el joven Clarín de *Solos* (1881) llamó virtud («Sólo la virtud tiene argumentos poderosos contra

el pesimismo»[10]) en un doble sentido: de hábito del alma para el vivir según el deber moral; y en el alcance de las acciones que conllevan el bien de la humanidad[11]. En ese trabajo, cuyo único espejo es la conciencia, es en lo que se afirma el intelectual Fernando Vidal, *alter ego* de Alas:

> «He tenido en el mundo ilusiones, amores, ideales, grandes entusiasmos, hasta grandes ambiciones; todo lo he ido perdiendo; ya no creo en las mujeres, en los héroes, en los *credos*, en los sistemas; pero de lo único que no reniego es del trabajo; es la historia de mi corazón, el espejo de mi existencia; en el caos universal yo no me reconocería a mí propio si no me reconociera en la estela de mis esfuerzos» [*Un jornalero*, 484]

El oficio de intelectual, tal y como lo entiende Vidal, tal y como lo entendía Clarín, daba validez de un modo radicalmente rebelde a la entrega de sus maestros: «somos vulgarizadores de ese brillante ácido prúsico que sacamos de las grandes minas de los maestros» (Lissorgues, 1989: II, 208). El *Ideal* no era la palabra cerrada de Krause y Sanz del Río, sino el yunque incesante de Giner, un esfuerzo cotidiano por erigir los quehaceres intelectuales y artísticos como actividades que, sabedoras de sus límites (todos los grandes textos krausistas saben de la servidumbre decisiva y última de la muerte), postulan un destino utópico, las esperanzas de un ensueño, el porvenir espiritual del racionalismo armónico, tanto en la austera reforma de la propia personalidad como en el «sacerdocio de servir eficazmente a sus semejantes» (Lissorgues, 1989: II, 207) según expresiones del último Leopoldo Alas en textos muy alejados de los dominios de la ficción, pero espejeantes de continuo en ella.

Desde la racionalidad amparada en el ideario krausista y en las circunstancias de la zozobra personal e intelectual del *fin-de-siècle*, los relatos de Alas atestiguan el valor supremo de la conducta y la actitud moral ante la vida como paradigmas rectores de su pensamiento. Paradigmas tan fundamentales que en el relato *Un repatriado* (*La Publicidad*, 16-I-1899), el protagonista, Antonio Casero, claudica de sus ideales de sinceridad y de autenticidad, que le llevaron en plenos fervores del regeneracionismo estéril y cortical del 98, a marcharse de España, para retornar claudicante, porque como le dice al narrador: «He llegado a un escepticismo de la conducta, mil veces más angustioso que el de la inteligencia» [*Un repatriado*, 1003].

---

10. Leopoldo Alas «Clarín», «Cavilaciones», *Solos*, Madrid, Fernando Fe, 1891, p.86.
11. No es éste el lugar, pero sería interesante leer la naturaleza y la pragmática de esta zona del ideario clariniano a la luz de *Le fondament de la morale* de A. Schopenhauer, que A. Burdeau tradujo para Alcan en 1875. *Cf.* La excelente edición facsímil, con introducción de Alain Roger, de Aubier-Montaigne (Paris, 1978).

El valor supremo de la conducta es el bastión desde donde combatir el egoísmo, tanto en la esfera individual como en la social. *Un Discurso* es una requisitoria sin paliativos del egoísmo de ambas esferas. Sabedor de su naturaleza de utopía en el dominio de lo factual, de lo histórico, Alas creará una fascinante fantasía utópica sobre la inmortalidad –el cuento *El pecado original* (*Los Lunes del Imparcial* , 17-XII-1894), reeditado en *El gallo de Sócrates*-, en la que el valor absoluto y no referencial del texto le permite sentenciar al narrador:

> «Porque el *pecado original*, el que priva al hombre de *vivir sin morir*, es el egoísmo, el desamor, la envidia» [*El pecado original*, 776]

A su vez desde el valor supremo de la conducta, sostiene que la condición de toda la vida y del orden universal todo es la existencia de Dios. En la última década del siglo XIX este postulado racional será intensamente expresado por sus discursos factuales. En uno de los más significativos, *La leyenda de oro* (*La Ilustración Española y Americana*, I a III-1897), Clarín sostiene la radicalidad de su pensamiento:

> «En el mundo no ha vivido racionalmente nadie más que los buenos. Todos los demás, genios, conquistadores, sabios, poderosos, si no han ajustado su conducta a la ley del deber como pensamiento capital, constante, han vivido como locos»[12].

Pero, a la vez, admite desde el dominio de lo histórico, que «mientras *permanezcamos en la carne*, hacen falta gobiernos, jerarquías, *dominaciones*» [13].

Estoy descubriendo la jugada final de la partida de ajedrez que he intentado jugar con la obra narrativa breve de Leopoldo Alas. Desde lo indeleble del valor supremo de la conducta, desde las invariantes krausistas de su pensamiento, desde su autobiografía espiritual, Leopoldo Alas deja que sea el relato ficcional de los cuentos el que nos ofrezca aspectos de una sociedad utópica «sotto il segno della virtú». En este escenario, el de lo ficcional, los desmanes de la historia y los dolores de la vida pueden, deben ser ahormados, refrenados. De los clamores históricos finiseculares pasamos al cántico de la idealidad, seña de identidad imperecedera de su autobiografía intelectual. Mundo de la idealidad cuya arquitectura está regida por la idea de la paternidad de Dios. Así, el protagonista de *Un grabado* sostiene que «no podía ser que el universo no tuviera padre» [*Un grabado*, 593] y el narrador de *Viaje redondo*

12. Leopoldo Alas «Clarín», «La leyenda de oro» (*La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1897), *Siglo pasado*, Madrid, Antonio López, 1901, p. 93.
13. Leopoldo Alas «Clarín», «La leyenda de oro» (*La Ilustración Española y Americana*, 8-III-1897), *Siglo pasado*, p. 127.

(*La Ilustración Española y Americana*, XII-1895) afirma, desde la conciencia del protagonista: «El universo sin padre daba espanto por lo azaroso de su suerte» [*Viaje redondo*, 652], a la par que en *Cambio de luz* (*Los Lunes de El Imparcial*, 3-IV-1893) asistimos al estremecedor instante de la conversión de Jorge Arial, *alter ego* de Clarín:

> «Con calma, con lógica, con profunda intuición sintió filosofar a su cerebro y atacar de frente los más formidables fuertes de la ciencia atea; vio entonces la realidad de lo divino, no con evidencia matemática, que bien sabía él que esta era relativa y condicional y precaria, sino con evidencia *esencial*; vio la verdad de Dios, el creador santo del Universo, sin contradicción posible. Una voz de convicción le gritaba que no era aquello fenómeno histérico, arranque místico; y don Jorge, por la primera vez después de muchos años, sintió el impulso de orar como un creyente, de adorar con el cuerpo también, y se incorporó en su lecho, y al notar que las lágrimas ardientes, grandes, pausadas, resbalaban por su rostro, las dejó ir, sin vergüenza, humilde y feliz, ¡oh! Sí, feliz para siempre. 'Puesto que había Dios todo estaba bien'.» [*Cambio de luz*, 420-421]

Religarse a otra luz o al misterio es la voluntad de muchas criaturas clarinianas, del propio Leopoldo Alas, quien construyó sus relatos finiseculares desde la luz de la memoria y del deseo, desde el recuerdo y la esperanza, sabedor de que las palabras de sus relatos eran también fuego en el que ardían y se consumían sus ilusiones y angustias personales, sus convicciones más íntimas, abriendo continuas preguntas e interrogantes que siguen inquietando más de un siglo después a sus lectores.

Sé bien que otro haz de cuentos tiene en la ironía un resorte de distanciamiento entre el posible dato autobiográfico y el motivo narrativo. Pero la partida de ajedrez la he jugado desde mi subjetividad de lector asiduo de Leopoldo Alas y debe finalizar, no sin antes constar que la narración inacabada *Cuesta abajo* (1890-1891) da una de las claves –quizás, la más importante– del por qué autobiográfico de los cuentos de los años noventa. El narrador y protagonista de *Cuesta abajo*, el catedrático de Literatura general y española, Narciso Arroyo, escribe sus memorias «para darme a mi propio el placer de convertir en novela mi historia»[14]. En efecto, convertir en relato ficcional un relato factual. Convertir la soledad y el desencanto de la vida y las zozobras históricas, en vida enaltecida, cordial y solidaria en los dominios del arte. He ahí el designio último de la narrativa breve de Leopoldo Alas como autobiografía intelectual.

14. Leopoldo Alas «Clarín», *Cuesta abajo* (ed. Laura Rivkin), Madrid, Júcar, 1985, p. 97.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Leopoldo (1891), *Solos*, Madrid, Fernando Fe.
– (1901), *Siglo pasado*, Madrid, Antonio López.
– (1973), *Obra olvidada* (ed. Antonio Ramos Gascón), Madrid, Júcar.
– (1985), *Cuesta abajo* (ed. Laura Rivkin), Madrid, Júcar.
– (1987), *Mezclilla* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen.
– (1989), *Folletos literarios III. Apolo en Pafos (Interview)* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barceloa, PPU.
– (1991a), *Galdós, novelista* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU.
– (1991b), *Ensayos y Revistas, 1888-1892* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen.
– (2003), *Obras Completas, III. Narrativa breve* (ed. Carolyn Richmond), Oviedo, Nobel.
AZORÍN (1917), «Prólogo», *Leopoldo Alas «Clarín»*, *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja.
BAJTÍN, Mijaíl (1988), «Prefacio a *Resurrección*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458, pp. 1-17.
BERLIN, Isaiah (1998), *El erizo y la zorra*, Barcelona, Muchnik.
– (2000a), *El poder de las ideas* (ed. H. Hardy), Madrid, Espasa Calpe.
– (2000b), *Las raíces del romanticismo* (ed. H. Hardy), Madrid, Taurus.
BUYLLA, Adolfo / SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1986), *Dos discursos académicos sobre Leopoldo Alas*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
DE LOS RÍOS, Laura (1965), *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente.
FERRATER MORA, José (1967), *Obras selectas*, Madrid, Revista de Occidente.
GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1964), «Del Naturalismo al Modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín», *Revista de Literatura*, XXV, pp. 49-67.
HURET, Jules (1999), *Enquête sur l' evolution littéraire* (ed. D. Grojnowski), Paris, José Corti.
LISSORGUES, Yvan (1989), *Clarín politico*, Barcelona, Lumen. 2 tomos.
OLEZA, Juan (1988), «*Su único hijo* versus *La Regenta*: una clave espiritualista», *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (ed. Yvan Lissorgues), Barcelona, Anthropos, pp. 421-445.
RAIMOND, Michel (1985), *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti.
ROUSSET, Jean (1986), *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti.
SCHOPENHAUER, Arturo (1978), *Le fundament de la morale* (ed. Alain Roger), Paris, Aubier-Montaigne.

SOBEJANO, Gonzalo (1985), *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia.
SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1987), *Investigaciones sobre el regeneracionismo liberal en las letras españolas (1860-1905)*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
– (1989), *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU.
– (2002), *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar.
TORRES, David (1984), *Los prólogos de Leopoldo Alas*, Madrid, Playor.
UNAMUNO, Miguel (1917), *Ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917-1919. 7 tomos.
VILANOVA, Antonio (2001), *Nueva lectura de «La Regenta» de Clarín*, Barcelona, Anagrama.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2008
Fecha de aprobación: 5 de diciembre de 2008

UNAMUNO: LA ABOLICIÓN DEL GÉNERO NOVELA

Ángel L. Prieto de Paula

Universidad de Alicante

RESUMEN

A comienzos del siglo XIX, la escritura debe reorganizar el árbol de los géneros literarios. El «Preface» de Wordsworth a *Lyrical Ballads* (edición de 1800) es una temprana manifestación teórica de este proceso, en torno a un desbordamiento de la subjetividad. De ahí derivan las penetraciones de la narrativa en la poesía, y de la poesía en la narrativa. En el caso de Unamuno, un ejemplo de lo primero es *Teresa*, libro de poemas con arquitectura propia de una novela; y un ejemplo de lo segundo es *Niebla*, una novela que impugna su propio género. Entelequia mental y artificio de la inteligencia, el protagonista es alguien cuya misión vital consiste en sentirse ser: un «alma sin vestimenta humana» que refleja el vacío filosófico del que parecen haber huido todas las certezas. El final de este camino es *La novela de don Sandalio* (1933), cuyo protagonista no es, como otras veces, una proyección del yo autorial, sino un nombre –ajeno a toda orientación teleológica– cuyo hueco existencial es colonizado por el narrador.
Palabras clave: Géneros literarios. Subjetivismo. Novela. Teleología.

ABSTRACT

At the beginning of the Ninetieth century, writing (literature) is forced to reorganize literary genres. Wordsworth's Preface to *Lyrical Ballads* (1800 edition) is an early theoretical manifestation of this process, which swirls around surpassed subjectivity. This is the source of the infiltrations of narrative into poetry and, in turn, of poetry into narrative. Regarding Unamuno, *Teresa*, a book of poems whose architecture resembles that of a novel, exemplifies the former; whereas the latter is exemplified by *Niebla*, a novel that contradicts its own genre. *Niebla* is a mental entelechy, the result of intelligence at play; its main character is someone whose life mission is to feel himself while being: «a soul with no human garb» that reflects the philosophical vacuum from which all certainties seem to have fled. The end of this metaphorical road is

represented by *La novela de don Sandalio* (1933), whose main character is not, as in other novels, a projection of the author's ego, but just a name –disconnected from any teleological orientation– whose existential gap is colonized by the narrator.
Key words: Literary genres. Subjectivism. Novel. Teleology.

Si pretendiéramos encontrar una novela española que funcionara como testimonio de la disolución del género al que en teoría pertenece, bastaría con que leyéramos *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno. La desvaída historia de Augusto Pérez queda suspendida en la nebulosa de su título en cuanto se le aplican las pautas con que nos aproximamos a las novelas del Ochocientos, que suelen desembocar en la anagnórisis, la redención, la frustración existencial o la muerte como destino. El protagonista de Unamuno también muere, pero su desaparición aparece desleída en un laberinto narratológico, atribuida a causas distintas según leamos el «Prólogo» de Víctor Goti, personaje amigo de Augusto al que recurre Unamuno para que interactúe como presentador de su relato, o el «Post-prólogo» firmado por el propio Unamuno en su condición de autor-narrador. Las disensiones entre ambos en torno a si se trató de un suicidio en toda regla o de simple determinación autorial, no obligan al lector –*vade retro!*– a dar crédito a uno en detrimento del otro; pero sitúan ante sus ojos el mecanismo literario, en el que cualquier interpretación del decurso argumental solicita la elección de un final explicable racionalmente: solo así al caparazón de los personajes puede atribuírsele bulto humano; cabe decir un alma. La novela quedaría privada de dimensión teleológica si la muerte de Augusto fuera caprichosa, azarosa o adventicia, acaecida «por libérrimo arbitrio y albedrío» del autor, según sostiene este en su «Post-prólogo»; un juicio enfrentado a lo defendido por Víctor Goti: «estoy profundamente convencido de que Augusto Pérez, cumpliendo el propósito de suicidarse, que me comunicó en la última entrevista que con él tuve, se suicidó realmente y de hecho, y no solo idealmente y de deseo».

Este juego de perspectivas que involucran, *velis nolis*, al lector, es una marca reconocible de Unamuno, cuya predeterminación pudiera considerarse un recurso que, en alguna medida al menos, contraviene la sabida tendencia *vivípara* del autor: un viviparismo defendido por su contradictor Víctor Goti, quien afirma acogerse a él en la novela que él mismo estaba escribiendo (cap. XVII de *Niebla*): «... voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno». El recurso se redondea con el hecho de que la novela, o la *nivola*, aparece a medida que se dirige hacia su final como un palimpsesto de la materia novelada, en el que se expone el proceso de la

escritura. A mayor abundamiento, dicha materia desborda los márgenes del libro: así lo indica el que, a los pocos meses de publicada su obra, Unamuno retomara su diálogo con el protagonista, del que deja constancia en «Una entrevista con Augusto Pérez», fechada en octubre de 1915 (en Unamuno, 1959).

La originalidad de Unamuno en lo tocante a la intersección de géneros ha sido reconocida hace tiempo por la historiografía literaria, que lo ha considerado el ejemplo vivo «de la tenue barrera que separa formas y géneros bien diferenciados en otra época», géneros y formas que resultan vertebrados por «la expresión de la personalidad del escritor que todo lo invade y a la que todo se supedita» (Río, 1985: 387). No obstante lo cual, hay numerosos antecedentes que no deben ser soslayados. Los géneros tradicionales habían ido cuajando como una transposición de los modelos canónicos del hombre; y así, el guerrero o el clérigo en el Medioevo, el cortesano renacentista, el reformador ilustrado del XVIII o el representante de la mesocracia del XIX se proyectan fuera de su ámbito ontológico hasta dar en estatutos genéricos –el poema de gesta o el poema hagiográfico, el libro de pastores, el informe preceptista, la novela realista– cuya modificación atiende a la pérdida de vigencia sociocultural del dechado humano a que respondieron en su día. Cuando Unamuno pretende en su relato de 1914 *esculpir la niebla*, como dejó dicho en feliz oxímoron en su «Credo poético» (*Poesías*, 1907), estaba evidenciando la necesidad de sustanciar en un nuevo sistema de escritura la entidad de un hombre que ya no obedecía a ninguno de los modelos legados por la tradición. El camino había arrancado en el Romanticismo, momento en que ya no se propone la sustitución de unos cánones por otros, sino su impugnación, tal que si defendiera un canon anticanónico que coloca en la picota la propia idea de pauta conductual que, con distintas actualizaciones en cada época, había regido los universos morales precedentes. A ese canon invertido se vincula el hombre corriente, cuando no el ser antisocial de Byron o de Espronceda, o incluso el personaje demoniaco a que el último dio cuerpo en sus poemas extensos (*El estudiante de Salamanca*, *El diablo mundo*). En el «Prólogo» que antepuso Wordsworth a la edición de *Baladas líricas* en 1800, en la que desplaza notoriamente a su amigo Coleridge, plantea revolucionariamente una lírica en la que se escuche «el verdadero idioma de los hombres»; o, si se quiere, el idioma de los hombres verdaderos (no meros paradigmas en que se estabilizan los valores de cada cultura). Se trataba, en fin, de «escoger hechos y situaciones de la vida ordinaria y relatarlos o describirlos todos, hasta donde fuera posible, mediante una selección del lenguaje que la gente utiliza en la vida real» (Wordsworth, 2005: 25)... No ignoraba Wordsworth, y a ello se refiere explícitamente, que

una poesía así entendida no habría de ser aceptada con facilidad como tal por quienes se habían educado en el gusto clasicista.

La explicación racional de la intersección de géneros, en cuyo tramo final vemos a Unamuno, tiene una causa pareja a la que, dentro solo del teatro, movió en diversas ocasiones históricas a deshacer la compartimentación de tragedia/comedia –y, en correspondencia, la ley aristotélica del decoro–, al resguardo justificativo de que la existencia humana no muestra lo trágico y lo cómico en compartimentos incomunicados. Y algo parejo sucede cuando la lírica se acomoda en el discurso de la prosa, en un proceso que se describe con precisión a partir de Novalis y que tiene un momento central en el Baudelaire de *Pequeños poemas en prosa*. Esta ósmosis de verso y prosa a propósito de la poesía puede entenderse, en realidad, como una anegación que circula en dos sentidos: el mundo de la prosa –un mundo prosario y, por ello mismo, *prosaico*– recibe los aluviones espirituales expresados por lo común en verso; y el mundo del verso –en general *poético*– se capacita para referir circunstanciadamente las cosas que acaecen a los hombres en el plano de la vida cotidiana, de las que se había ocupado casi con exclusividad la prosa. De ello también trató Wordsworth en su «Prólogo», al afirmar la inexistencia de diferencias esenciales entre poesía y prosa; pues, contra la opinión gregaria de que la poesía está por encima de las contingencias y miserias de la vida común, «la poesía no derrama lágrimas *como las que derraman los ángeles*» (Wordsworth, 2005: 39), escribía con alusión miltoniana, sino que tiene la misma sangre humana que la prosa. En el fondo, entre las grietas que provocan este modesto apocalipsis de los géneros, la analogía entre verso y prosa era de suma importancia, pues suponía también la liberación de la poesía de las cadenas de la memoria, toda vez que el verso figura desde antiguo como el modo de acoplar el sentimiento humano a los ciclos musicales, y en última instancia a la mnemotecnia. Aplicado en general a la escritura, algo así se desprende del *Fedro* platónico, donde Sócrates refiere la reconvención de un faraón egipcio a Theuth, el inventor de la escritura, que no sería –contra lo defendido por Theuth– fármaco de la memoria, sino instrumento mnemotécnico que incentiva una memoria muerta e impide la apropiación del saber auténtico. Incluso a los efectos de justipreciar el valor de un poema, Juan Ramón Jiménez aconsejaba «ponerlo en prosa», desproveyéndolo de la arquitectura visual: «La poesía pierde por la arquitectura; por el empeño de darle una forma determinada, una construcción. [...] Al escribir en prosa un poema, al escribirlo seguido, la poesía gana» (en Gullón, 2008: 93).

A horcajadas la poesía entre el verso y la prosa, la prosa narrativa sufre, a su vez, los embates de los nuevos tiempos contra la codificación genérica. En

el tránsito entre los siglos XIX y XX, ese proceso conoce importantes avances en el ámbito de la novela, con la novela-ensayo y con la novela lírica de carácter reminiscente o retrospectivo; y, menos, en el del teatro, donde la escisión entre las diversas modulaciones dramáticas no anula la compacidad esencial de su condición eminentemente realista (tanto da, a estos efectos, Bernard Shaw como Benavente).

Este proceso perceptible en Unamuno se había manifestado en él, antes que en otros géneros, en el ensayo, idóneo para seguir el curso cambiante del pensamiento. Lo cual, dígase ya, comportaba una actitud eminentemente lírica, adecuada en especial para la indagación sinuosa en el yo en cuanto objeto, y en el mundo también en cuanto objeto tomado desde la perspectiva del yo. Si Montaigne afirmaba en sus *Ensayos* haberse convertido él mismo en la materia de sus escritos, se debía a que desde el Renacimiento se va pronunciando la soberanía del yo, paralela al discurso de la razón alejado del dogma canalizador, y tendente a una escritura que requiere acomodarse al ser humano que escribe y a los receptores de la misma. Ese continuo fue señalando sucesivas consecuciones del enseñoreamiento de lo subjetivo, que en el Romanticismo adoptó la forma de programa anticlasicista. De hecho, la historia del arte desde el Romanticismo hasta el siglo XX puede ser leída hermenéuticamente como un camino de debilitamiento de los paradigmas de género, que fueron en primer término zarandeados por la rabiosa subjetividad romántica, y que más tarde saltarían por los aires con las proclamas vanguardistas que rompían los ya débiles diques no solo entre los géneros literarios, sino también de los que separan la literatura de las restantes artes. La nostalgia de un universo regido llevó a ciertos filósofos y teóricos de las artes de la primera mitad del siglo XIX a compartimentar el «bello arte de la palabra» que hoy llamamos literatura sobre el cañamazo de, por un lado, el anticlasicismo schilleriano, quien pone el acento en el hálito del espíritu, y, por otro, la postura tradicional que culmina en Hegel, según explica Aullón de Haro (en Krause, 1995: 24): épica para una representación de la belleza «objetiva, intuitiva, contemplativa, *épica*», sin presencia alguna del autor; lírica para la figurada «como objeto íntimo y peculiar suyo [del poeta], subjetivado»; y teatral cuando se manifiesta «tal como el poeta la ve, mas no describiéndola como hecho íntimo suyo sino haciéndola aparecer mediante personajes que hablan»: semejante a la épica en la objetividad de la representación (y por tanto en la *desaparición* del poeta), y semejante a la lírica en que los actores revelan parcialmente su intimidad (Krause, 1995: 120-121). Pero estas compartimentaciones estaban comenzando ya a ser cosa del pasado.

La aparición de Unamuno en este paisaje tenía su dosis de oportunidad generacional, pues coincidía con otros autores, como Baroja y Azorín, en un escenario donde se debelaba el viejo modelo de la novela realista, último bastión del género, de manera que el resultado, a partir de sus primeras obras –las de los tres–, ya no volvería a ser el mismo. Pero ni Azorín ni Baroja personifican con tanta precisión como Unamuno el tránsito específico de una concepción convencionalmente novelística a otra mixta, en que lo novelístico ha pasado a ser subsumido en (por) otra realidad de predominancia subjetiva o lírica. El caso de Baroja es fácil de entender: su *Camino de perfección* (1902) es una novela que en lo narratológico responde aún, en buena medida, al modelo decimonónico. Otra cosa sucede con el curso y la modulación de su pensamiento, ya rigurosamente modernos, según se aprecia en el talante noventayochista de la abulia espiritual de Fernando Ossorio, o en el sistema círcular nietzscheano que sugiere el final de la novela, cuando se enfrentan la determinación de Ossorio en relación con su hijo recién nacido, al que pretende educar al margen de ideas tristes y de influjos religiosos, y la de su suegra, que «cosía en la faja que había de poner al niño una hoja doblada del Evangelio» (Baroja, 1998: 989). Ello hace que las novelas de Baroja se aproximen a menudo a la condición autobiográfica (*El árbol de la ciencia* es una transposición de *Juventud, egolatría*, que retroalimentaría a su vez sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*); pero también ocurre al revés: sus memorias constituyen un tapiz novelesco en ellas mismas, lo que permite entender los cruces y filtraciones entre géneros como un ejemplo inmaduro de la rotura de los diques novelísticos: se trata de géneros contaminados, pero no abolidos.

Baroja no puede compararse, pues, con Unamuno en este punto de la disolución del género novela, porque se mantiene estructuralmente apegado a la fórmula tradicional. Su autobiografía –la de Baroja– es una autobiografía como tal género, y la novela que incorpora dicha autobiografía es una novela, aunque con materias trasladadas de su vida personal. El caso de Unamuno es otro, pues en él va de suyo que la novela es de condición autobiográfica, como la autobiografía es de condición novelesca. Así lo expone en el «Epílogo» que redacta a propósito de la publicación de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, cuya primera edición apareció en el volumen conjunto *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (1933): «Sabido es, por lo demás, que toda biografía, histórica o novelesca –que para el caso es igual–, es siempre autobiográfica [...] / Y por otra parte, toda autobiografía es nada menos que una novela» (1974: 95); y para ejemplificarlo cita los escritos confesionales de San Agustín y Rousseau, y *Poesía y verdad* de Goethe.

Distinto es el caso de Azorín, cuyo nacimiento como novelista está ya en la otra orilla, la de la nueva manera de novelar. *Diario de un enfermo* (1901) supone el primer tramo de un proceso de creación psicológica y filosófica de un personaje con el que, luego de los otros tramos –*La voluntad*, 1902; *Antonio Azorín*, 1903–, desemboca en ese sujeto en que concluyen personaje y narrador: el «Azorín» que, ya a partir de su siguiente libro (*Los pueblos*, 1905), aparece como el firmante de la obra del monovero. Este «Azorín» es alguien susceptible por tanto de ser sujeto poético (poesía, género del sujeto convertido en objeto de la escrutación) y objeto narrativo (el objeto de esa escrutación, como ente reflejo del narrador constituido en yo). Es verdad que el protagonista de *Diario de un enfermo*, estrechamente vinculado al Antonio Azorín de *La voluntad*, no aparece con ese nombre; pero lo importante es que tanto una obra como la otra son ensayos o esbozos narrativos de construcción de un yo, que podría ser ya el Antonio Azorín de la novela homónima, tal como lo entiende Inman Fox (en Azorín, 1992: 20 ss.)[1]. *La voluntad* es ya una antinovela, como puede apreciarse con solo compararla con *Reposo* (1903), de Rafael Altamira, parecida en muchos aspectos a la anterior, pero evidentemente una novela *aún*. La astenia espiritual de Antonio Azorín no proviene de causas identificables, ni su superación se concreta en un programa de vida; en cambio, la de Juan Uceda –el protagonista de *Reposo*– reproduce el viejo esquema ideológico y moral de la *alabanza de aldea*, y la superación de su estado se concreta en recetas de cariz krausista-institucionista.

La semejanza argumental favorece la identificación de sus rasgos opuestos, de su condición divorciada: en Azorín aparece la falta de sistema en la concepción de una novela que refleja el asistematismo espiritual del nuevo hombre; en Altamira el paradigma narratológico del pasado.

Resulta curioso incluso insinuarlo, pero un novelista tan distante de Unamuno como Gabriel Miró presenta, él sí, caracteres que convienen a esta tensión dinámica entre lo naturalístico y lo finisecular (o propiamente antinovelístico). Pues, por extraño que parezca, algunas obras del *lírico* Miró tienen evidentes concomitancias con los modelos del Naturalismo, en cuanto que el alma de los personajes está constreñida y ahormada por la sociedad.

1. Ello parece justificar la idea de Fox de que la verdadera trilogía formativa de Azorín está constituida por *Diario de un enfermo*, que suele aparecer desvinculada de las obras siguientes, más *La voluntad* y *Antonio Azorín*, frente a la concepción más asentada en la crítica de que la trilogía la constituyen estas dos últimas más *Las confesiones de un pequeño filósofo*. En *Las confesiones...* poco hay, ya, de novela: el Azorín que aparece es tanto el observador adulto, que recrea las estampas del Azorín niño, como el narrador que refiere este proceso reminiscente.

La singularidad filosófica de este tipo de novela, pareja a las peculiaridades de composición, está vinculada a la incidencia del medio en el personaje, y a la consiguiente consciencia de que la modificación objetivamente posible del medio implica solventar los males que afligen al hombre; mientras que la novela finisecular presenta conflictos inherentes a la condición humana, lo cual comporta al fin la desesperanza respecto de la posibilidad de dar un sentido a nuestros actos, y la desactivación de toda propuesta de acción. En este punto, Miró cumple los mismos pasos que Unamuno, pero en orden inverso. Lo resumiré diciendo que, desde que se publica *Libro de Sigüenza* (1917) y su continuación en las autoetopeyas noveladas de la serie de Sigüenza, parecía que el autor había dejado de considerar la posibilidad de escribir una novela al modo tradicional. Sin embargo, sus grandes logros en este ámbito lo son de la última década de su vida. *Oleza* –el título en que pudieran converger tanto *Nuestro padre San Daniel* (1921) como *El obispo leproso* (1926)– representa, y no solo por la cuestión del tema, un anclaje en la cultura decimonona. Los nichos taxonómicos a que esta novela, solo circunstancialmente partida en dos libros, pudiera corresponder son bien conocidos, según expone Edmund L. King (1993: 115): novela de tesis (*Doña Perfecta*), de sátira social (los ingleses, Galdós), psicológica (Dostoyevski) o *bildungsroman* (Valera). Pero la propia imposibilidad de instalarla sin violencia en alguno de ellos indica que, so apariencia de novela tradicional, hay en ella un germen de disolución que revoca en última instancia su «tradicionalismo» narrativo. Lo que en Unamuno puede entenderse como el correlato literario de un ser deambulante que se pellizca para sentirse ser, en Miró es una suma de teselas que, pese a su raigambre temáticamente naturalista, no están dispuestas en orden de combate, no se dirigen a algún sitio.

La crecida subjetivadora del fin de siglo acentúa en Unamuno su inclinación a desatender la planificación de un sistema, en línea con una atención creciente a las incitaciones de la lírica, que desde comienzos del Ochocientos había rehusado la disposición programática para convertirse en despliegue expresivo de un yo proteico. Aquí debiera situarse la entidad poética de Unamuno –entiéndase: de Unamuno en cuanto poeta, hacedor de poemas–, quien, es sabido, siempre colocó su condición de poeta en el centro de su proyecto literario y aun humano. Podría suponerse que su tardía incorporación a la poesía como autor édito en volumen («Aquí os entrego, a contratiempo acaso»...)[2] tuvo que ver con este proceso de progresiva subjetivación. Sin embargo, los

2. En realidad, el proyecto de presentarse como poeta con un libro de versos es bastante anterior; de él da cuenta en carta a Pedro Jiménez Ilundáin de 24 de mayo de 1899; *cf.* Manuel García Blanco, 1954: 10 ss.

efectos de su irrupción poética no descongestionaron de lirismo los libros que respondían a otros códigos genéricos. Pues así como hay autores que se entregan a la poesía –tardíamente– para liberar sus otras producciones de los elementos líricos que podrían desvirtuarlas o desnaturalizarlas, en Unamuno su dedicación poética no hace sino incrementar los elementos poéticos de los otros géneros; y también sucede a la inversa: su poesía resulta afectada por caracteres propios de la narrativa. Así que si sus novelas son poemáticas, algunos libros de poemas presentan una fuerte contextura narrativa. Es lo que sucede, por ejemplo, con *Teresa* (1924), subtitulado «Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno», que responde a una construcción argumental propia de la narrativa. Los poemas del libro están puestos bajo la firma ficcional de Rafael, ya muerto, con quien Unamuno, nos dice, sostuvo correspondencia epistolar cuando el tal Rafael lloraba en verso la muerte de su amada Teresa. El becquerianismo adolescente, que Unamuno sabía impropio de un filósofo sesentón y objeto probable de la incomprensión crítica, se protege aquí al socaire del manuscrito hallado –como en *San Manuel Bueno, mártir*– y los procedimientos de alejamiento consistente en pantallas superpuestas tras las que quedan muy atenuados no tanto la autoría como la actitud y el tono del autor. Nótese: hay un «Prólogo» de Rubén Darío, una «Presentación» del autor (donde expone cómo han llegado hasta él las rimas de Rafael), el cuerpo poético de las rimas, una «Epístola» de Rafael, donde ya varía el tono, unas enjundiosísimas «Notas» del autor, y una «Despedida» donde reflexiona sobre el valor del marco[3]. Procedimientos, en fin, narrativos y no líricos.

En orden de cosas bien distinto, *Andanzas y visiones españolas* (1922) está formado por prosas descriptivas y poemas («visiones rítmicas»). En su prólogo, aclara el autor por qué prescinde de las descripciones paisajísticas en sus novelas y dramas –una muestra más de la distorsión a que somete los géneros heredados–, y en diversos lugares se refiere a la relación entre las descripciones en prosa y los poemas de ese libro; pues no en balde las primeras son, muchas veces, según manifiesta en un artículo publicado el 27 de julio de 1923 en *Nuevo Mundo*, «materiales de un poema que por falta de tiempo no

3. El inicio de la «Despedida» es absolutamente pertinente a este particular: «Al escribir las notas de este libro manifesté que acaso no debí haberlas escrito, así como tampoco la Presentación que le precede, dejando que las Rimas, en su desnudez, dijeran por sí cuanto tienen que decir. Pero ahora, según voy viendo mi obra, me doy cuenta de todo el valor de este enmarcamiento de *Teresa*. / ¡El valor de un marco! El marco, a la vez que aísla al cuadro del ámbito de grosera realidad que suele cercarle, suele relacionarle con él. El marco representa una ventana abierta al infinito del arte, a la eternidad» (Unamuno, 1987: 245).

pude llevar a cabo». Y, para no seguir, su póstumo *Cancionero* (1953; compuesto entre 1928 y 1936) reúne más de 1700 poemas breves en el formato de un diario poético –y así, «Diario poético», lo subtituló su editor Federico de Onís–, que con su presentación inorgánica y como circunstancial no deja de formar en las filas del género diarístico.

Así las cosas, Unamuno se muestra ante el lector actual como un autor que, más que desbordar la compartimentación propia de la novela, mediante la inserción de elementos procedentes sobre todo del ensayo y de la lírica, lo hace como un escritor que traza sendas de incursión en unos géneros con elementos provenientes de otros, entre ellos la vertebración de fuerte componente subjetivador –y por ello mismo *poético*– que afecta a toda su producción literaria. En el curso diacrónico de la escritura unamuniana, este proceso se va haciendo más acusado cada día.

¿Cuál es, en este punto, la particularidad unamuniana? Como vimos que sucedía en Miró –insistamos en el carácter casi antitético entre ambos–, Unamuno presenta obras susceptibles de ser ubicadas en una u otra orilla del río que separa ambas formas de novelar: la correspondiente a pautas realistas, y la novela que se pregunta por sí misma. Su primera entrega narrativa, *Paz en la guerra* (1897), se atiene en lo sustancial a los modos realistas-naturalistas; en cambio *Niebla* es, de entre todas las suyas, el prototipo de la nueva novela que lleva en su sangre los elementos antinovelísticos que impugnan, o al menos cuestionan, su propia condición de novela[4]. Una y otra constituyen los polos de gravitación de su obra narrativa, como indica indirectamente el autor cuando, a la altura de 1923, las coteja, estableciendo entre ambas una jerarquía evidente (Unamuno, 1923):

> Allá en mi mocedad, cuando tenía treinta y tres años, publiqué una novela histórica, *Paz en la guerra*, que va a reeditarse, y cuyo fondo es la guerra carlista de 1872 a 1876. Aquella novela está cargada de menudos detalles de lugar y de tiempo, todos ellos compulsados cuidadosamente, y el relato del bombardeo de Bilbao en 1874 puede pasar por una fidelísima narración de cronista. Pero creo, sin embargo, que no hay allí más verdad que en mi ya citada novela *Niebla* o en las que componen mis *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. El Alejandro Gómez de *Nada menos que todo un hombre*, una de esas tres novelas, me parece más verdadero que el protagonista de mi *Paz en la guerra*. Aunque en rigor esta no le tiene o es el pueblo todo.

4. A pesar de que Unamuno se refiere en numerosas ocasiones a la condición zigzagueante y no sujeta a norma de su relato, *Niebla* aparece como analogía narrativa de sus planteamientos filosóficos expuestos en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), su obra central en el plano del pensamiento puro. En este sentido, no debe confundirse la ausencia de prescripciones externas con la carencia de un pensamiento articulado.

Todavía en 1935, vuelve Unamuno sobre el mismo asunto al dar noticia del proceso de elaboración de *Niebla*, en «Historia de *Niebla*»: «Antes de haberme puesto a soñar a Augusto Pérez y su *nivola* había resoñado la guerra carlista de que fui, en parte, testigo en mi niñez, y escribí *Paz en la guerra*, una novela histórica, o mejor historia anovelada, conforme a los preceptos académicos del género. A lo que se llama realismo». Para Unamuno, en fin, *Paz en la guerra* adopta aún el modelo decimonónico de los *episodios nacionales* para entablar un mapa de conexiones entre el sujeto narrativo y el universo exterior. En la sutura entre un mundo que se alejaba y otro que comenzaba a apuntar –1897 es un año situado en el centro de su más grave crisis religiosa y existencial–, Unamuno aprendió en esa su novela a rescatar el tamo de la historia, la sustancia anodina de los personajes anónimos, sobre la que fue pergeñando el constructo de la intrahistoria. Dos años atrás, en 1865, había dado a las prensas *En torno al casticismo*, cuyo primer ensayo, titulado «La tradición eterna», despliega con plena solvencia el concepto de la intrahistoria (Unamuno, 2005: 145):

> Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo vivo del mar, es la sustancia del progreso, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras.

Y continúa el escritor con reflexiones alternantes entre la historia externa y bulliciosa, por un lado, y la intrahistoria por otro. Lo cual tiene su importancia, considerada la intrahistoria como una conceptualización anterior a *Paz en la guerra*. Esto convierte en harto significativas unas palabras citadas de «Pirandello y yo», que referían la dilución del protagonista en el magma de lo colectivo, al afirmar que *Paz en la guerra*, en lo tocante al protagonista, «no le tiene o es el pueblo todo»: una señal del avance de lo intrahistórico, y una muestra de que en esa primera novela unamuniana alentaban propósitos que habrían de cuajar después. Pese a que la novela corresponde a un modelo anterior, con descripciones paisajísticas y psicología de personajes, y pese a que desde un punto de vista estructural se halla todavía sujeta a las convenciones compositivas del realismo, hay en ella elementos *in nuce* cuyo desarrollo conducirá a las *nivolas* de su madurez. El título es un oxímoron unamuniano; otros elementos apuntan innovaciones desplegadas más tarde, como el autobiografismo –reminiscente en este caso– y el aludido concepto de la intrahistoria. Es a partir de 1902 cuando, con la publicación de su fábula grotesca contra la educación positivista *Amor y pedagogía*, decide romper definitivamente las cadenas del realismo.

A medida que fueron multiplicándose libros y avatares biográficos, fue también creciendo sin cesar ese magma en que la cada vez más improbable ordenación taxonómica de los géneros correspondía a las propensiones de su proyecto existencial. El punto de inflexión que había supuesto *Amor y pedagogía* obedecía a su condición de compendio narrativo y ensayístico, y aun a la interferencia en ese nuevo *texto* o cañamazo creativo de los elementos estrictamente subjetivos, en los dos grados posibles –narrador y autor– atinentes al ámbito de la lírica. Resulta evidente que *Amor y pedagogía* es el primer logro de su concepción *nivolesca*[5]. Pero caben pocas dudas acerca de que, en ese derrotero no solo literario en el que la creación es una forma de plasmar su avanzar vivencial *a trancas y barrancas*, la obra que representa el punto culminante es *Niebla*, como ya se ha apuntado; y también es en ella donde Unamuno habilita el término *nivola*, y no para sistematizar o para referirse a un nuevo género divorciado de la novela según su codificación decimonónica, sino para disidir de cualquier formulación estática. Y si *Niebla* constituye el dechado de la nueva novela que rehúsa llamarse así, en cambio la ilación de sus pensamientos y angustias existenciales, concretados en *Cómo se hace una novela* (1927), se acoge al término «novela» para aplicarlo a la digresiva fluencia de un *angor* vivencial que corresponde al sujeto –M. Jugo de la Raza–, pero también objeto, de la novela de la vida, de la vida como novela. Una vez arrumbada la validez del código novela tal como se había entendido hasta los comienzos del siglo XX, Unamuno asumía el nombre, que ya no sugería el atenimiento a una forma cerrada, sino el sinuoso y amebiano *ir viviendo* sobre la marcha. Así que el proyecto existencial o el mero proceso de crecimiento visible en las novelas de comienzos de siglo, según el dechado del *bildungsroman* canonizado en el *Wilhelm Meister*, de Goethe, dejaba paso al retrato de una manifestación inorgánica, y en este sentido cabe decir *vivípara*.

En más de un aspecto, *Niebla* había supuesto un merodeo por los barrancos hamletianos de la indecisión y la indefinición, de muy difícil concreción en el cuerpo del relato: no en balde el desdibujamiento como pasión, o si se quiere la *niebla* que habitaba en el título, tienen escaso fuste narrativo. El propio Víctor Goti, al comienzo de su «Prólogo», habla del «escepticismo hamletiano de mi pobre amigo Pérez». Entelequia mental y artificio de la

5. En el «Prólogo-epílogo» que redacta con motivo de la segunda edición de la obra, más de treinta años después de la primera, se refiere a ella como *nivola*, y proporciona una definición del género: «Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad» (Unamuno, 1934: 22).

inteligencia, el personaje es alguien cuya misión vital consiste en sentirse ser. Más determinado y definido es el vicio capital de la envidia, que se hace soberana en *Abel Sánchez*, novela unamuniana de 1917. La construcción de la dualidad antropológica Joaquín-Abel no halla modo de sustanciarse psíquicamente en almas vivientes: esta nueva *nivola* chirría por la ausencia de cordialidad autorial, que hubiera proporcionado alguna ductilidad a las coyunturas narrativas de la misma. Con el último ensayo estricto de novela larga, *La tía Tula* (1921), donde se produce una cierta regresión realista, se vuelve al tema que le había proporcionado en *Amor y pedagogía* el trasunto de la capacidad de novelar: la capacidad de engendrar, análoga a la de producir la obra de arte, se convierte en una obsesión en que se agota el creador, que, como en una *mise en abîme*, se ve o se vería reflejado en su propia criatura. Pero hay también en ella un aldabonazo sobre la obsesión de la vida ultraterrena, que impregnará su *San Manuel Bueno, mártir*.

Menos condicionados por la exigencia de un armazón que cohesione las novelas largas, el escritor atinó en diversos relatos breves publicados en su madurez. *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) es un volumen constituido por *Nada menos que todo un hombre*, *Dos madres* y *El marqués de Lumbría*; obras breves, pero cimeras, cuya falta de singularización puede deberse a circunstancia tan azarosa y en apariencia baladí como que se publicaran con ese título conjunto y amorfo. Por lo demás, destaca la convergencia entre lo rescatado del relato tradicional y su propuesta narrativa donde la responsabilidad de la autoría quedaba adelgazada sucesivamente, tras pasar por los filtros en que los personajes van atenuando su vinculación con el autor.

Esa publicación fue referente para la compilación, en 1933, de la que hubiera debido ser otra trilogía, formada por *San Manuel Bueno, mártir* (publicada en «La novela de hoy» con el número 461, que resultaría el último de la serie), más dos novelitas inéditas: *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* y *Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida*. A ellas se unió a última hora otro relato, titulado *Una historia de amor*, que cierra la tetralogía dada al público bajo el título de *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Rehúso incidir en la importancia de *San Manuel*, por muy conocida, tanto en sus aspectos simbólicos como de construcción. Menos se ha hablado de *La novela de don Sandalio*, uno de los textos que concretan con más claridad el término novelístico al que Unamuno se había ido abocando. Don Sandalio no es, como en otros casos, una proyección del yo autorial. El narrador es aquí redactor de cartas a un amigo, en realidad entradas de un diario escrito durante un retiro de tres meses en un pequeño rincón entre el mar y la montaña, al que

ha llegado huyendo de la «enfermedad de Flaubert»: la *bêtise*, la estupidez humana. De una manera harto azoriniana, pone Unamuno la lupa en el vacío enigmático de alguien que es solo un nombre: en este caso, sin otra gabela que pagar al realismo que la de su condición de jugador de ajedrez en el casino del lugar. El volumen interesa además por su enjundioso prólogo, escrito cuando Unamuno tiene una perspectiva abarcadora del conjunto de su obra. En él, y apoyándose en unos textos de Francisco Manuel de Melo y de Tucídides, vuelve a su idea habitual de que a la novela no le hace falta el realismo de lo exterior, «revestimientos pasajeros y de puro viso». Pero, precisamente a propósito de su *Don Sandalio*, va más allá, y llega a desdeñar la importancia incluso del argumento, casi inexistente en la novelita, aunque ello le impida convertirse en asunto de cinematógrafo. El argumento, de hecho, se halla fuera de lo novelado: el don Sandalio que imagina el narrador es uno, pero el «real» parece ser otro, del que su yerno quiso dar razón al narrador sin que este lo admitiera: no quería que el don Sandalio «real» interfiriera en su don Sandalio creado (Senabre, 2005: 75-79)[6]. Frente a otras *nivolas*, en esta el personaje no monologa; es solo un hueco existencial colonizado por el narrador, a su vez colonizado indisimuladamente por el autor, según expone este en el «Prólogo» (Unamuno: 1974: 14):

> Y si alguien dijera que en este relato de la vida de Don Sandalio me he puesto yo o, mejor, me he entrometido y entremetido y más que en otros relatos –¡y no es poco!–, le diré que mi propósito era entrometerle y entremeterle al lector en él, hacer que se dé cuenta de que no se goza de un personaje novelesco sino cuando se le hace propio, cuando se consiente que el mundo de la ficción forme parte del mundo de la permanente realidad íntima.

Una reseña crítica con la que Gregorio Marañón acusó recibo de *San Manuel Bueno, mártir* (*El Sol*, 3 de diciembre de 1931) subrayaba lo que de *no novela*, entiéndase de no novela según los cánones tradicionales, había en el relato del cura ateo y santo: «Personajes, lo que se dice personajes de carne y hueso, ninguno. Almas, cuatro: un cura, una muchacha, un hombre y un idiota. Almas que pasan sin vestimenta humana». *Mutatis mutandis*, el juicio –carencia de vestimenta humana– puede aplicarse sin recelo a las obras de Unamuno que responden a su concepción *nivolesca*.

6. «El narrador crea así al personaje, le atribuye unas cualidades, lo inventa, lo hace suyo. Sin embargo, el irreprochable don Sandalio del Casino va a parar a la cárcel; y el taciturno don Sandalio del Casino "no hablaba de nadie ni apenas de nada", pero, como aclara su yerno, "eso era fuera de casa". Intuimos que ha existido otro don Sandalio muy diferente del que ha ido creando el narrador con sus cartas; pero cuando, muerto ya el enigmático ajedrecista, su yerno intenta hablarle a él del narrador, este lo rechaza» (Senabre, 2005: 78).

Al cabo, ¿testimonio de una incapacidad o de un logro? Pocos años antes de la escritura de *San Manuel*, Ortega había hablado de la declinación de la novela, cuya penuria de temas había de compensarla el escritor con el mimo en los otros ingredientes, que aparecían hipertrofiados. A los prohombres de la generación de Unamuno, educados como estaban en las excelentes novelas del siglo XIX, la situación les obligaba a enfrentarse a los nuevos modos del relato. Que la fortaleza espiritual de Unamuno lo llevó a quemar las embarcaciones y a adentrarse en un camino por desbrozar, está fuera de dudas. En todo caso, y al margen de la valoración implícita de Marañón, lo que interesa de su reseña es el diagnóstico: almas sin vestimenta humana, espacio despoblado que traducía el vacío filosófico del que parecían haber huido las certezas para no regresar nunca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AULLÓN DE HARO, P., «Estudio preliminar» a Karl C. F. Krause, cit. *infra*.

AZORÍN, *Antonio Azorín*, ed. E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1992.

BAROJA, Pío, *Camino de perfección*, en *Obras completas VI*, ed. J.-C. Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

FOX, E. Inman, «Introducción biográfica y crítica» a Azorín, cit. *supra*.

GARCÍA BLANCO, Manuel, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954.

GULLÓN, Ricardo [1958], *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Sibila / Fundación BBVA, 2008.

KING, Edmund L., «*Oleza*: novela como iconostasio», en AA. VV., *La novelística de Gabriel Miró: nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1993.

KRAUSE, Karl C. F., *Compendio de Estética*, trad. Francisco Giner, ed. P. Aullón de Haro, Madrid, Vérbum, 1995.

RÍO, Ángel del [1948], *Historia de la literatura española*, II, Barcelona, Bruguera, 1985.

SENABRE, Ricardo, «El ejemplo de Unamuno», en *Metáfora y novela*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2005.

UNAMUNO, Miguel de, «Pirandello y yo», *La Nación* (Buenos Aires), 15 de julio de 1923.

– *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa Calpe, 1934, 2.ª ed.

– *Mi vida y otros recuerdos personales*, Buenos Aires, Losada, 1959.

– *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, Madrid, Espasa Calpe, 1974.

– *Poesía completa*, II, Madrid, Alianza, 1987.

– *En torno al casticismo*, ed. Jean-Claude Rabaté, Madrid, Cátedra, 2005.

WORDSWORTH, William, *Prólogo a las «Baladas líricas»*, trad. E. Sánchez Fernández, México, UNAM, 2005.

Fecha de recepción: 20 de noviembre de 2008.
Fecha de aprobación: 18 de diciembre de 2008.

EN TORNO A *FLOR DE SANTIDAD*, NOVELA POEMÁTICA DE VALLE-INCLÁN

ROCÍO CHARQUES GÁMEZ

Université de Pau

RESUMEN

Este artículo es una aproximación al carácter simbólico de *Flor de santidad* (1904), de Ramón María del Valle-Inclán. Con él se pretende, además, poner de relieve la importancia de este texto como ejemplo de prosa poética. Otro aspecto analizado es el de las posibilidades interpretativas del libro, teniendo en cuenta el tratado de estética escrito por el autor en 1916, *La lámpara maravillosa*.
Palabras clave: Ramón del Valle-Inclán. Simbolismo. Prosa poética.

ABSTRACT

This article is an approach to the symbolism in *Flor de Santidad* (1904), by Ramón María del Valle-Inclán. We also want to show the relevance that this text has as an example of poetic prose. Another point analyzed refers to the different possibilities of interpretation having in mind his treatise written in 1916, *La lámpara maravillosa*.
Key words: Ramón del Valle-Inclán. Symbolism. Poetic prose.

Flor de santidad. Historia milenaria es la obra que Valle-Inclán publica en 1904, cuya gestación se remonta a una serie de narraciones aparecidas en prensa años atrás. La transformación y empleo de estos pre-textos en el texto han sido ampliamente estudiados por críticos como Éliane Lavaud (1991), quien observa el modo en que se insertan y modifican estos fragmentos, y cómo conforman, en última instancia, una unidad[1]. Asimismo cabe notar la

1. Respecto a la utilización de los pre-textos en *Flor de santidad* resulta esclarecedora la aclaración de Arcadio López-Casanova (2006, págs. 14-15), que percibe el rastro de estas narraciones a lo largo de todo el libro, pero, sobre todo, en las estancias primera

corrección que Valle-Inclán efectúa en las distintas ediciones de su obra (1913 y 1920), un rasgo este, el de realizar alguna variación en sus textos, como se sabe, propio del autor.

El interés que despierta este libro es indudable, no solo por el magistral proceso de elaboración en el que se ve envuelto, sino también porque ha llevado a la crítica a formular varias hipótesis interpretativas. Pero, por encima de todas estas interpretaciones sobre la significación última de la obra, se yergue la majestuosidad del uso del lenguaje que Valle-Inclán realiza y a la que todos los autores han hecho referencia a la hora de analizar estas páginas. El escritor, en una carta a Torcuato Ulloa fechada el 27 de agosto de 1904 en Aranjuez, expone cómo venía trabajando en esta novela desde hacía diez años y declara: «es la única vez que estoy un poco satisfecho de mi obra» (Hormigón, 2006, págs. 70-71).

A continuación, nos proponemos revisar estas interpretaciones y aportar la impresión que surgió de nuestra lectura. Qué mejor impresión con la que abrir esta somera recopilación interpretativa que el recuerdo del soneto de Antonio Machado que encabeza la obra:

Esta leyenda en sabio romance campesino,
Ni arcaico ni moderno, por Valle-Inclán escrita,
Revela en los halagos de un viento vespertino,
La santa flor del alma que nunca se marchita.
Es la leyenda de campo y campo. Un peregrino
Que vuelve solitario de la sagrada tierra
Donde Jesús morara, camina sin camino
Entre los agrios montes de la galaica sierra.
Hilando silenciosa, la rueca a la cintura,
Ádega, en cuyos ojos la llama azul fulgura
De la piedad humilde, en el romero ha visto,
Al declinar la tarde, la pálida figura,
La frente gloriosa de luz y la amargura
De amor que tuvo un día el SALVADOR DOM. CRISTO.

---

y cuarta. López-Casanova articula en cuatro bloques de tematización las once narraciones a las que hacemos referencia. El primero es el más importante pues a él se deben los signos de protagonización y de él recoge el título de la obra y su subtítulo, *Historia milenaria*. Estas narraciones son *Ádega. Cuento bizantino* (*Germinal*, 1897), *Ádega. Historia milenaria* (*Revista Nueva*, 1899), *Ádega. Historia milenaria* (*Electra*, 1901) y *Flor de santidad* (*Los Lunes* de *El Imparcial*, 1901). El segundo grupo lo conforman los textos *Lluvia* (*Almanaque de Don Quijote*, 1897) y *Año de hambre. Recuerdo infantil* (*Heraldo de Madrid*, 1903) que aportan la localización temporal de la historia. El siguiente grupo ofrece información sobre la organización social y la visión del mundo del mundo gallego: *¡Malcopado!* (*El Liberal*, 1902) y *Geórgicas* (*Los Lunes* de El *Imparcial*, 1904). Los tres relatos del último grupo descubren el imaginario mítico gallego: *Égloga*, *Un cuento de pastores* y *Santa Baya de Cristamilde* (los tres publicados en *Los Lunes* de *El Imparcial*, en 1902 el primero y en 1904 los otros dos).

La historia, como el subtítulo reza, es una historia milenaria, y, como veremos, el tiempo en ella es una de las claves principales en las que se basa su estructura y lenguaje. La flor de santidad se refiere a la humilde pastora que ve en el peregrino a Nuestro Señor. El argumento puede exponerse en unas pocas líneas. Ádega es una inocente pastora que pierde a sus padres y que vive en una venta donde no recibe ningún tipo de afecto. El peregrino buscando posada pone de relieve la falta de caridad de los venteros, en contraposición a Ádega que lo recibe creyendo ver en él a Cristo. Esta lo acoge en el establo donde duerme y él aprovecha su veneración para saciar su apetito carnal. El peregrino maldice el rebaño de los dueños de la venta y el hijo de la ventera asesina al mendicante. Esta muerte provoca que Ádega abandone la venta enajenada y que vaya relatando sus visiones sobre la naturaleza divina del hijo que cree que espera. Finalmente la acogen en el Pazo de Brandeso donde advierten que sufre el *mal cativo* y la acompañan a la misa de las endemoniadas, donde se descubre que posiblemente esté embarazada.

El descubrimiento final del embarazo de la pastora ha llevado a algunos críticos a interpretar que el objetivo de la obra es una censura a la Anunciación de María o a la credulidad y superstición del pueblo gallego. Otros, en cambio, destacan el simbolismo del libro, el carácter místico y anacrónico de la historia relatada, que lo emparenta con *La lámpara maravillosa* (1916). Los primeros lectores de 1904 apuntan ya los enfoques que posteriormente se han ido desarrollando (Dougherty, 1997, págs. 341-354). Bernardo G. de Candamo es el primero en apreciar la nota irónica en *Flor de santidad* en su reseña aparecida en *El Gráfico* el 4 de noviembre del año de la primera edición. Este mismo año, un día antes, en *El Liberal*, José Nogales señala el sincretismo de varios componentes: la protagonista evoca la fe católica y se encuadra entre dos tradiciones, la realista y la pagana céltica. Esta variedad compositiva también la anota Gómez Carrillo en las páginas de *Mercure France*, en diciembre de 1904. Debido a las múltiples interpretaciones, Dru Dougherty (1997, pág. 348) concluye que *Flor de santidad* ensambla tres tipos de discurso, sin que ninguno tenga hegemonía sobre los otros. Estos son el discurso pagano, pues en el texto hay muchas referencias a las églogas virgilianas y a las creencias célticas; el discurso cristiano, ya que es indudable el eco de la historia de la Anunciación y de leyendas piadosas; y el de las formas canónicas del XIX, es decir, el realismo y el costumbrismo.

Ante esta doble interpretación, Rosa Alicia Ramos (1991, págs. 171-204) expone el carácter indefinido de esta historia, que presenta rasgos típicos de la *fabulate*, el *memórate* y la *anti-leyenda*, sin que pueda decidirse por uno de estos subgéneros de la leyenda a la hora de definir *Flor de santidad*. Esta

indefinición es la que lleva a la multiplicidad de puntos de vista que hemos apuntado. El principio del libro, sobre todo la primera estancia, es el que mejor responde a los rasgos de la *fabulate* porque en un tiempo remoto indeterminado ocurren sucesos en los que parece haber una intervención divina. Es el momento en el que la atención se focaliza en la visión idealizada de Ádega. En el *memórate* también tienen lugar sucesos insólitos pero sin intervención sobrenatural y, asimismo, la acción sucede en un pasado próximo y en un lugar localizable. Los presagios de muerte son asunto recurrente en él, así como las maldiciones. Son las tres estancias centrales las que más se aproximan a la definición de este subgénero. Recordemos cómo la pastora tiene un sueño premonitorio de la muerte del peregrino. No obstante, Rosa Alicia Ramos confirma que el texto se aleja de este subgénero porque

> […] da indicaciones de que la situación existencial de Ádega y su deficiencia intelectual son la causa fundamental de sus nociones equivocadas, siendo el peregrino el mero catalizador de la conducta que exterioriza dichas ideas. Estas explicaciones racionalistas -aunque sutiles- de la vida de Ádega rompen con el estilo intuitivo que caracteriza el *memórate*, acercándose más a la desvalorización de ocurrencias enigmáticas propia de la *anti-leyenda* (pág. 192).

Tampoco se decanta por la *anti-leyenda*, porque a pesar de que, como sucede en esta, la historia se plantea como *memórate* hasta casi el final cuando se descubre la realidad, no existe un tono de mofa en los personajes que advierten la situación y tampoco el lector se siente superior a la pastora. Como el narrador elegido es la tercera persona que no interviene en la acción, Rosa Alicia Ramos afirma que los rasgos de los tres subgéneros se entremezclan y que la preponderancia de uno sobre los demás depende más del punto de vista del lector que del narrador.

Durante nuestra lectura no hemos percibido, al igual que Rosa Alicia Ramos, ninguna nota que permita interpretar *Flor de santidad* como una *anti-leyenda*, por lo que no compartimos las interpretaciones que presentan la obra como alegato contra la falsa religiosidad o la credulidad popular. Las palabras finales de la novela no son aquellas que pronuncia la dueña al indicar el posible embarazo de Ádega, sino que se dedican al sonido de las viejas campanas que se oye al fondo del valle. Este canto de las campanas viene enmarcado entre la tradición cristiana («cantan […] las glorias celestiales», pág. 154) y la céltica («contemplan el vuelo de brujas y trasgos», pág. 154). Por nuestra parte, observamos una clara finalidad artística, más que ideológica, en esta obra, donde, como ya han indicado numerosos críticos, se percibe el carácter musical y pictórico de la escritura. La misma disposición de la obra, estructurada simétricamente en estancias, demuestra el especial cuidado del autor por

la forma. Sin embargo, conviene apuntar que existen ciertas notas que enlazan *Flor de santidad* con el tratado de estética de Valle-Inclán titulado *La lámpara maravillosa*, como estudiaremos más adelante.

La cuestión del tiempo[2] es uno de los pilares fundamentales, o quizá el pilar básico, de esta novela poemática. El subtítulo (*Historia milenaria*) ya es una declaración de intenciones. El predominio del empleo del demostrativo «aquel» también apunta a una indefinición y lejanía, que se subraya, además, con el juego de tiempos verbales que busca esta ambientación anacrónica. A pesar de la actualidad en la época de Valle-Inclán de ciertos ritos, como la misa de las endemoniadas, referentes históricos, como el año del hambre, o historias, como la búsqueda de tesoros en Galicia reactivada por las joyas descubiertas en los castros (Lavaud, 1991, págs. 394-402) a los que se menciona en el libro; es indudable que el aire que envuelve al relato no pertenece al presente sino a un vago pasado.

Esta historia milenaria está enmarcada en la Galicia rural, con personajes muchas veces indefinidos, es decir, sin nombres y sin rasgos descriptivos definitorios pero que representan a personas que habitan esos lares. La representación de este mundo no proviene de la visión directa del mismo, sino de la memoria del autor. A través del recuerdo de Galicia, surge una Galicia propia, personal, que es la que puebla su obra literaria. A estos recuerdos se suman los de las historias oídas desde su niñez, historias que se transmiten oralmente y que plasman la mitología de un pueblo. En *Flor de santidad* está muy presente la importancia de la figura del transmisor oral de historias. Este tipo de transmisión cultural hace referencia al saber antiguo, milenario, el que pasa de las generaciones antiguas a las nuevas y que se perpetúa eternamente. Veamos unos cuantos ejemplos ilustrativos. El peregrino es «uno de esos peregrinos que van en romería a todos los santuarios y recorren los caminos salmodiando una historia sombría, forjada con reminiscencias de otras cien» (pág. 77). Los personajes hablan entre sí con un halo de misterio, de leyenda. Así, cuando las mujeres comentan que Ádega padece el *mal cativo*, «su coloquio parece tener el misterio de un cuento de brujas» (pág. 119). El viejo que relata la historia de la reina mora como si realmente él se hubiera encontrado con ella, utiliza una «entonación lenta y religiosa, de narrador milenario» (pág. 121). Junto a estos rasgos de narradores antiguos que se reparten en toda la obra, los personajes y la ambientación de la historia también poseen

2. «Más que cualquier aspecto aislado de *Flor de santidad*, es su fundamental unidad de tono, ambiente y concepción temporal –sugerencia de la unidad y la armonía cósmicas– lo que relaciona la novela con la estética simbolista, sobre todo con el quietismo estético que es el núcleo de *La lámpara maravillosa*» (Risley, 1992, págs. 86-87).

caracteres literarios, bien de leyendas hagiográficas, bien de mitología clásica o céltica. Ádega «parecía la zagala de las leyendas piadosas» (pág. 79) y tenía «un hermoso nombre antiguo»[3] (pág. 79), hablaba en «el romance arcaico, casi visigodo, de la montaña» (pág. 80). Muchos personajes son el calco de otros legendarios, como el viejo ciego[4] que narra historias y que parece un fauno rodeado de ninfas, un «dios primitivo, aldeano y jovial» (pág. 95). Las ovejas también emiten «un dulce balido como en las viejas églogas» (pág. 96). Cuando las endemoniadas descubren sus cuerpos para recibir las olas purificadoras, se dice que «su desnudez surge como un gran pecado legendario» (pág. 151). Como declara Valle-Inclán en la carta dirigida a Torcuato Ulloa citada con anterioridad: «Más que a los libros de hoy, se parece a los libros de la Biblia: otras veces es homérica, y otras gaélica» (pág. 71). Y esta visión se entremezcla, estos personajes habitan un mismo mundo y se comunican entre sí.

En el texto «Una visita al convento de Gondarín» (1987, pág. 118) que Valle-Inclán escribe para *El Globo* (22 de septiembre de 1891), traza una evocación que le viene a la memoria de las ruinas de este convento al que rememora como en un ensueño y a las que compara con las de la antigua Grecia. Es fácil advertir la interrelación establecida entre ambas culturas, aparte de sumar los rastros de ritos celtas encontrados cerca del altar cristiano. Además del canto a las ruinas, típico del hombre romántico[5], se anota cómo las mujeres con el mal cativo acuden a la fuente milagrosa que hay allí. Otro elemento que relaciona estas páginas con *Flor de santidad* es la descripción del retablo, en donde se encuentra un Cristo bizantino. El relato se cierra con un adiós que nos remite al final de la novela en la primera edición[6].

---

3. En la *Sonata de otoño*, de ambiente gallego, se comenta la estilización del nombre Águeda, del que surge Ádega, «hermoso nombre antiguo». En *Mi bisabuelo* (*Jardín Umbrío*) Águeda del Monte representa la rebeldía de los campesinos de Galicia, y en la novela de mocedad *El gran obstáculo*, la protagonista se llama también Águeda (Díaz-Plaja, 1965, pág. 178).
4. Roberta L. Salper (1988) estudia la aparición de este personaje en la obra literaria de Valle-Inclán y las funciones que cumple en ella. La introducción de Electus, el Ciego de Gondar, se hace en la novela que estudiamos y, más tarde, aparece en *El Marqués de Bradomín* (1097), *Romance de lobos* (1908), *Los cruzados de la causa* (1908), *El embrujado* (1913), *Divinas palabras* (1920) y *Cara de Plata* (1923).
5. Mª Paz Díez Taboada (1995) realiza un estudio comparativo en el que extrae los elementos de novelas románticas que Valle-Inclán utiliza en *Flor de santidad*.
6. Eliane Lavaud (págs. 173-174) admite que la supresión de esta palabra lleva a cambiar la lectura del libro, porque si no desaparece, rechaza la posibilidad de que ese mundo, que se contrapone a la sociedad actual (cuyos valores son el dinero, lo material y la razón), pueda existir.

En los textos periodísticos del autor podemos entrever otros paralelismos con *Flor de santidad*. La historia de la princesa mora encantada a la que se remite en varias ocasiones en la novela, es mencionada en «Cartas galicianas. Por la tierra saliniense. El castillo de Lobeira» (*El Globo*, 4 de noviembre de 1891). En él, Valle-Inclán habla de una joven aldeana que le contaba estas historias. «Lumbres de mi hogar», que aparece después de que se publique la novela, en *Europa* (6 de marzo de 1910), es un texto muy interesante porque presenta ideas enlazadas con *Flor de santidad* y *La lámpara maravillosa*, como la idea de la flor de amor, o las rosas y la sangre (emparentando, de esta forma, la rosa del amor y la rosa del dolor), así como el peregrino con tres conchas en la esclavina y rosario al cuello al que se le da posada.

Las «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912», publicadas en *Nuevo Mundo*, se han citado constantemente en los trabajos acerca de *La lámpara maravillosa*. En lo que respecta a la novela de 1904 conviene recordarlas por los puntos en común que comparten. Al hablar de Romero de Torres (30 de mayo de 1912), se advierte su admiración por el pintor que ha logrado captar en una imagen «una alusión cargada de significados» (1987, pág. 258). «El artista, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los ojos y los oídos, entrever en la ficción del momento el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis» (pág. 257). En *Flor de santidad* hay una gran carga pictórica. Las acciones se suelen presentar en cuadros y normalmente los personajes aparecen relacionados siempre a ciertos gestos o actividades, van acompañados de los mismos o similares adjetivos en su presentación[7], con la finalidad de dejarlos fijados en un movimiento único que los define y que, a su vez, los deja fuera del tiempo. Eliane y Jean-Marie Lavaud explican esto mismo: «Cette répétition de microséquences textuelles, très valle-inclanienne, est, certes, une façon d'annuler le temps, de faire surgir, comme dans l'humanité archaïque, un temps sacré qui se répète de façon cyclique» (1991, pág. 52). Los ojos de Ádega son siempre violetas en las que se reflejan sus sentimientos, normalmente sus arrobos místicos, y su imagen representativa es aquella en la que aparece sentada hilando con su rueca en la cintura. El sonido de las campanas va acompañando el relato y estas son «piadosas, madrugadoras, sencillas como dos viejas centenarias» (pág. 103), también son «piadosas, madrugadoras, sencillas como dos abadesas centenarias» (pág. 122). Con ese sonido de campanas, que puebla toda la historia,

7. Allen W. Phillips (1970, págs. 164-166) enumera algunas de estas reiteraciones: «No sólo le interesa a Valle fijar y casi inmovilizar a Ádega en un gesto definitivo o en su postura eterna, sino que también al embellecer su casta y hermosa figura casi siempre se vale de las mismas imágenes descriptivas» (pág. 164).

recordemos que se cierra el relato. Se podrían citar muchos más ejemplos, pero no pretendemos realizar una lista pormenorizada de ellos, sino ofrecer algunos representativos. Valle-Inclán repite, a lo largo de la historia, palabras que indican un rasgo definitorio de un personaje, animado o inanimado, de la narración, y con ello consigue dejar fijada su visión en el tiempo, logra eternizarlo.

Este carácter anacrónico, fuera del tiempo, de la historia se realiza mediante la presentación de personajes con peculiaridades que los hacen atemporales, así como espacios en los que se aprecia esta misma característica. La filiación entre *Flor de santidad* y *La lámpara maravillosa* es incuestionable por la clara identificación de muchas ideas plasmadas en la poética de Valle-Inclán. La descripción de la experiencia mística de Ádega en el capítulo quinto de la primera estancia comparte muchas de las recogidas en *La lámpara maravillosa*. En ella se habla de la desconexión temporal de la pastora que le permite estas visiones. También personajes como el abuelo que cuenta historias, se relacionan, a su vez, con las anotaciones del texto de *La lámpara maravillosa*. La idea del agua como «místico cristal» (p. 103) es otro de los símbolos de este libro. La belleza de los cristales reside en que simbolizan la eternidad:

> De todas las cosas bellas para los ojos, ninguna tanto como los cristales. El goce de los ojos al mirarlos es un sentimiento sagrado, porque para los ojos los cristales no tienen edad. Cuando pensamos que su ayer es de mil años y que permanecerán sin mudanza al cumplirse otros mil, sentimos la emoción religiosa de considerarlos fuera del Tiempo. La luz de los cristales tiene algo de oración (1995, pág. 81).

En el tratado de estética, Valle-Inclán describe Santiago de Compostela como una ciudad eterna, en ella «la oración de mil años renace en el tañido de sus cien campanas […] Compostela, inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación, y la cadena de los siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia» (1995, págs. 139-140). Este sonido de campanas puebla las páginas de *Flor de santidad*, y el carácter eterno de esos montes gallegos se remarca cuando se apunta a las «piedras célticas, doradas por líquenes milenarios» (pág. 79). El peregrino se presenta como si fuera aquellos que iban por el Camino de Santiago, ruta «que la sandalia del peregrino iba labrando piadosa en el polvo de la tierra» (pág.77). Cuando el escritor evoca en *La lámpara maravillosa* su primera intuición literaria, recuerda a su madrina leyendo un libro piadoso. En este pasaje se congela la imagen de la madrina como en un cuadro, en un instante que encierra todos los instantes, eterno y anacrónico. En estas líneas se puede descubrir el momento en que se capta una imagen porque en ella se recoge la esencia de la

madrina y, a su vez, se encarna en ella la sustancia de las leyendas piadosas y cuentos de princesas que ella le narra. Estos elementos (leyendas piadosas, cuentos de princesas, acción paralizada, emoción estética y mística) se encuentran también en *Flor de santidad*[8].

Uno de los momentos de *Flor de santidad* que podemos evocar en donde se percibe claramente otra de las ideas del tratado mencionado, es la visión de la señora del Pazo de Brandeso hilando en la oscuridad. Ese cuadro se vincula con la imagen de una época anterior, más cristiana, y se realza la idea de la armonía cósmica, uno de los conceptos clave del texto de 1916:

> Tras los cristales del balcón, todavía hilaba la señora, con las últimas luces del crepúsculo. Y aquella sombra encorvada, hilando en la oscuridad, estaba llena de misterio. En torno suyo todas las cosas parecían adquirir el sentido de una profecía. El huso de palo santo temblaba en el hilo que torcían sus dedos, como temblaban sus viejos días en el hilo de la vida. La Mayorazga del Pazo era una evocación de otra edad, de otro sentido familiar y cristiano, de otra relación con los cuidados del mundo. Había salido la luna, y su luz bañaba el jardín, consoladora y blanca como un don eucarístico. Las voces de las espadadoras se juntaban en una palpitación armónica con el rumor de las fuentes y de las arboledas. Era como una oración de todas las criaturas en la gran pauta del Universo (pág. 146).

En el plano de los paralelismos y simetrías, que podríamos enlazar con las repeticiones de las descripciones, debemos hacer referencia a la estructura de *Flor de santidad*. La obra se compone de cinco estancias de cinco capítulos cada una, excepto la tercera que tiene seis. Esta estructura permite dividir el relato en dos partes: estancias primera y segunda y tres primeros capítulos de la estancia tercera; y tres últimos capítulos de la estancia tercera junto a las estancias cuarta y quinta. La construcción está tan meditada que en el centro se sitúa la muerte del peregrino. Eliane Lavaud (1991, págs. 364-368) advierte, a su vez, paralelismos temáticos entre los distintos capítulos que aportan resonancias armónicas. López-Casanova (2006, pág. 39) apunta, por su parte,

8. El fragmento de *La lámpara maravillosa* al que hacemos referencia es el siguiente: «Al final del camino de cipreses, en la escalinata de piedra, estaba sentada mi Madrina. Leía bajo un vuelo de palomas con el libro devoto abierto en la falda. Aún recuerdo cómo me sentí penetrado de la gracia de su mirar ideal y cándido. Aún evoco y revivo en mí la emoción sagrada. Otras muchas veces había visto a mi Madrina en igual actitud, al término del camino de cipreses que se juntaban en una sucesión de pórticos, y solamente en aquella tarde de leyenda piadosa gusté tan inefable alegría al contemplarla. Bajo la sombra de los viejos cipreses, mi alma de niño enlazaba la emoción estética y la emoción mística, como se enlazan en la gracia de la rosa color y fragancia. Acaso fue aquella mi primera intuición literaria: Yo había llegado a encarnar en la sustancia de la vida y en sus sombras más bellas las historias piadosas y los cuentos de princesas que me contaba mi Madrina» (1995, pág. 150).

la simbología numérica de esta estructura. El cinco es el número nupcial, el de la armonía, el de la fusión de lo terrestre y lo celeste. En cambio, el seis es el número de la tensión entre el bien y el mal, el de los antagonismos. Si se suman los capítulos que componen cada parte: 5+5+3//3+5+5 nos da como resultado el número trece, número negativo que «marca una *evolución fatal hacia la muerte*, hacia el *acabamiento de toda fuerza*, o, también, de *esfuerzo periódicamente truncado*» (pág. 39). En lo que respecta a la numerología, cabe añadir que siete son las olas que han de romper contra las endemoniadas para acabar con su posesión en la misa que comienza a partir de las doce de la noche. Son siete «como los pecados del mundo» (pág.152).

Flor de santidad es un texto cargado de simbología. En el centro de la obra se sitúa la muerte del peregrino, pero esta muerte la presiente Ádega en uno de sus sueños, así como tiene una visión premonitoria de su maternidad (último capítulo de la tercera estancia). En este punto, además, se juntan dos signos opuestos pero que van aparejados: Vida/Muerte. La vida es el anuncio del nuevo ser que va a nacer y la muerte es, precisamente, la del padre de la criatura. Esta conjunción de vida y muerte aparece justo en la estancia central de la obra, la muerte, específicamente, en el centro. Algunos críticos incluyen también la muerte de los padres a la que se hace referencia al principio del relato a la hora de explicar este eje temático de *Flor de santidad*.

Los símbolos[9] que remiten a la futura muerte del peregrino son varios. En el capítulo tres de la tercera estancia, Ádega regresa a la venta cargando con el peso de un corderillo que ha enfermado por el mal de ojo. En este mismo capítulo hay otro personaje que carga con otro animal muerto que es la contraposición al cordero. Se trata del lobo, animal al que se temía por sus ataques y que entra a formar parte de las historias terroríficas que se narran en Galicia. Pero, a su vez, en *Flor de santidad* la presencia del lobo viene, en muchos casos, emparejada a la del peregrino. Se puede advertir, a su vez, el juego del Bien y el Mal por estos animales: el cordero y el lobo. Por tanto, esta podría ser una pista que abre los signos que se refieren a la muerte del peregrino. Además este mozo explica a la ventera que el rebaño de su amo también estaba embrujado y que acabó con el maleficio al entregarle una carga de trigo al autor del embrujo. La forma de reconocerlo fue quemando en una hoguera a la res más enferma, pues a los balidos de esta acudió el responsable. El sacrificio del cordero de la ventera tiene lugar en el capítulo que viene a continuación, es decir, en el que abre la segunda parte del relato si seguimos

9. Claire J. Paolini (1986) realiza un estudio de los símbolos en la obra de Valle-Inclán desde el punto de vista místico y religioso.

la estructura antes trazada. Tras aparecer el peregrino durante el sacrificio, el hijo de la ventera lo asesinará usando una hoz. Ádega, que se retira al establo cuando ve la figura del peregrino en el camino, presiente su muerte en un sueño cargado de notas simbólicas: la negrura, los cuervos, velos negros, camino solitario, lobos rabiosos, noche. Al despertarse sobresaltada y escuchar a la ventera decirle a su hijo que esconda la hoz, la pastora se lanza al campo «guiada del presentimiento, bajo la luna blanca, en la noche del monte sagrada de terrores» (pág.116).

En capítulos anteriores vemos esta hoz que acaba con la vida del peregrino y otras hoces que están descritas de la misma manera, apuntando un rasgo tétrico que tiene su explicación en el centro del relato. En el capítulo tres de la segunda estancia, se ve a dos zagales segando y el narrador resalta que «las hoces brillan con extraña ferocidad» (pág. 96), y con la misma «extraña ferocidad» (pág. 115) brilla la hoz del hijo de la ventera cuando ya ha llevado a cabo el sacrificio. Esta ferocidad con la que brilla la hoz es extraña porque por su uso común este rasgo no le corresponde, pero será con una hoz con la que se acabe con la vida del peregrino.

La sangre es otro símbolo de la muerte del mendicante. Así, en el capítulo cuarto de la segunda estancia, gente de mala calaña que duerme en la venta disputan. Los pastores con los que Ádega se encuentra en el monte refieren historias de terror que la asustan. Este ambiente violento y tétrico atemoriza a la pastora que espera que el peregrino la libere. En sus visiones idealizadas del peregrino, su figura se presenta llena de divinidad y sus pies descalzos sangran heridos por espinas. De cada gota de sangre brota un lirio. Los sonidos de trotar de caballos y los ladridos despiertan a Ádega de su sueño y vuelven a su memoria los relatos oscuros de los pastores que la llenan de pavor. Por la mañana encuentra removida la tierra y en la hierba se distinguen algunas salpicaduras de sangre. Esta presencia de la sangre y el sonido de ladridos que, como se sabe, son premonitorios de una muerte, se erigen como símbolos que adquieren su significado en el final de la vida del peregrino. En el capítulo siguiente, cuando la ventera y la pastora regresan a la venta con el rebaño de la fuente de San Gudián, donde las ovejas tenían que beber para romper el hechizo, encuentran al hijo de la ventera cubierto de sangre. Este tarda un tiempo en abrir la puerta y mientras tanto se oyen ladridos de perros. Cuando aparece el hijo, Ádega siente miedo, como si «un pájaro negro […] extendiese sobre ella las alas» (pág.104). Lo que ha ocurrido es que ha desollado una cabra machorra. La cabra, como el lobo, es otro símbolo del mal y también se relaciona con el peregrino. Por tanto, este episodio tiene su paralelismo con el del asesinato del mendicante.

Los símbolos del Bien y del Mal, aparejados a Ádega y al peregrino[10] respectivamente, pueblan la narración. Aunque el mendicante es visto por la pastora como la figura de Nuestro Señor, su primera aparición está acompañada por el ladrido de los perros, signo de que va a ocurrir algo negativo, y atrae una tormenta. El portalón de la venta tiene el color de la sangre, signo este, el de la sangre, cuyo significado ya hemos aclarado. Las demás notas que acompañan al texto que abre el relato y que comienza con la visión del peregrino, va seguida por otros signos de tipo terrorífico, como el frío del invierno, la noche oscura, el recuerdo de una venta incendiada por cierto bandido, la historia sombría que va salmodiando el peregrino, el sonido del viento que parece el aullido de lobos, el balido de una cabra negra... En contraposición a esta figura que se acompaña de elementos negativos (la negra guedeja, su silueta oscura, etc.), Ádega posee rasgos de santa, su «voz estaba ungida de santidad» cuando descubre al ama que el peregrino es Nuestro Señor (pág. 90). Y otros elementos del texto también reciben este hálito religioso, como la oveja que muere, que tiene el «vellón de una oveja eucarística» (p. 90). El signo negativo y maléfico del peregrino se pone de manifiesto claramente en el momento en que Ádega admite que el diablo la ha visitado en su cama, cuando está en el Pazo de Brandeso, tras la visita del Abad que quiere exorcizarla: «huyó el Malo batiendo sus alas de murciélago» (pág. 149). La descripción de la relación carnal que quiere tener el diablo es paralela a la del peregrino en el establo en la primera parte del libro. En ambos fragmentos se pone de relieve un rasgo del personaje que denota su carácter negativo: las manos velludas. En contraposición a estas manos las de Ádega son «como dos palomas asustadas» (estancia primera, capítulo IV, pág. 85). En este momento, en el capítulo III de la última estancia, Ádega ve al peregrino como un ser maligno, se rompe la visión idealizada que tenía de él y la acción se centra, no ya en las visiones de la pastora, sino en la misa de las endemoniadas y el descubrimiento de su embarazo. Todavía en el capítulo final se resalta el carácter místico de la pastora pues las «violetas de sus pupilas estaban llenas de rocío como las flores del campo, y la luz de la mañana, que temblaba en ellas, parecía una oración» (págs. 153-154).

En la primera parte de *Flor de santidad* el eje temático principal es el doble juego entre el Bien y el Mal, por la presentación contrapuesta entre la pastora y el peregrino. En cambio, en la segunda parte el eje es el descubrimiento de la posesión demoníaca que sufre la pastora y la búsqueda de un nuevo hogar. En

10. Leonardo Romero Tobar (1999) hace un análisis de la figura del doble en el peregrino que demuestra de dónde toma el peregrino de la novela sus caracteres demoníacos. Este presenta rasgos de dos personajes distintos: del peregrino (personaje positivo) y de fray Ángel (personaje negativo), de la novela por entregas *La Cara de Dios*.

la primera parte de la obra la gente, con excepción del hijo de la ventera, cree en las visiones que tiene Ádega, pero en la segunda parte, cuando anuncia que en su vientre lleva al hijo de Dios, sus visiones son rechazadas. En el capítulo IV de la cuarta estancia tiene lugar una conversación entre Ádega y la vieja que la acompaña al pazo de Brandeso, que interesa porque en ella rebaten la veracidad del libro de San Cidrián que permite descubrir tesoros escondidos. Mientras que la pastora cree lo que en él está escrito, la anciana lo niega. Se establece un juego de perspectivas que bien podría remitir al juego perspectivístico que ofrece la lectura de *Flor de santidad*. No obstante, el eje Bien/Mal sigue siendo importante en la segunda parte. Baste citar la misa de las endemoniadas o la visión que Ádega tiene del Maligno. En esta segunda parte también sucede la total enajenación de Ádega, su búsqueda por los caminos y su acogida en un ambiente contrapuesto al de la venta. Resaltamos la idea de búsqueda por el constante símbolo del camino y porque esta búsqueda lleva a la protagonista a encontrar almas realmente caritativas y a salir del ambiente violento en el que vivía.

La obra no es, desde luego, un alegato contra la inocencia de las aldeanas que tienen visiones místicas, ni contra la superchería de los aldeanos, tampoco es una visión irónica de la Anunciación a la Virgen. La finalidad es puramente artística. El personaje Ádega es estéticamente bello y en contraposición a ella se presenta al peregrino, quien simboliza el Mal. El propósito es estético y no existe ninguna ironía o crítica encerrada, aunque el carácter abierto del final puede conducir a esta interpretación. Tal vez, hay un juego de perspectivas intrínseco para llevar al lector a esta interrogante. *Flor de santidad* es un poema en prosa en el que Valle-Inclán crea, a partir del recuerdo de lecturas, de cuentos de su infancia, de la rememoración de su tierra, una historia milenaria. El narrador mezcla su voz a la de otros narradores milenarios. Los sonidos que pueblan el relato son verdaderos símbolos: ladridos de perros, aullidos de lobos, repique de campanas, balidos de ovejas… Al lado de las notas acústicas hay que situar las visuales. El cromatismo es también simbólico: la oscuridad de la noche, el rojo de la sangre, las violetas que son los ojos. La maestría pictórica[11] y orquestal[12] de la obra es indiscutible. En cuadros, en imágenes

11. Los rasgos pictóricos son innumerables. Recordamos, por ejemplo, al saludador, que aparece con una aureola de santidad. El saludador está «con el cordero en brazos, benigno y feliz como un abuelo de los tiempos patriarcales […] Un rayo de sol atravesando los sarmientos de la parra ponían un nimbo de oro sobre la cabeza plateada del viejo» (pág. 99).
12. La crítica suele detenerse, en este sentido, en el análisis de la misa de las endemoniadas. Díaz-Plaja recalca su «grandiosidad wagneriana» (1965, pág. 177) y su «contextura sinfónica» (pág. 179). Bugliani (1986) muestra las coincidencias entre el episodio de

que se presentan como congeladas, se encierran los gestos que explican a un personaje, que definen su misma esencia. Hay una comunión íntima en este mundo milenario surgido de la pluma de Valle-Inclán, una armonía que deleita al lector, que deja en su pupila, como en la de Ádega, una nota de oración, un aire mítico. La lectura se abre, como una rosa, a otras interpretaciones. Ahí radica, quizá, la genialidad de *Flor de santidad*. Entre tanto sigue sonando el repique de las campanas a lo lejos y el artista se eterniza en su propia obra.

BIBLIOGRAFÍA

BUGLIANI, Américo. 1986. «Un palimpsesto valleinclaniano: páginas antológicas de *Flor de santidad*». *Hispanística XX. Leer a Valle-Inclán*, 4, Université de Dijon, págs. 73-90.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. 1965. *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.

DÍEZ TABOADA, Mª Paz. 1995. «Ecos románticos en *Flor de santidad* de Valle-Inclán» en *Valle-Inclán y su obra*, Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds.), Barcelona, págs. 295-305.

DOUGHERTY, Dru. 1997. «Valle-Inclán y el sincretismo literario. *Flor de santidad*», en *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Universidad de Santiago de Compostela, págs. 341-354.

HORMIGÓN, Juan Antonio. 2006. *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario*, Publicaciones de la ADE, vol. III.

LAVAUD-FAGE, Eliane. 1991. *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

– *Los textos de Valle-Inclán: escritura y reescritura*.

LAVAUD, Eliane et Jean-Marie. 1991. *Valle-Inclán, un espagnol de la rupture*, Actes Sud.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio. 2006. «Introducción», en Ramón del VALLE-INCLÁN, *Flor de santidad* y *La media noche*, Madrid, Espasa Calpe, págs. 9-63.

PAOLINI, Claire J. 1986. *Valle-Inclán's Modernism. Use and Abuse of Religious and Mystical Symbolism*, Valencia, Albatros Hispanofilia Ed.

PHILIPS, Allen W. 1970. «*Flor de santidad*: novela poemática de Valle-Inclán», en *Homenaje a Sherman H. Eoff*, Madrid, págs. 137-171.

RAMOS, Rosa Alicia. 1991. *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Pliegos.

RISLEY, William R. 1992. «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán», en John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*, Barcelona, Anthropos, págs. 53-95.

Santa Baya de Cristamilde, en la misa de las endemoniadas, con la romería a Casalbordino en el *Trionfo della Morte* de Gabriele D'Annunzio.

ROMERO TOBAR, Leonardo. 1999. «*Flor de santidad*: su proceso de redacción y la figura del *doble*». *Analecta Malacitana. La Generación del 98. Relectura de textos*, Universidad de Málaga, págs. 245-253.

SALPER, Roberta L. 1988. *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Amsterdam, Editions Rodopi.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. 1987. *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Javier Serrano Alonso (ed.), Madrid, Istmo.

– 1995. *La lámpara maravillosa*, Francisco Javier Blasco Pascual (ed.), Madrid, Espasa Calpe.

– 2006. *Flor de santidad*, Arcadio López-Casanova (ed.), Madrid, Espasa Calpe.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2009.
Fecha de aprobación: 15 de noviembre de 2009.

FORMACIÓN Y MAESTRO EN *LA VOLUNTAD* DE AZORÍN

Fermín EZPELETA AGUILAR

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En *La voluntad*, que representa el paradigma de la nueva narrativa, concentra Azorín sus inquietudes pedagógicas a través de la conformación de una novela de formación, conectada con los subgéneros *Tendenzroman* y *Künstlerroman*. La presencia del personaje maestro-filósofo contribuye a estructurar el contenido educativo de esta obra situada en un momento histórico en que el autor impregna de pedagogía todo lo que escribe.

Palabras clave: *La voluntad*, Azorín, novela de formación, novela lírica, pedagogía, maestro.

ABSTRACT

In *La voluntad*, the paradigm of the new narrative, Azorín concentrates his pedagogic restlessnesses through the conformation of a novel of formation, connected with the genres *Tendenzroman* and *Künstlerroman*. The master philosophic character's presence contributes to structuring the educational contents of this work placed in a historic moment that the author impregnates of pedagogy all that writes in.

Key words: *La voluntad*, Azorín, novel of formation, lyrical novel, pedagogy, teacher.

INTRODUCCIÓN

Ninguna otra obra como *La voluntad* (1902) testimonia simbólicamente el fracaso y la frustración de unos jóvenes que aspiran a la superación de los viejos modos de la España profunda y que, sin embargo, acaban subsumidos en ese espacio mezquino y provinciano del que es cifra toda la novela. De igual modo, se ha señalado muchas veces, ninguna otra novela como esta certifica

el éxito del cambio sustantivo operado en el género narrativo, teorizado un poco más tarde por Ortega en *Ideas sobre la novela*.

El autor, que fundamenta su arte en la percepción y expresión de las sensaciones al amparo del simbolismo ambiente (Lozano Marco, 2002: 132), es un experimentador constante a lo largo de toda su trayectoria novelística (Lott, 1968: 192-219), un renovador de géneros[1]; y realiza en la llamada trilogía de Antonio Azorín[2] un esfuerzo importante por roturar nuevos caminos superadores de la estética realista-naturalista[3], percibidos ya por la crítica contemporánea[4]. El lector, cuyo concurso se reclama constantemente (como ocurre también en *Amor y pedagogía* de Unamuno), absorbe un texto al que abocan distintas experiencias vertidas en distintos discursos. Novela hecha con materiales narrativos heterogéneos que otorga de nuevo primacía a las ideas sobre la peripecia. Se trata (G. Gullón, 2003: 213) de un texto en que la experiencia y la realidad se presentan como «una y múltiple a la vez», un todo fragmentario con «ausencia de un centro estable, de un *locus* donde cimentar el argumento», de modo que el único anclaje posible es el «*punctum*».

Y, sin embargo, no es una novela carente de vertebración; es más, hay en el autor una «auténtica voluntad de construcción, en relación siempre con el contenido de la obra» (Beser, 1983: 111-121). Todos los cambios de

1. Así se corrobora más recientemente (2009) en la obra editada por Biblioteca Nueva, coordinada por Miguel Ángel Lozano Marco.
2. La crítica (Krause, 1956: 123; Martínez Cachero, 1960: 104) defiende que la presencia del personaje Antonio Azorín en *La voluntad, Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) hace de estas tres novelas una trilogía. Por el contrario, las diferencias entre el personaje en *La voluntad* respecto a *Antonio Azorín*, ya apuntada por Martínez Cachero, lleva a Antonio Risco (1980: 252) a impugnar la validez del concepto de trilogía aplicado a estas tres novelas, en la misma línea que María Martínez del Portal (1983-1984: 84-97), quien sugiere que le nombre Antonio Azorín evoca a dos personas distintas, uno el protagonista de *La voluntad*, y el otro el de *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*. E. Inman Fox, por otro lado, sostiene («Introducción» a *Antonio Azorín*, 1992: 29) que la auténtica trilogía la componen *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* y *Antonio Azorín*.
3. Y, sin embargo, a pesar de la ruptura formal de Azorín con respecto a los modos de la novela naturalista, *La voluntad* no deja de recibir fuertes estímulos de la escuela de Zola, en tanto que el héroe verifica en su itinerario de autoconocimiento la influencia aplastante del medio. («El medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar a un lado y a otro. Muchas veces yo me complazco en observar este dominio del ambiente sobre mí»: 326).
4. Ver la «Introducción» a la novela, por la que cito, de Martínez del Portal (1997) en el apartado «Publicación y recepción crítica», pp. 33-39. Recoge testimonios críticos contemporáneos que saludan lo novedoso de la concepción novelística de *La voluntad*. (F. J. Martín, 2000: 110) en «Introducción» a *Diario de un enfermo* considera este esfuerzo renovador como un aspecto más del «mundo en crisis propio del periodo de entresiglos».

perspectiva narrativa (tercera y primera persona), de modos expresivos (diálogos, cartas, reportajes, reflexiones), y del manejo de la extensión variada del capítulo o la elipsis temporal, quedan subordinados al personaje Antonio Azorín, quien exhibe la historia de su conciencia. Beser entiende *La voluntad* como una novela de personaje, en tanto que todos esos elementos estructurales se sujetan a éste.

El aspecto metaliterario, nunca ausente en la nueva novela, queda introducido aquí a través de varios expedientes, uno de los cuales es precisamente la teorización literaria que hace el personaje maestro Yuste, con un papel relevante en la primera parte (capítulo XIV, 1997: 39-67). La propuesta del maestro para uso del discípulo Antonio Azorín es, en primer lugar, la carencia de fábula («Ante todo no debe haber fábula»); el tratamiento especial del paisaje, que lejos de presentarse como mero soporte, debe aparecer a los ojos del lector como sentido, a través, en definitiva, del dominio de la técnica impresionista (Baroja, frente a Blasco Ibáñez). El diálogo debe reproducir los momentos de incoherencia y de pausa para alejar del coloquio la sensación de artificiosidad que trasmite el diálogo de las novelas antiguas; y el personaje debe llegar al lector a través de sensaciones y fragmentos aislados.

Orientaciones de teoría literaria que trata de seguir el discípulo Azorín en los textos literarios que caen bajo su responsabilidad autorial, en el ciclo de la «llamada» trilogía y, por supuesto, en la obra total de José Martínez Ruiz, una vez que el autor toma el nombre de su criatura literaria, para sellar la confluencia autor-personaje y para evidenciar otro de los rasgos de la nueva novela, cual es el del solapamiento autobiográfico entre autor y personaje. El relato se «egotiza» (Prieto de Paula, 1996: 217) y todos sus recursos apelan a un yo autorial que hace esbozos y pruebas de sus constitución personal. De ahí el término de «novela autoconsciente» (Lott, 1968; Villacañas, 2003) que se aplica a las novelas al modo de *La voluntad*. Y, sin embargo, la intersección entre el personaje y el autor no puede traducirse mecánicamente en clave de autobiografismo mimético.

Las dos grandes vías de acceso a la llamada «novela lírica», señaladas por Darío Villanueva (I, 1983: 9-23), el fragmentarismo y el autobiografismo, quedan ejemplificadas primorosamente en *La voluntad* de Azorín. El novelista asimila su creación literaria a la poesía seleccionando los contenidos y los recursos literarios, valiéndose en primer lugar de una alteración de la relación sujeto-objeto o yo-mundo que tiende ahora a la fusión. «El sujeto y el objeto se identifican y el yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en el verso» (Villanueva, I, 1983: 14). Por otro lado, el diseño editorial fragmentado contiene unidades textuales yuxtapuestas, en sí mismas

significativas, sin la expectativa de que el texto quede cerrado, independientemente de que la novela alcance el alto grado de coherencia señalado.

NOVELA LÍRICA Y *BILDUNGSROMAN*

El propio Darío Villanueva (I, 1983: 14), aparte de ilustrar estos dos rasgos en la novela azoriniana, conviene en la identificación de la novela lírica con «una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística personificada en un personaje emblemático, alter ego del autor»; aspecto éste en el que incide el otro gran estudioso de la novela lírica, Ricardo Gullón (1984: 91). La novela lírica supone la culminación de un proceso novelesco –en la búsqueda del autoconocimiento– en el que la lucha no se libra entre el hombre y el mundo, sino que se trata de una lucha intestina entre las imágenes y contradicciones que se forja un individuo sobre el mundo.

Así pues, la «novela lírica» es la estructura narrativa natural en la que prospera el *Bildungsroman* en las primeras décadas del siglo XX, en el ámbito de la literatura europea. Ya Ralph Freedman en su libro clásico[5] había establecido como antecedente de la novela lírica la novela de formación alemana del Romanticismo. Es en ese momento cuando «el *bildungsroman* proporcionó una importante estructura a través de la cual pudo realizarse el proceso de reflejamiento. El héroe vagando a través del espacio y del tiempo, uniéndolos ambos en su percepción, experimenta sus visiones reflexivamente como autorretratos interiorizados» (45). Es el caso de novelas como *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, con un argumento ahormado mediante utilización de ingredientes narrativos similares a la novela lírica del siglo XX, como sueños, ritos iniciáticos, símbolos y alegorías. Por otra parte, los textos en prosa poética del postromanticismo francés e inglés también vendrían a constituir otro precedente inmediato de la novela lírica.

El género formativo quedaba vertebrado por medio del esquema iniciático «salida del yo al mundo»; «confrontación del yo con el mundo» y «regreso al yo» mediante una síntesis reflexiva. La novela lírica focaliza la tercera fase, pues no interesa ahora reflejar directamente la confrontación del héroe con el mundo, dado que domina la instancia subjetiva de la narración en perjuicio del acontecimiento, potenciando, por otro lado, al autor y al lector implícitos. La temporalización queda sojuzgada a los imperativos del discurso lírico, con la consecuente ruptura de la linealidad y el predominio de la rememoración,

5. Ralph Freedmann, *La novela lírica*, *Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barcelona, Seix Barral, 1972 (traducción de José Manuel Llorca del original de 1963).

de forma que el espacio novelesco es una instancia conformadora de la personalidad. El espacio, señala Rodríguez Fontela, en su libro sobre la novela de formación, (1996: 425), «ha acentuado tanto su participación en la trama autoformativa del héroe que no sólo lo hallamos en la génesis, como emisor; en el camino, como ayudante u oponente de primer orden; sino que también en el destino final de aquél, como destinatario».

Es decir, el protagonista se transforma en espacio; espacio poético, por un lado, en tanto que el discurso novelístico construye la fase reflexiva de la iniciación; pero por otro lado también, en espacio narrado gracias a la proyección mítica y simbólica de la historia novelesca. En suma, la brecha abierta por el *Bildungsroman* canónico, caracterizado por su capacidad autorreflexiva del discurso novelístico, es aprovechada y perfeccionada por la novela lírica del siglo XX, al sublimar y mitificar el proceso autoformativo individual por medio de la intelectualización o de la metaficción (Rodríguez Fontela, 1996: 458); aspectos éstos que estaban presentes en el modelo alemán, pero que, no cabe duda, ahora son sometidos a novísimas modulaciones.[6]

En el ámbito hispánico es *La voluntad* la primera gran novela paradigmática de lo que esta investigadora llama «novela lírica de autoformación». Si es cierto que las novelas españolas incurren en desviaciones técnicas con respecto a la modalización (en esta novela azoriniana, sin ir más lejos, se observa cierto intrusismo autorial)[7], no cabe duda de que en ellas, y en *La voluntad* especialmente, encontramos ya algunos de los rasgos estilísticos que caracterizan a las grandes novelas formativas como *La montaña mágica* de Mann. Tal el uso libre de los tiempos verbales; elipsis, anacronías y conformación de un espacio mítico cerrado que actúa como conformador de la educación del iniciado (Yecla, como burgo podrido, en *La voluntad*) y al que se le imputa parte de la responsabilidad «antiformativa» del héroe. Por este camino el «espacio trampa» encuentra en la literatura española su cristalización más lograda en el internado religioso, que posibilita además la apelación directa a lo pedagógico (es el caso de *Las confesiones de un pequeño filósofo* del propio Azorín).

6. Antoine Berman, «Bildung et Bildungsroman», *Le temps de réflexion*, 4, (1983 : 141-159) El término «bildung» remite al concepto de cultura pero también al de «imagen», «imaginación», «desarrollo», «flexibilidad», «modelo», «copia», «arquetipo»; aspectos absorbidos todos ellos por la novela lírica, en la medida en que ésta supone una ejercitación de la imaginación mediante la cual se producen imágenes que reflejan el autoconocimeinto del héroe; y en la medida también de que se proyecta un arquetipo poético-narrativo del debate interior que el personaje libra persiguiendo su identidad.
7. Lo mismo ocurre en novelas de internados religiosos como *A.M.D.G.* (1910) de Pérez de Ayala y otras afines.

Todo el sistema novelístico azoriniano se acoge al esquema de la novela de formación[8]. Sus protagonistas (muchos de ellos escritores que forjan su personalidad literaria al hilo de sus experiencias y reflexiones en contacto con maestros) van tallando su personalidad a la vez que dan cuenta literaria de cómo el cúmulo de influencias intelectuales, filosóficas y literarias va ordenándose hasta conformar definitivamente al ser adulto (tras su etapa formativa juvenil); eso sí, convertido al final del proceso en un héroe resignado abocado a un fracaso que retroalimenta, paradójicamente, la búsqueda intelectual exigente. En todo caso, queda como salida el esteticismo y el refugio en el arte que a la vez avala la modalidad del género formativo en su especificidad artística (*Künstlerroman*) que ahorma buena parte de la producción literaria de Martínez Ruiz[9]. Y la búsqueda intelectual, que lleva el cuño de la novelística del 98, se hace particularmente palpable en las novelas que tienen como protagonista al personaje Antonio Azorín.

Podría afirmarse que el objetivo final del sistema literario azoriniano no es otro que el de una actitud reformadora, plasmada literariamente como un gran *Bildungsroman* a la manera del modelo del *Wilhelm Meister* goethiano en el que, sobre un fondo fijo de necesidades a las que debe someterse el sujeto, se superpone la zona de las contingencias que impelen a la elección, actualizando así la libertad del educando. Maravall hace una lectura del Azorín total que busca una «coherente fundamentación de esa actitud reformista», aunque en lo ideológico derive enseguida hacia una posición conservadora:

> Al constatar Azorín que el cambio implica tiempo, comprendemos de una vez que nos hallamos ante una sensibilidad postgalileana; por tanto, no propiamente tradicional. Y comprendemos también que la obra de Azorín se inscribe, como ensayo literario e intelectual, en la serie de intentos de interpretación del tiempo que nos permiten contar con la inexorable experiencia de cambio que el tiempo implica. Pero a la vez supone algo más: la necesidad de solidificarlo en alguna medida, para poder reformar la imagen de las cosas que con él pasan y que no podemos reducirnos a reconocer que pasan, sino que queremos contar con que se detienen en la duración necesaria para poder actuar sobre ellas y hacerlas constituirse de otra manera (Maravall, 1968: 39-40).

8. Del mismo modo que, desde sus inicios, puede seguirse la conformación de la estética de Azorín siguiendo un proceso formativo, tal y como ha hecho Lozano Marco (1997:109-135).
9. Antonio Risco (1980: 252) separa en dos bloques la novelística azoriniana con personaje escritor: las primeras novelas contienen personajes escritores en proceso de formación que luchan frente al medio hostil para abrirse camino; las posteriores abundan en la reflexión sobre los problemas de la creación literaria para el escritor ya formado.

Este método literario, que está presente ya en *La voluntad,* se desarrolla en el resto de la obra del escritor en la que, al captar los aspectos menudos de los pueblos o al evocar proyectos vitales de paisanos o de personajes literarios de otras épocas, reformulados literariamente de nueva planta, subyace siempre la indagación o la preocupación de los proyectos educativos frustrados simbolizados en las voluntades quebradas de esos seres microhistóricos.

LAS ENSEÑANZAS DEL MAESTRO FILÓSOFO. YUSTE Y LASALDE

En la primera parte de la novela el peso del maestro o guía, representado fundamentalmente en la figura de Yuste, se hace tan determinante que no resulta extraño que alguien haya querido entroncarla con el esquema de «novela pedagógica», y por tanto con la de tesis. «Es al mismo tiempo algo tan arcaico como una novela de tesis que sigue, en su primera parte, el modelo de la llamada «novela pedagógica» que consagró Fenélon en *Las aventuras de Telémaco*, y aclimató entre nosotros Montengón con *Eusebio*» (Carnero, 2001: 7).

Es cierto que el discípulo y el maestro conforman una «pareja pedagógica» con ideario educativo desarrollado en una extensa primera parte, en la cual los textos de autoridad van desgranándose, formando una fiesta de citas y glosas de filósofos y escritores que tejen el trasfondo cultural del propio escritor. Platón, del que proviene en parte el esquema del diálogo socrático entre maestro y alumno; Montaigne, citado sistemáticamente; Tolstoi; Schopenhauer, cuya teoría filosófica sobre la voluntad es punto de referencia constante en la actuación del personaje[10], hasta el punto de que este filósofo se convierte en el verdadero educador del personaje Azorín, en el tramo de *La voluntad* a *Las confesiones de un pequeño filósofo*, dado que, una vez superados los modelos educativos propugnados por Rousseau y Goethe, se impone en los tiempos que corren el único modelo posible de Schopenhauer. Modelo que invita a la resignación del arte o de la ascesis dentro del nihilismo ambiente al que no puede sustraerse el sujeto contemporáneo[11], pues deja de ser algo dado para convertirse en algo meramente discursivo (Johnson, 1986: 131-139).

De la mano del maestro van surgiendo los distintos aspectos de reflexión que modulan la personalidad del discente, al tiempo que se glosan los contenidos temáticos educativos que suscita la novela. En este sentido, Martínez del Portal (1997: 69 y ss.) señala como enseñanzas más o menos objetiva-

10. El conocido título schopenhaueriano *El mundo como voluntad y representación* aparece como libro de primera consulta en el despacho de Yuste.
11. Ver Priscilla Pearsall, «Azorín´s *La voluntad* and Nietzsche´s «Schopenhauer as educator», *Romance Notes*, 2, 1986, 163-177 y F. J. Martín, 2000, ed. de *Diario de un enfermo*, 40-42.

bles del maestro la presencia del dolor como mal ineludible, ya que ni desde la inteligencia o ciencia ni desde la fe puede ser evitado[12]; el tiempo como generador de melancolía; la caducidad y fugacidad de las cosas humanas; la vida como desorden y maldad; la crítica político-social en clave regeneracionista y la petición de renovación estética, temas todos ellos que podrían ser tomados como cuerpo pedagógico transmitido por el maestro o guía.

Sin embargo, con ser Yuste un personaje sobresaliente, su configuración en la novela se decanta más hacia la función auxiliar, propia del guía o institución educativa de las novelas de formación clásicas, que por la figura del pedagogo portador de una tesis dada de ante mano, propia del género del *Telémaco* o *Emilio*. Y precisamente las técnicas literarias fragmentarias de estampas sin nexos causales refuerzan tal consideración. Aunque la novela presente un enfoque de desarrollo intelectual estructurante con propuestas filosóficas, las ideas «se presentan con una voz narrativa cambiante y sin autoridad que niega una verdad absoluta dentro de la novela» (Johnson, 1986: 139).

La aparición del maestro, en definitiva, «no está predeterminada ni exigida didácticamente por un programa teórico que haya de personificar tal figura; por el contrario, el maestro surge naturalmente en el transcurso de la historia» (Rodríguez Fontela, 1996: 383). Yuste forma parte del paisaje de la ciudad de Yecla, espacio asfixiante éste que, al modo determinista, empuja la voluntad del héroe hacia la desintegración. Ambos, espacio y maestro, se convierten a la postre en elementos oponentes en relación al proceso formativo del héroe.

La novela pedagógica, frente a la novela de formación, representa una etapa previa inmadura del discurso novelístico educativo, en tanto que no existe libertad y conciencia en el aprendiz, aun admitiendo que el modelo pedagógico del *Tendenzroman* puede superar el mero prontuario de objetivos didácticos, con ideario educativo amplio, con viaje formativo e incluso con «experiencia personal» del educando. Y esta, que es la diferencia principal entre el personaje maestro en los dos géneros educativos, se convierte también en marca distintiva en esos dos formatos genéricos. El primero, el pedagógico, representa «una etapa providencialista y paternalista en la formación de los individuos, que se corresponde con una fase de inmadurez del mismo discurso novelístico». Y el segundo, la novela de aprendizaje o de autoformación, representa, sin embargo, «una fase de madurez de los individuos que posibilita la madurez del propio discurso novelístico» (Rodríguez Fontela, 1996: 385).

12. Artículo de Azorín de 9-2– 1901, en *Madrid Cómico*, «Ciencia y fe».

La novelística hispánica que trata el asunto educativo, y que incorpora el personaje maestro o profesor, se inclina fuertemente por el modelo más flexible del aprendizaje, como si repudiara o pusiera objeciones a un tipo de educación institucional y normativo que se sirve en el modelo pedagógico. En los casos en que las novelas toman importantes elementos prestados del género iniciado por Fenélon casi siempre hay una finalidad de subversión o de caricaturización del viejo modelo, o de censura severa de determinados modos o idearios pedagógicos con tesis «a contrario» o con novelas de formación que se tornan antiformativas (el caso de *Amor y pedagogía* de Unamuno es harto elocuente).

Por determinante que sea la influencia de Yuste en el itinerario personal de Antonio Azorín, éste siempre tiene el margen de libertad necesaria en su proceso formativo para dejarse influir por otras instancias educadoras. Y sobre este maestro recae en todo caso una mirada entre compasiva e irónica de un narrador omnisciente que lo presenta como un personaje sesentón, calvo y algo obeso (Primera parte, III: 129), «burgués redomado» (VIII: 155) y con tendencia al monólogo; y que se parece en cuanto a sus hábitos inalterables al Máximo Manso galdosiano:

> Él es metódico, amigo del orden, lento en sus cosas: se levanta a la misma hora, come a la misma hora, da a la misma hora sus paseos; tiene sus libros puestos en tal orden, sus papeles catalogados en tales cartapacios... Y sufre, sufre de un modo horrible cuando encuentra algo desordenado, cuando le sacan de su pauta. ¡Es un burgués! (155).

El narrador «deslegitima»[13] de alguna manera a un Yuste, preocupado a veces más por la cáscara que por la nuez, por la retórica que por el valor en sí de las ideas (Johnson, 1986: 135). Mirada jocoseria que es compartida también por el discípulo: «Azorín piensa en que este buen maestro, a través de sus cóleras, de sus sonrisas y de sus ironías, es un hombre ingenuo y generoso, merecedor a un mismo tiempo –como Alonso Quijano el Bueno– de admiración, de risa y de piedad» (170). Yuste se convierte en síntoma de la «demoledora influencia en la formación del joven discípulo» (Beser, 1983: 115), y al mismo tiempo en uno de los símbolos del intelecto (Villacañas, 2003) que explora la vía intelectual de salvación a través de la voluntad, frente al otro símbolo, el de la fe, representado por el padre Lasalde, que también adquiere el rango de «maestro» en esta novela y en *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

13. En definitiva, la influencia de Yuste, parece querer decir el autor, es menos positiva que la acción educativa de Lasalde. «Yuste era también un hombre frustrado: tenía una gran inteligencia, una pintoresca originalidad, pero le faltaba la continuidad en el esfuerzo, y por eso no pudo nunca hacer ningún trabajo largo, ninguna obra duradera...» (359).

Yuste se erige en un símbolo de «maestro» que remite al bagaje intelectual universitario adquirido por el autor. «Figura simbólica de mentor y guía en la que se resume el recuerdo de cuantos enseñaron a José Martínez Ruiz a contemplar el mundo y su propia existencia» (Sánchez Granjel, 1968: 184-185)[14] ; ahora bien, el resto de los personajes de la novela, alguno de los cuales también presenta la función de mentor, sigue reverberando aspectos autobiográficos de su autor, principalmente el educando, Antonio Azorín, que sella la identificación con José Martínez Ruiz cuando éste adopta definitivamente el nombre del personaje. Pero también los Puche, Justina o Lasalde, que entretejen un mosaico de influencias que apuntan a la conformación intelectual del héroe según el esquema de anti-*Bildungsroman*[15]. Lo mismo que ocurre en *Antonio Azorín*,[16] la novela se configura con dos maestros principales portadores de tesis filosóficas contrapuestas, al modo también, de novelas de aprendizaje europeas como *La montaña mágica*.

Lasalde representa otro símbolo intelectual ligado a la fe cristiana, en clara sintonía con el rebrote de cristianismo humanitario que, al calor de los libros de Renan[17], aparecía glosado literariamente por algunos novelistas, entre los que descollaba el Galdós autor de novelas espiritualistas, como otra vía de exploración frente a las contradicciones del positivismo[18]. El padre Lasalde sí fue maestro real del autor por el que sintió Azorín cariño y admiración. En *Las confesiones de un pequeño filósofo* aparece como nexo afectivo importante del estudiante de los Escolapios, anticipando la figura del docente excepcional

14. Incluso algunos críticos sostienen que Yuste es la contrafigura de un Clarín autor de *Cartas a Hamlet*, muerto en 1901 y homenajeado por el discípulo José Martínez Ruiz. Ver José M. Martínez Cachero, (1953: 159-176). Martínez del Portal (1997: 68) señala que Yuste es un personaje imaginario que remite al apellido familiar «Yuste» (el abuelo paterno se llamaba José Martínez Yuste y fue notario durante décadas en Yecla) y que, a diferencia de lo que sostiene Inman Fox, no se corresponde con una persona real, independientemente de que algunos intelectuales relevantes de la época como Silverio Lanza, Clarín o Pi y Margall pudieran haber dado vitalidad al personaje maestro. Así lo entiende también Anna Krause, (1956: 103 y ss.).
15. Lo apunta Ángel L. Prieto de Paula (1996: 220): «En *La voluntad* notamos que la correspondencia entre escritor y héroe canónico no se establece entre un ser y otro, sino entre un ser –el escritor– y el mosaico formado por los diferentes personajes esenciales de la novela, que funcionan al modo de líneas que convergen en su negativismo».
16. Pascual Verdú defiende la tesis filosófica escéptica frente a Sarrió que representa el talante epicúreo.
17. Renan aparece citado en *La voluntad* en las páginas 169, 201 y 323. La admiración de Azorín por Renan se atestigua en «El Cristo Nuevo», artículo inserto en *La Campaña*, 5-1-1898 donde pondera *Vida de Jesús* (recogido por Valverde, 1972:132-135).
18. Antonio Sánchez Martín, «Algunas notas sobre la crisis del positivismo en *La voluntad*» (1986: 164).

que contribuye a que el escolar de los internados religiosos no se pierda definitivamente.

En la novela de 1902 subyace la polémica de la cuestión religiosa, aunque el novelista no la desarrolle plenamente (Urrutia, 2002: 135). Se incorpora a la misma el hilo conductor de una religiosidad extremosa con repaso a los ritos de la Semana Santa sanguinolenta[19]. *La voluntad* está impregnada, es verdad, (Hornedo, 1974: 383-422), de la educación religiosa recibida por el autor por vía familiar. Y cuando Ortuño, ese «clérigo, joven, fervoroso, verecundo, ingenuo» (210) repasa las obras de predicación religiosa, está operando la biblioteca familiar de los Martínez Ruiz, independientemente de que el autor se encerrara en la antigua Biblioteca Imperial de los Jesuitas para tomar notas destinadas a esta novela.

El joven Martínez Ruiz ha insertado sus primeros trabajos en la revista *La educación católica* de Petrel, con el seudónimo literario de «Fray José» (Martínez del Portal, 1997: 208). Y puede tener razón Rafael H. Hornedo cuando señala que las primeras novelas azorinianas respiran un aire muy diferente a los «alegatos anticlericales» de *A.M.D.G.* (1910) o *El obispo leproso* (1926), porque siempre hay alguna valoración de la pedagogía escolapia. Aun así el escritor había publicado en la revista *Electra* (4-4-1901), por ejemplo, el artículo «Los jesuitas. Párrafos de un libro», ajustado al antijesuitismo canónico en el que denunciaba el proceder sinuoso de la orden y su falta de bagaje artístico y cultural, que desmienten las acusaciones de jesuitismo servil lanzadas contra Azorín por Maeztu, con motivo de la conocida polémica tras el estreno del drama galdosiano (Martínez del Portal, 2002: 41-42). Por eso en *La voluntad* sí que hay invectiva pedagógica y crítica social, frente a *Las confesiones de un pequeño filósofo*, donde el autor realiza un importante esfuerzo de criba de lo que pudiera haber de pedagogías nocivas (Shaw, 1978: 215).

El héroe de *La voluntad*, aunque salve a Lasalde, imputa a las claras la responsabilidad de su desintegración a esa educación clerical: «En mí hay dos hombres. Hay el *hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho por una larga

19. Así, se alude en el capítulo XVIII de la primera parte a las obras de predicación jesuítica que la Iglesia dispone en el último cuarto de siglo XIX para combatir la libertad intelectual de prensa. El ambiente desasosegante y morboso que envuelve los movimientos de la novicia puede entroncar con la novela naturalista anticlerical, *La monja* (1886), de López Bago. Hay que tener en cuenta que la serie de las grandes narraciones que desarrollan el motivo de la visión ácida de la educación a cargo de las órdenes religiosas encuentra el mejor precedente en las novelas naturalistas radicales como *Criadero de curas* (1888) de Alejandro Sawa o *Barrabás* (1990) de José Zahonero. Ahora en *La voluntad* y en más aún en *Las confesiones de un pequeño filósofo* su autor transita, en parte, por este camino.

educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de compresión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo» (326). Son conocidas las opiniones de Azorín en época posterior en las que defiende sin paliativos la bondad pedagógica de los internados religiosos o en las que alude a la etapa formativa de interno como la más feliz de su vida (Hornedo, 1974, 406-407).[20] Testimonios que no se cohonestan con la imagen obtenida por el lector de *La voluntad* y aun de *Las confesiones de un pequeño filósofo*; pero que, en todo caso, se insertan en un contexto muy «connotado»: los primeros años cuarenta.

José Manuel Domínguez Rodríguez (1969: 67-83) exhuma citas de la obra de Azorín, aparte de las contenidas en *La voluntad* y *Las confesiones*, en las que se evidencia la honda influencia que tiene el pedagogo religioso Lasalde, rector en ese momento, sobre el joven estudiante de Monóvar, a pesar de que coincidió con él solamente durante un curso escolar[21]. Lasalde, literariamente, representa el símbolo de la búsqueda religiosa en la aventura del héroe intelectual, plasmado en el «hombre bueno y sabio» con una base intelectual nada desdeñable, y muy alejado del otro guía religioso que aparece en la novela, el tío de Justina, Puche, que precipita la aniquilación de su sobrina al obligarla a profesar en el convento. El segundo maestro de Azorín, Carlos Lasalde, no se presenta nunca como réplica del primero, Yuste. Los dos se solapan, y así, en el capítulo XVI (primera parte) se integra en una charla pedagógica a tres bandas: «El P. Carlos Lasalde es el rector del colegio de Escolapios. Algunas tardes Yuste y Azorín van al colegio a conversar con el P. Lasalde. Y allí pasan revista, en una charla discreta y elegante, a todo lo humano y lo divino» (196).

La presentación que hace de él el narrador omnisciente en tercera persona suministra una información suficiente sobre la calidad personal e intelectual del personaje, con saldo siempre positivo. Esbozado su perfil profesional con

20. En el artículo «Leer y leer», publicado en mayo de 1941 en la revista *Escorial* (reproducido en «A voleo» (1905-1953), *O. C.*, IX, 1954: 1221) considera los años de infancia pasados en los Escolapios como los mejores de su vida. Juicio éste que confirma en sus *Memorias inmemoriales*, *O. C.*, VIII: 369, en 1943. Asimismo en el artículo «Escolapios», de 1946 (bajo el título de «In hoc signo...», en *O.C.*, VIII: 1164-1167) insiste en el elogio de la educación calasancia. «En lo que toca a los Escolapios después de haber estudiado los modales, sería preciso entrar en el examen de lo que constituye el núcleo de su pedagogía. Si se pide mi experiencia personal la resumiré en dos palabras: cordialidad, llaneza».

21. Esta influencia la quiere hacer extensible Domínguez al estilo literario de Azorín. Enamorado también de la brevedad, Lasalde compone sus múltiples trabajos de investigación en un estilo «azoriniano».

sus méritos de investigador arqueólogo y hecha su etopeya, se esboza su valía pedagógica y su carácter humano:

> Es tolerante, dúctil; habla con dulzura, y pone en la ilación de sus frases largos silencios, mientras sus ojos miran fijamente al suelo, como si su espíritu quedase de pronto absorto en alguna contemplación extrahumana. A los niños el P. Lasalde los trata con delicadeza, con una delicadeza tan enérgica en el fondo, que les pone respeto y hace inútiles los castigos violentos. Él los disuade de sus instintos malos hablándoles, uno por uno, bajito y como de cosas que sólo a ellos les importaran (197).

La confrontación de pareceres gira en torno a las grandes verdades radicales de los filósofos pedagogos evocados por las estatuas de la rectoral; y aunque cada uno de los maestros representa su papel intelectual (el intelecto, uno; la fe, el segundo); Lasalde viene a confluir con Yuste en algunas claves de la vida. «Todo es ensueño, vanidad. ¡Siempre habrá dolor entre nosotros! (204).

Su actitud se asemeja a la del Unamuno pedagogo, que no quiere soslayar el aspecto religioso aunque esté teñido de sentimentalismo:

> Pues entonces tengamos fe, amigo Yuste, tengamos fe... Y consideremos como un crimen muy grande el quitar la fe... ¡que es la vida!.... a una pobre mujer, a un labriego, a un niño... Ellos son felices porque creen, ellos soportan el dolor porque esperan... Yo también creo como ellos, y me considero el último de ellos... porque la ciencia no es nada al lado de la humildad sincera... (205).

Palabras que hacen alguna mella en Yuste: «Y el maestro (Yuste) ha pensado que sus lecturas, sus libros, sus ironías eran una cosa despreciable junto a la fe espontánea de una pobre vieja. Y el maestro se ha sentido triste y se ha tenido lástima de sí mismo» (206).

En el capítulo XXII se transcribe otra de esas charlas que tienen lugar en la rectoral del colegio escolapio, y se insiste con más claridad en el debate ciencia y fe, cuestión palpitante en fecha de redacción de la novela, como atestigua Azorín en su artículo de 1901 en *Madrid cómico* «Ciencia y fe» a propósito del estreno de *Electra* de Galdós. Allí quiere marcar distancias de la interpretación al uso de la fe como equivalente a rémora y la ciencia como sinónimo de progreso. Hay aspectos trascendentes acuciantes que conviene no satirizar. Yuste conviene en que «la ciencia, después de todo; la ciencia, que es la mayor gloria del hombre, es también la mayor de las vanidades» (223). Y conviene con Lasalde en que «la ciencia no es más que fe» (226). La Fe nos hace vivir y si la perdemos, perdemos el estado de *ataraxia* y de *resignación*, paliativos del dolor.

Los dos maestros, respetables y modelos positivos en principio, no dejan de confluir en sus mensajes pedagógicos, mostrando así que la búsqueda de la evitación del dolor, estímulo de la propuesta pedagógica, no encuentra una

satisfacción plena por medio de los dos emblemas de ciencia y fe. Aunque, como señala Martínez del Portal, «Entre los dos caminos, el escogido por Yuste resulta el más inoperante». Y es que, como aclara el padre Lasalde, «el dolor siempre inseparable del hombre pero el creyente sabrá soportarlo porque espera» (1997: 71). Los dos maestros, pues, muestran un «paralelismo esencial» (Villacañas, 2003). Yuste no es más que una forma secularizada, que «es ese eterno retorno que regresa sobre el solar hispano, lo mismo que los Lasaldes o Justinas». Cuando, al regreso de la frustrada experiencia madrileña, Azorín se detiene en Getafe para visitar a un Lasalde enfermo, en la breve charla, el discípulo recibe el mensaje central y elemental: «Todo es vanidad, Azorín... Esto es un tránsito, un momento... Vive bien; sé bueno, humilde... desprecia las vanidades... las vanidades». Digiere el discípulo la enseñanza y concluye que el perro al que acaricia en el restaurante de Getafe, tras su charla con el pedagogo, «es más sabio que Aristóteles, Spinoza y Kant... los tres juntos» (262), en consonancia con la reflexión sobre los coleópteros del Yuste moribundo en su última lección. «Todo es vanidad; la imagen es la realidad única, la única fuente de vida y de sabiduría» (262).

El héroe Antonio Azorín toma la pluma directamente en la tercera parte y suyos son los fragmentos sueltos firmados en diferentes lugares próximos a Yecla (Blanca, Santa Ana, El Pulpillo), aunque unas notas previas imputen a la responsabilidad del autor José Martínez Ruiz la inserción de las mismas. Son fragmentos que testifican el fracaso, por más que sean apuntes literarios que corroboren una iniciación artística truncada[22] del personaje:

> No tengo ya ambiciones literarias. Hoy he intentado continuar trabajando en *El bastón de Manuel Kant*, y me ha parecido el tal libraco una cosa ridícula, presuntuosa, insoportable. ¡La ironía! Dejemos que cada cual siga su camino. Yo voy al mío. Y el mío es el de ese pueblo donde he nacido, donde me he educado; donde he conocido a un hombre grande en sus debilidades, donde he querido a una mujer, buena en su fanatismo, donde acabaré de vivir de cualquier modo, como un vecino de tantos, yendo al camino... (328).

Es cierto, lo ha señalado Elena M. de Jongh (1991: 139-141), que subyace en Azorín, en torno a los años de salida de siglo, un poso krauso-institucionista que puede percibirse en las novelas. Como Unamuno, Azorín muestra en más de una ocasión el elogio explícito a la figura de Giner de los Ríos, el cual

22. «Es un viejo bohemio, admirador de Baudelaire, devotísimo de Verlaine, entusiasta de Mallarmé;... amante de la sensación intensa y refinada, apasionado de todo lo elegante, de todo lo original, de todo lo delicado, de todo lo que es espíritu y Belleza» (332, cap. IV, 3ª parte). En otro lugar del capítulo III de esta tercera parte se identifica con el espíritu del protagonista de *La educación sentimental* de Flaubert, Frédric: 324).

más que una filosofía representa una actitud. «Lo esencial en él es la acción personal, su influjo directo, la emanación de su vida» y cuenta en su haber el mérito de haber valorado el amor al paisaje castellano y a las cosas de España. Son años en los que, como señala J. A. Maravall, (1968: 34) «se acentúa en España por todas partes el pedagogismo que venía de atrás y se prolongaría hasta la generación siguiente: desde Picavea, Morote, los krausistas, Costa, a Santiago Alba, Luis Bello, Zulueta, el propio Ortega».

Hay en el joven Azorín la querencia por presentar en las anécdotas literarias el mito del «filósofo educador» (Anna Krause, 1956) que, según Maravall (1968: 34), se traduce en una apelación a lo pedagógico, plasmada no sólo en esos primeros años de siglo, sino a lo largo de toda su trayectoria literaria. La apuesta en el epílogo de *La voluntad* a una «escuela de la vida»[23] que arrumbe la «escuela para el examen» presenta el mismo sabor institucionista que la reclamación urgente de maestros de escuela hecha desde las páginas de *Lecturas españolas* (1912)[24] o la invocación de una escuela «antipedagogista» basada en el principio de la libertad, entresacada por Maravall del artículo de Azorín, «Andando y pensando» (Maravall, 1968: 35), con ecos institucionistas, y del Tolstoi pedagogo, invocado también en *La voluntad*.

En el artículo de contenido pedagógico, firmado por Martínez Ruiz en 1903, «La educación y el medio» (en Valverde, 1972: 222-226) propugna una enseñanza integral, educativa, experimental, *formadora de hombres*, artífice de caracteres» que remite de modo inequívoco al lema gineriano de «formar hombres», y pone de manifiesto a través de anécdotas y de símbolos («los mapas incomprensibles y antipáticos llenos de líneas y de puntos», las litografías bíblicas chillonas, los cristos lacios y sanguinolentos») que conforman un paisaje escolar inadecuado para el objetivo educativo, representado en una

23. En las cartas que componen el epílogo de la novela, firmadas por José Martínez Ruiz y dirigidas a Pío Baroja, se reorienta el discurso hacia la educación nacional. Y allí José Martínez Ruiz va «punteando» la trayectoria educativa frustrada e insiste de nuevo en el factor de lastre que supone la creación del colegio de los Escolapios en Yecla: «Hace cincuenta años se estableció en Yecla un colegio de escolapios; la instrucción –que no es precisamente la felicidad– es posible que se haya propagado, pero *el colegio ha traído la ruina al pueblo*» (353, carta II, epílogo). Con argumentos de índole económica (la derivación de los hijos de los agricultores a la escuela merma de trabajadores al campo, la viña se pierde) se desvirtúa la tendencia natural y la juventud yeclana «palidece sobre los códigos y se encuentra perpleja para la libre lucha por la vida» (351). Y lo que sucede a ese burgo podrido es un ejemplo del mal educativo de toda la nación. «Lo que sucede en Yecla es el caso de España y de otras naciones que no son España; es ni más ni menos el problema de la educación nacional» (351).
24. Azorín insta a esparcir la civilización en los pueblos retardatarios con médicos y maestros de escuela.

enseñanza antidogmática que bebe en el krausismo tal como lo concibe Azorín, «como un movimiento de libre examen, de librepensamiento, que antepone la libertad de conciencia a todo dogmatismo» (Jongh, 1991: 146).

Fechas claves entre la publicación de *La voluntad* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en las que se sitúa este artículo fundamental así como el titulado «Las confesiones de un pequeño filósofo» del mismo año 1903[25] en el que teoriza, al modo unamuniano, la intrahistoria o la «microhistoria», en terminología de Maravall. Se trata de la búsqueda de las cosas menudas y la inmersión del hombre en el pueblo, rechazando de plano la búsqueda de soluciones abstractas. Maravall llega a fundamentar la actitud educativa de la obra de Azorín precisamente en esa clave: el hallazgo de la microhistoria como método para aproximarse a la realidad de la vida y el descubrimiento de una estructura fija del acontecer humano a cuyas condiciones hemos de sujetarnos para alcanzar el fin formativo y reformador, concediendo siempre que por encima de esa estructura actúa la libertad humana.

CONCLUSIÓN

En *La voluntad* de Azorín se constata cómo el autor, al amparo de las fuentes clásicas del *Bildungsroman,* logra la formulación de un paradigma de la novela moderna española, paralelo al de la otra gran novela con trasfondo pedagógico de esa misma fecha de 1902, escrita por Unamuno; y lo hace iniciando el camino literario de la novela lírica en el que la narrativa educativa española de las primeras décadas del XX acaba confluyendo. Aunque *La voluntad* focalice la tercera fase reflexiva del esquema de la estructura mítica del héroe que lleva aparejada la novela de formación, el tránsito de la adolescencia a la edad adulta viene señalado por los movimientos de salida, experimentación y regreso, bien es cierto que adelgazados y subordinados al peso de un yo reflexivo o de un narrador omnisciente que se vale de múltiples expedientes para potenciar la autoconciencia del héroe.

Dos son las vertientes educativas que sintetiza el héroe discente (la más intelectual, de la mano de Yuste y la colegial religiosa de las Escuelas Pías y del padre Lasalde) y que posibilitan dentro de la estructura de la novela la presencia de dos «maestros» que se funden de algún modo en la parte final. El protagonismo de cada uno de esos dos guías conecta esta novela con los géneros narrativos de novela pedagógica al modo de *Telémaco* de Fénelon, y anticipa también la modalidad de novela de aprendizaje de internados religiosos, que

25. Publicado en *El Pueblo Vasco*, 18-XI-1903: 144-148. Recopilado por Valverde (1972: 227-235).

el propio Azorín sanciona poco más tarde en *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

El corpus de doctrina transmitido está imbuido del anhelo pedagógico que insufla el autor a algunos artículos periodísticos escritos por esas fechas, y queda simbolizado en la defensa del modelo educativo inglés que «ha colonizado medio planeta y ha logrado que el sajón sea un tipo seguro de sí mismo, en consonancia perfecta con la realidad, inalterable ante lo inesperado, audaz, fuerte...» (355). Una apuesta por un aprendizaje «*para la vida*», en sintonía con el espíritu de Giner de los Ríos.

BIBLIOGRAFÍA

AZORÍN (José Martínez Ruiz) (1898), «El Cristo Nuevo», *La Campaña*, 5-1 (artículo recogido en la antología de Valverde, pp.132-135).
– (1901a) «Ciencia y fe», *Madrid Cómico,* 9-2 (artículo recogido por Valverde en 1972, pp.184-188).
– (1901b) «Los jesuitas. Párrafos de un libro», *Electra*, 4-4.
– (1903a) «La educación y el medio» (en Valverde, 1972, pp. 222-226).
– (1903b) «Las confesiones de un pequeño filósofo», *El Pueblo Vasco*, 18-11 (artículo recogido en la antología de Valverde de 1972, pp. 227-235).
– (1941) «Leer y leer», *Escorial*, mayo (reproducido en «A voleo», *O. C.*, IX, 1954, pp. 1214-1226).
– (1946) «Escolapios», (bajo el título de «In hoc signo...», en *O.C.*, VIII, pp.1164-1167).
– (1954, 1959), *Obras Completas*, Introducción, notas, preliminares, bibliografía y ordenación por Ángel Cruz Rueda, tomos VIII y IX, Madrid, Aguilar.
– (1972), *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, comentado por J. M. Valverde, Madrid, Narcea.
– (1994, 8ª ed.), *Las confesiones de un pequeño filósofo*, edición de José María Martínez Cachero, Madrid, Espasa-Calpe.
– (1997), *La voluntad*, edición de María Martínez del Portal, Madrid, Cátedra.
– (1998), *Obras Escogidas* de Azorín, 3 tomos: I, novelas; II, ensayos; III, teatro, cuentos, memorias, epistolario, Madrid, Espasa Calpe. «Introducción general» de Miguel Ángel Lozano Marco.

BERMAN, Antoine (1983), «Bildung et Bildungsroman», *Le temps de réflexion*, 4, pp. 141-159.

BESER, Sergio (1960), «Notas sobre la estructura de *La voluntad*», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 36, pp. 169-181. Y en ed. D. Villanueva (1983), *La novela lírica I*, Madrid, Taurus, pp. 111-121.

CARNERO, Guillermo (2001), «Prólogo» a *La voluntad* de Azorín, Barcelona, Biblioteca El Mundo.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, José M. (en-jun 1969), «El padre Lasalde en la obra de Azorín», *Analecta Calasanctiana*, pp. 67-83.

FOX, E. Inmann (1992), «Introducción» a *Antonio Azorín*, Madrid, Castalia.

FREEDMANN, Ralph (1972), *La novela lírica, Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barcelona, Seix-Barral.

GULLÓN, Germán (2003), *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna española (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

HORNEDO, Rafael María (1974), «Formación religiosa de Azorín», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 50, pp. 383-422.

JOHNSON, Roberta (1986), «Filosofía y novelística en *La voluntad*», *Anales Azorinianos*, 3, pp. 131-140.

JONGH, Elena María de (verano 1991), «El krausismo gineriano del joven Azorín», *Letras Peninsulares*, pp. 139-153.

KRAUSE, Anne (1956), *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe.

LOTT, Robert E. (1968), «Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 192-219.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1997), «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», en José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, eds., *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Visor-Fundación Duques de Soria, pp. 109-135.

– (2002), «Azorín y la sensibilidad simbolista», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 15, pp. 123-138.

– (coord.) (2009), *Azorín, renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARAVALL, José Antonio (oc.-nov. 1968), «Azorín, idea y sentido de la microhistoria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 28-77.

MARTÍN, Francisco José (2000), «Introducción» a *Diario de un enfermo* de Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva.

– (2003), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARTÍNEZ CACHERO, José Mª. (1953), «Clarín y Azorín (una amistad y un fervor)», *Archivum* 3, 2, pp. 159-176.

– (1960), *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula.

– (1994, 8ª ed.), «Introducción» a *Las confesiones de un pequeño filósofo*, de Azorín, Madrid, Espasa-Calpe.

MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1983-1984), «Antonio Azorín, personaje de José Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, 1, pp. 84-97.

– (1997), «Introducción» a *La voluntad*, de Azorín, Madrid, Cátedra.

– (2002), «El anticlericalismo del joven José Martínez Ruiz (1893-1901)», *Anales Azorinianos*, pp. 7-44.

PEARSALL, Priscilla (1984), «Azorín´s *La voluntad* and Nietzsche´s Schopenhauer as educator», *Romance Notes*, 2, pp. 121-126.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996), «La formación del «héroe» noventayochista en las novelas de Azorín», *Anales Azorinianos*, 5, pp. 215-225.
RISCO, Antonio (1980), *Azorín y la ruptura en la novela tradicional*, Madrid, Alhambra.
RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles (1996), *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*, Oviedo, Kassel, Universidad de Oviedo.
SÁNCHEZ GRANJEL, Luis (1968), «Azorín novelista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 182-191.
SÁNCHEZ MARTÍN, Antonio (1986), «Algunas notas sobre la crisis del positivismo en *La voluntad* de Azorín», *Anales Azorinianos*, 3, pp. 163-178.
SHAW, Donald (1978), *La generación del 98*, Madrid, Cátedra.
URRUTIA, Jorge (2002), *La pasión del desánimo. La renovación de la narrativa de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva.
VILLACAÑAS, J. L. (2003), «El muro y la puerta: Azorín y el mundo de *La voluntad*», en Francisco José Martín (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 157-180.
VILLANUEVA, Darío (1983), *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 2 vols.

Fecha de recepción: 15 de diciembre de 2009.
Fecha de aprobación: 20 de enero de 2010.

UNA ISLA PROPIA: SOBRE UNA NOVELA POEMÁTICA DE AZORÍN

José María Ferri Coll

Universidad de Alicante

RESUMEN

La isla sin aurora es una hermosa novela poemática en que su autor colecciona sus ideas sobre la creación artística y el placer estético, que había ido desgranando a lo largo de su vida. La novela, más que un género literario, supuso para Azorín un género de vida. Y la poesía, antes que un molde concreto, representa la esencia de seres y objetos. El verdadero escritor debe dejar de lado lo anecdótico para alcanzar el verdadero y universal significado de nuestra especie. Cada artista tiene que emprender travesía a su propia isla. Y cuando consiga desembarcar allí, al menos, habrá aprendido que la obra más importante de un escritor es el mismo proceso de su realización.
Palabras clave: Novela poemática, *La isla sin aurora*, inspiración, creación artística

ABSTRACT

La isla sin aurora is a novel in which the author during his lifetime has collected his ideas regarding the creation of art and aesthetic pleasure. The novel became for Azorin not only a literary genre but also a genre of his life. Moreover, the poetry freed from a specific mould became the essence of people and things. The real writer has put aside the particular to delve into the universal meaning of our species. Each artist makes the journey through their particular island and upon arrival realizes that the most important work of the writer is the process of self discovery and self realisation.
Key Words: Inspiration, artistic creation, *La isla sin aurora, novela poemática*

«La vida tiene retornos crueles»
Azorín, *El escritor* (1941)

A buen seguro que, a principios de 1944, los lectores de Azorín se sorprenderían al llegar a sus manos *La isla sin aurora*, novela cuyo título ya llamaba la atención, si se compara éste con los rótulos habituales que el escritor de Monóvar elegía para sus libros (por recordar solo los de sus últimas novelas: *El escritor*, *Capricho*, *El enfermo*, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*). Azorín se ocupó precisamente de la manera de titular en el capítulo XX de su nueva novela: el escritor debe procurar que el marbete elegido para nombrar su obra no incurra en el defecto de la generalización, con el fin de que «cada cual, según su temperamento, según sus pasiones, saque de la narración la enseñanza que quiera» (p.196)[1]. El mismo sobresalto parece que sintieron los primeros reseñistas y comentaristas de la nueva novela del alicantino, que, en general, la recibieron con elogio. Y no solo aplaudieron la novela quienes la leyeron en sus primeros meses de vida pública: Mainer (1983: 179) afirmó en 1967 que la novela de Azorín era probablemente «uno de los libros más rotundamente bellos de estos últimos veinticinco años nacionales». Pero la sorpresa no solo se debía a la trayectoria novelística de Azorín, sino a la divergencia del relato del alicantino respecto de las tendencias novelísticas dominantes en aquel momento. Y no es que el escritor de Monóvar tratara de asuntos nuevos o desconocidos por los aficionados a sus libros, pues, como recordó en su día Martínez Cachero (1973: 129), las últimas novelas de Azorín redundan en motivos abordados con anterioridad. El propio autor confesó a Rafael Vázquez Zamora que le gustaba su nueva novela por ser algo distinto a lo suyo, y barruntaba asimismo que sorprendería a sus lectores habituales[2]. Lo que llamaba la atención de la nueva entrega del maestro alicantino era precisamente la capacidad de síntesis que había tenido el autor a la hora de retomar su ideario estético, pero incardinado ahora en un relato poemático que se convierte en sí mismo en un arte de novelar, o mejor dicho en una brújula para artistas noveles. A sus setenta años, Azorín salía a la palestra con un relato cuyo argumento ya había esbozado en dos cuentos: el primero de 1923, *La isla de la serenidad*; y el segundo de 1926, *La mayor emoción*; y que entroncaba con una novela que había visto la luz dos años antes, *Capricho*. Cabe decir sobre esta última que fue propósito de Azorín escribir «la novela de lo indeterminado» en que los personajes intentan resolver sin éxito un problema que el autor les

1. Cito siempre por la edición de R. Londero (2006) indicando entre paréntesis la página.
2. *Destino*, 1 de abril de 1944.

plantea: una persona cualquiera parte de Madrid con un millón de pesetas que deja en una casa de labor en medio del campo. Un redactor jefe, un crítico literario, un editorialista, y un reportero, entre otros, son los responsables de averiguar qué ocurrió al fin con ese dinero. Pero, en realidad, los lectores de *Capricho* apenas tendrán noticia de los acontecimientos que el autor les había anunciado en el planteamiento de la trama, porque cada uno de los personajes habla de sí mismo y de su entorno. Vale recordar el poco aprecio que Azorín sentía por la intriga; frente a la ineficacia de ésta sobresale el valor del matiz. Los mejores artistas, en el juicio de nuestro escritor, deben ser capaces de captar los matices. La realidad deja de existir y se confunde con lo imaginario. Azorín, amparándose en Berkeley, se pregunta si es posible deplorar la inexistencia del mundo.

La isla sin aurora apareció en un momento propicio para la novela. Como Emilio González López afirmó unos años más tarde, en 1947, la novela era el signo literario de la España de aquellos momentos. Un buen síntoma es que un año después se presentaron ciento veintidós obras al ya prestigioso premio Nadal, que había iniciado su andadura cuatro años antes; por el mismo tiempo, José Luis Vázquez Dodero hablaba de un segundo renacimiento de la novela española, hechos todos y palabras que prueban el auge del género en aquellos días. Pero ¿qué novelas se leían en la España de entonces y qué pautas estéticas dominaban el panorama narrativo de un país recién nacido a la *pax* franquista?[3] La década del 40 había empezado a ofrecer al lector español cierta diversidad en el panorama novelístico, a pesar de que las editoriales de aquel tiempo se empeñaran en publicar traducciones de novelas extranjeras de diferentes autores, tales como Baring, Bromfield, etc., debido a la rentabilidad económica que les reportaban esas obras. Los cuatro éxitos editoriales españoles, según el autorizado parecer de Martínez Cachero (1979b: 120), fueron las novelas de Cela, *La familia de Pascual Duarte* (1942); de Ignacio Agustí, *Mariona Rebull* (1944); de Carmen Laforet, *Nada* (1945); y de Darío Fernández Flórez, *Lola, espejo oscuro* (1950). Aunque una mayoría considerable de novelistas españoles de aquellos años se consagró al cultivo del relato realista, no se puede obviar la existencia de otras tendencias narrativas. Los

3. El lector interesado en seguir el rastro de la novelística española de la década del 40 puede acogerse a los trabajos específicos de Martínez Cachero (1945, 1973: 116-119, y 1979a), F. Ynduráin (1952), Baquero Goyanes (1955), y Castellet (1963). Para un panorama de la literatura española en torno al año de 1950, véase Ramos Ortega y Pérez Bustamante (1995). Sobre *La isla sin aurora*, aparte de las reseñas citadas en la bibliografía, véanse E. G. de Nora (1958: 256-259), Mainer (1983 [1967]), Martínez Cachero (1960: 270-278), Albert (2001), y las introducciones a las ediciones de Londero (2006 y 2008).

novelistas considerados como referente del realismo fueron fundamentalmente Baroja, quien todavía vivía y seguía escribiendo, y a mayor distancia Galdós. En 1942 sorprendió a la crítica la esplendente obra de un escritor novel: *La familia de Pascual Duarte*, a la que siguieron dos años más tarde *Pabellón de reposo* y *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes*; en 1946, el escritor gallego presentó *La colmena* a la censura, que la rechazó, por lo que hubo de esperar a su publicación en Buenos Aires cinco años más tarde. Pero sin duda el estímulo mayor para los jóvenes novelistas de entonces fue el advenimiento del Premio Eugenio Nadal, que se falló por vez primera a principios de 1945 a favor de la *opera prima* de una jovencísima Carmen Laforet, que solo aquel año conoció tres ediciones. *Nada* compitió con otras veinticinco novelas que se presentaron al certamen. Repárese en el crecimiento considerable de obras que concurrían convocatoria tras convocatoria hasta llegar a los ciento veinte originales de 1950. Entre los ganadores del Nadal destacan escritores de la talla de Gironella, autor del *best-seller Los cipreses creen en Dios* (1953), y Delibes, que publicó *La sombra del ciprés es alargada*. En 1948 vieron la luz las novelas de Manuel Sánchez Camargo *Nosotros, los muertos*; y de Ana María Matute *Los Abel*. En los títulos mencionados se aprecia la impronta del llamado tremendismo, exacerbación de la realidad rayana en lo patológico. Si esta tendencia estética se afanó en presentar aquellos aspectos más deleznables de la condición humana sin reparar en el daño que tal muestra podía causar en la sensibilidad del lector, a su lado, aparecen otras obras de índole evasiva como la novela de que trata este artículo, *La isla sin aurora* (1944), o humorístico como las novelas de Jacinto Miquelarena *Don Adolfo el libertino* (1940), de inspiración ramoniana, cuyo humor radica en lo insólito y ridículo, pero siempre acompañado de una profunda ternura; de Claudio de la Torre *Alicia al pie de los laureles* (1940); de José María Álvarez Blázquez *En el pueblo hay caras nuevas* (1945), obra finalista del Nadal en el año en que lo ganó Laforet, deudora del humor de W. Fernández Flórez, que consigue mantener en vilo al lector hasta el final; el libro ganador del Nadal *La luna ha entrado en casa* (1945), de José Félix Tapia; y una esplendente novela de Antonio Mingote, *Las palmeras de cartón* (1948). Por aquellos mismos años cobró nombradía el hoy olvidado Zunzunegui, a quien la Academia galardonó con el Fastenrath en 1943 por su novela *¡Ay…estos hijos!* En 1948 otra obra suya fue distinguida con el Premio Nacional de Literatura. Se trata de *La úlcera*, novela de humor en que don Lucas, el protagonista, muere aburrido y desocupado, una vez que se le ha curado la úlcera que él había cuidado durante años dedicándole buena parte de su tiempo. El balance de la producción novelística

de la década del 40 resulta satisfactorio, a pesar de todos los obstáculos que la guerra, el exilio y la censura habían ido poniendo en su camino.

En ese ambiente se escribió *La isla sin aurora*, cuya adscripción al género de la novela poemática hace que la obra de Azorín sea ajena por completo al realismo imperante. Es más, difícilmente el lector encontrará en este libro puntos de contacto con la realidad. Conviene ahora repasar los rasgos básicos de la novela poemática que comparecen en el relato que nos ocupa[4]. Concebido este género, tal como lo entendía su promotor, Pérez de Ayala, en tres de sus novelas cortas publicadas en 1916, como fusión de novela, poesía, ensayo y drama, no extraña, pues, que Azorín echara mano de éste para la construcción de un relato en que conviven precisamente todos esos géneros. La novela poemática es asimismo el molde que permite al autor dar cuenta de una realidad compleja y contradictoria, cuyo traslado al arte a duras penas resiste una epidérmica generalización. En efecto, desde esta posición, el mundo se contempla poblado por una multiplicidad de seres contrarios que se armonizan desde una perspectiva superior. Azorín advierte al lector de que «cada uno de los tres personajes lleva sus sentimientos ocultos; cada cual tiene sus deseos, sus esperanzas y su ansia de olvidar lo que atosiga» (p. 162). Nuestros tres artistas no hallan barco que les conduzca a la isla sin aurora. Manuel Rodríguez intenta explicar al poeta por qué el capitán Pasquier se niega a emprender la travesía: «Son ustedes irreductiblemente incompatibles. Y lo son porque en tanto que ustedes beben ginebra marca *Estrella*, el capitán la bebe marca *Llave*. Comprendo que no podrán ustedes nunca amigar» (p. 144). El marino aconseja a los tres escritores que cedan, porque «al fin la diferencia entre la marca *Estrella* y la marca *Llave* no es tan grande como parece» (p. 146). En una de las escalas de la travesía, el poeta llega a tierra firme, donde halla una casa abandonada que evoca al visitante la superposición de dos mundos diferentes: «Oriente y Occidente: allí estaban, en esta casa del Bósforo, como condensados. El ambiente de uno y otro mundo, de una y otra civilización, ahora denso» (p. 158). Repárese, siguiendo el mismo argumento, en el episodio en que se narra la disputa entre la ondina y la sirena, debate que Azorín concluye lavándose las manos, y no solo metafóricamente:

> ¿A quién creer? ¿A la ondina o a la sirena? Como se ha visto, están una y otra contrapuntadas. Y si se apitonan mutuamente, ¿de quién será la culpa? No del autor. El autor, escribiendo a máquina, no puede mancharse los dedos de tinta. Se levanta, sin embargo, va al lavabo y se lava las manos (p. 296).

4. Aconsejo la lectura de M. Á. Lozano (1983: 202-220) a quien esté interesado en la caracterización de la novela poemática y la acuñación del género por parte de Pérez de Ayala.

En 1928, Félix Vargas, en el prólogo de la novela del mismo nombre, aconseja a Azorín que se complazca en lo inorgánico, es decir en la realidad como ente informe y proteico. El poeta, el novelista y el dramaturgo analizan la realidad según los presupuestos estéticos que tiene por propios cada uno de ellos:

> Presenciaron los tres personajes la deshecha borrasca; relampagueaba; caían rayos rectos o zigzagueantes; tronaba horrísonamente. El poeta encontró que la tempestad era un poquitín exagerada; no le servía. El novelista acaso pudiera utilizarla, con algunas modificaciones. El autor dramático torció el gesto y se encogió de hombros; tal vez, habiendo un naufragio, podría servir un náufrago para un episodio en el primer o en el tercer acto (p. 78).

Se persigue asimismo la plenitud humana, que consiste en «limitarse» a uno mismo, estado al que se llega cuando el hombre se conoce a sí mismo –«conocerse a sí mismo es el principio del dominarse» (p. 268); «¡Y cuántos hombres hay que mueren sin haberse descubierto a sí mismos!» (p. 142)–, y se somete a las normas –«la ley es dura, pero hay que cumplir la ley» (p. 240); «preciso es resignarse» (p. 94)–. La idea de limitación implica fortaleza: «limitarse es concentrar las fuerzas; es adquirir una profundidad, una intensidad, una fuerza de síntesis que antes no teníamos» (pp. 92 y 94); y también sabiduría: «¡Limitarse para ser fuertes y para saber!» (p. 220). Azorín reflexiona con hondura sobre el concepto hasta llegar a la conclusión de que la inteligencia humana se puede calibrar en la medida en que somos capaces de usar «serenamente, con precaución, nuestra fuerza» (p. 230).

El realismo decimonónico es ineficaz porque no refleja la realidad esencial: «La intriga no es, después de todo, arte; el arte es la captación y gradación de los matices» (p. 92). Y añade Azorín todavía al respecto:

> Si pudiéramos escrutar sus pensamientos, llegaríamos a descubrir que el poeta piensa también que, desde la remota lejanía, ha venido elaborándose a lo largo de las generaciones un tipo que había de condensar y resumir en sus versos la esencia prístina del mundo (p. 110).

La novela poemática, sin embargo, supera los cauces de la novela convencional para llegar a la intuición de la verdad: «[el poeta] no se entera de lo encimero e intuye lo profundo» (p. 126); sin que sea necesario que este proceso sea expresado atendiendo a criterios lógico-cronológicos («para expresar la realidad no es precisa la coherencia» [p. 110]; «en los sueños no hay ilación ni congruencia» [p. 216]); o contemplando directamente los objetos o personajes que se quieren trasladar al relato: «El novelista decía que él describiría con toda exactitud un faro sin verlo» (p. 172). Nótese, antes de seguir, que Azorín usa repetidamente el verbo *penetrar* aludiendo a la manera en que la realidad cala en sus personajes («Ya en lo más profundo del novelista ha

penetrado una especie sutilísima que, a manera de embrión, irá creciendo y desenvolviéndose» [p. 92]; «Y este silencio fue uno de los que en toda su vida más penetraron en el espíritu del poeta» [p. 176]; «La idea del poeta penetró en la sensibilidad de sus compañeros» [p. 274]). Se trata de un modo de tamizar lo que se percibe del entorno para retener tan solo la miga del todo observado. Abro un pequeño paréntesis para recordar una observación de Guillermo Díaz-Plaja (1975: 181) a propósito del aspecto físico de Azorín en sus últimos días:

> Le veíamos en nuestras últimas visitas, tan delgado y translúcido que nos parece como si su morir hubiera sido el momento final de su consunción física. La vejez, en efecto, había ido alambicando su figura, convirtiendo en cérea la piel, dejando fláccidos los músculos faciales, como si quisiera dar a entender que solo el espíritu iba a sobrevivir.

Y ese *descarnarse* del cuerpo, ¿no se puede aplicar al argumento de sus novelas, en que lo intrascendente y lo anecdótico dejan lugar al meollo, es decir a las ideas imperecederas? En *Capricho*, Azorín mostró su deseo de escribir «una novela de lo indeterminado; una novela sin espacio, ni tiempo ni personajes». En una de las escalas en su travesía a la isla, el poeta ascendió por una «escalerita pina y lóbrega» que lo condujo a una misteriosa estancia en que era posible escuchar el chirrido de una puerta, y sentir cómo se desliza el tiempo: «El tiempo, en este Oriente profundo y milenario, había dejado de existir. Como si todo fuera presente, sin pasado y sin porvenir, sin tiempo ni espacio» (p. 152). No extraña, leída la cita anterior, que Azorín prefiera el presente para la narración, fórmula que le permite transmitir a los lectores la idea de una acción detenida, *congelada*, que se convierte en universal al ser despojada de toda caducidad. Cuando el poeta se aleja del cúter en un bote, anota Azorín: «En el mundo de los sueños no había sonado ninguna hora» (p. 154); y al llegar a tierra firme, vuelve a apuntar el narrador: «No sabía el poeta si era de día o de noche» (p. 154). Se trata del mismo efecto que engaña a quien contempla la acción pintada sobre un óleo: aunque se intuya el dinamismo de la escena que ha querido representar el pintor, aquél no deja de ser un espejismo, pues lo que penetra en el admirador del cuadro es la esencia de éste que se percibe sobre todo en los matices. Lo poemático sería entonces la suma de realidad e intuición, de manera que la obra trascienda la realidad para convertirse en símbolo. Lo novelesco parte del análisis de la dura realidad, en términos de Pérez de Ayala, y lo poemático de la intuición de quien la observa. El novelista de *La isla sin aurora*, al intentar describir el mar, duda de si se trata del Mediterráneo o del Atlántico. Decide entonces usar ambos según las escenas, y seleccionar, como el pintor de su paleta, los diferentes

azules que se le brindan: cobalto, Amberes, Prusia, cinéreo, porque «todos estos azules podían dar la impresión exacta del mar» (p. 86). De igual manera, el novelista busca una playa perdida que se parezca a la que ha contemplado muchas veces en un cuadro de Turner, sobre el que volveré más tarde; al hilo del deseable hallazgo se da cuenta de que «no se puede hablar de añil al tratar de este cielo. El color que le conviene es el de amarillo sucio» (p. 178). En otra parte del libro, se detiene Azorín en el olor, sensación «que no ha entrado todavía en el arte» (p. 160). El poeta quiere llevarse el olor de Oriente para incluirlo en su obra. De este modo, la novela poemática reúne experiencia e intuición («sin la facultad de intuir, todo se venía abajo» [p. 88]), suma de ingredientes capaces de alcanzar lo poemático en detrimento de lo narrativo. Lo cotidiano no importa si no sirve para llegar a lo universal y trascendental: «La realidad no era la materia de la poesía» (p. 88). Así resulta que «no es poeta, completo poeta, verdadero poeta, el que se detiene en las apariencias. Detrás de la realidad encimera, con todos sus colores, hay otra» (p. 266). Azorín lo había explicado muy a las claras en un artículo publicado en *Destino* el 17 de junio de 1944 (*La isla sin aurora* había aparecido en febrero):

> Se suele hablar de las novelas en que no pasa nada: en esas novelas es, precisamente, donde pasan más cosas. La intensidad suple al enredo: en un estado de contemplación, la sensibilidad, con hondo impulso, se aúna con el alma del mundo.

El argumento de la novela se resume en pocas palabras; como se puede colegir de la cita anterior, estamos ante un relato en que «no pasa nada»: Un poeta, un dramaturgo y un novelista viajan a una isla cuya singularidad radica en carecer de aurora. El valor simbólico de estos datos es relevante para entender el sentido de la novela: el viaje remite a la idea de la formación literaria, que aquí coincide también con el parecer cervantino de que lo realmente importante ocurre en el camino antes que en el destino al que uno se dirija. La isla alude a la obra de arte, y por tanto al concepto general de imaginación. Y la aurora es la inspiración inicial del artista. Dice el alicantino: «Sin aurora no hay misterio» (p. 80). Es menester tener presente lo que el propio Azorín afirma acerca de la trascendencia del arte: «Para la perdurabilidad se requiere que la obra, elevándose de lo real, llegue a ser símbolo» (p. 98). No importa, por ello, el caso concreto de este viaje, ni la isla en cuestión («debe de existir una isla sin aurora» [p. 114], afirma Azorín acentuando la probabilidad de su afirmación), ni quiénes son los tales escritores que se embarcan con destino a la isla sin aurora, de ahí que ni siquiera se nombren. Lo que debe recordar el lector de la novela es el símbolo que cada uno de ellos evoca. El hecho de que Azorín haya elegido a un escritor de cada uno de los tres géneros literarios

tradicionales, permite al autor opinar sobre los diferentes modos de la creación literaria. Concede el alicantino la mayor importancia al poeta: «Sin ideas, imposible ser poeta» (p. 88), ya que «la realidad no es la materia de la poesía» (p. 88), por lo que «el poeta se mueve en la región de lo indiscernible» (p. 96). El novelista, sin embargo, trabaja con la imaginación: «La vida del novelista es el ensueño» (p. 90), y los ensueños de éste son más densos que los del poeta. Menor interés tiene para Azorín la labor del escritor de teatro, ya que este género «es pintura de caracteres», y quienes se dedican a tal menester difícilmente pueden trascender la realidad circundante. Comparando al comediógrafo con el poeta, resulta que este último se mueve en la región de lo ignoto, mientras que aquél lo hace «en el terreno de los hechos concretos» (p. 96). «El teatro no es ingenio, ni es fábula, por original que sea» (p. 100), apunta Azorín para distinguirlo más claramente de la poesía y la novela.

Toda la acción de la novela transcurre en una atmósfera de irrealidad: «Todo es para nuestros amigos como si fuese irreal» (p. 160), dice Azorín de los tres escritores cuando pasean por las callejas de una de las escalas de la travesía; en contacto siempre con la ensoñación: «¿Y qué es el ensueño sino el móvil de lo real» (p. 140). En el mundo del duermevela triunfa la vaguedad: la isla no tiene nombre; el poeta, el autor de teatro y el novelista tampoco; Azorín ofrece a sus lectores dos llegadas diferentes a la isla; y también dos finales: en el primer capítulo se adelanta la conclusión del relato, según la cual primero se marchó de la isla el poeta, después el novelista, mientras que el comediógrafo se queda en ella; pero en el Epílogo no se aclara si los tres abandonan la isla en el *Sin retorno* o permanecen en ella. En rigor, *La isla sin aurora* carece de un final categórico, circunstancia que el propio autor justifica en la novela: «Si toda novela puede ser cambiada en su final, sin que la novela sufra, ¿para qué esforzarse en llegar a ese final?» (p. 92). Para Azorín lo inconcluso llega a ser más esplendente que lo perfecto: «En arte no se sabe lo que es más bello: si lo indeterminado y obscuro, o lo radiante y perspicuo» (p. 92); Entiende el alicantino que «todo desenlace es falso»; y que «lo que se deja en inconcreto es lo más bello», porque «lo incabado tiene su belleza»: En el misterio, por un lado, y en la meditación a que invita, por otro, radica la seducción de lo inacabado: «¿Y cómo no reconocer que en lo inacabado de esa ruta, como en lo inacabado de una obra de arte, existe una atracción que nos seduce?» (p. 186). Se pregunta Azorín, al hilo de estos razonamientos, cómo se hace que lo inacabado sea bello: «Preciso es un ambiente especial que suscite la belleza en torno a la obra» (p. 188). Forzoso será también que comparezca cierta dosis de misterio, ingrediente fundacional de *La isla sin aurora*.

Para acentuar el ambiente de misterio y de indeterminación, usa Azorín frecuentes disyuntivas con que deja en vilo al lector: el barco que debe conducir a los tres escritores a la isla «podía ser una goleta, o un bergantín, o un quechemarín» (p. 76), pero observa Azorín que no es una nave rápida, por lo que probablemente «debía de ser zorrera» (p. 78). Sin embargo, se advierte al lector que no baje la guardia, porque «todo podía suceder y podía suceder nada» (p. 76). Incluso los personajes de la novela pueden desvanecerse: «Necesitamos meditar para saber ya a punto fijo si el poeta es una realidad tangible o no» (p. 108). La polifonía contribuye de manera singular a la creación poliédrica del relato. El narrador externo es un hombre erudito y sensible, melancólico y solitario que vive en un estado de ensoñación. La caracterización de esta voz viene dada por la tradicional teoría aristotélica expresada en el *Problema XXX, 1ª*, en donde el *Estagirita* se pregunta por qué los hombres inclinados a las artes tienen temperamento melancólico: «Solo en la soledad, solo en el silencio, solo en desprecio del elogio y de la censura, se puede llegar a la verdadera y eterna poesía» (p. 110). Se pregunta Silvano en la carta dirigida a Dríada que se reproduce en el capítulo XXX si «eso que dicen lectura hace entristecer» (p. 254). Insiste Azorín en la soledad que siente el poeta en la aventura del Bósforo, en la última escala de Levante, etc.: «El poeta […] se vuelve a encontrar solo; solo ante su destino; solo como ante el conflicto del Bósforo» (p. 166), sensación que Azorín recalca machaconamente mediante anadiplosis. El hada del bosque del capítulo XXV también, al describir al poeta, recuerda que éste «ama la soledad» (p. 224) y que «no le place la aprobación del vulgo» (p. 224). Se sirve también el autor de la visita del poeta a un faro para exaltar el símbolo de la soledad encarnado en el torrero con las clásicas connotaciones melancólicas:

> Iba a enfrentarse con la soledad prístina, la soledad que se defiende con ardimiento, la soledad que está por encima de todas las demás soledades y que es la esencia de toda soledad (p. 172).

Esta, probablemente, fuera la idea con que Azorín pergeñó el temperamento del narrador en tercera persona; y no duda en parafrasear al *Estagirita* en el arranque del citado *Problema*: «¿Acaso todos los que se dan excesivamente a la lectura son hoscos y zahareños?» (p. 254). A esta voz hay que sumar la de los tres artistas: el poeta, el novelista y el escritor de teatro, que expresa cada uno de ellos su opinión sobre los asuntos que les salen al paso. Se combina así el uso de la primera persona, el monólogo y las digresiones con el del diálogo dramático. Comparecen asimismo las voces de personajes históricos (Gaspar Rico y Manuel Rodríguez) y de personajes fabulosos (la ondina, el fauno, el can hablador y el hada). En realidad, cada uno de los narradores del relato

de Azorín cuenta al lector su propia percepción de la realidad, pero quizás lo que más desconcierta a los lectores es que la voz del narrador exógeno, el que identificamos con el autor de la novela, titubee a la hora de establecer los hechos y la sucesión lógica y cronológica de los mismos. Ese afán por poner en un mismo plano, al menos de autoridad, al autor y a sus personajes se explica por el hecho de que Azorín pretende que sea el lector, en última instancia, quien elija las opiniones y versiones de los hechos que más le satisfagan, dejando claro que ninguna de ellas por separado constituirá la verdad absoluta.

A la vaguedad en la narración y la concurrencia en ella de diversas voces, hay que añadir la idea de la imagen artística del mundo, que Azorín desarrolla a sus anchas en el capítulo XVIII («La playa perdida»), aunque hay otras alusiones en el libro, como sucede en la parte XX, cuando el poeta recuerda que el novelista ya había contemplado el paisaje que ahora tiene ante sus ojos en «algún cuadro de pintores holandeses» (p. 192), o más intensamente en la XXXV, en el momento en que la ondina parlera dice al poeta que a él y a sus compañeros debería sobrarles con las auroras que poetas y pintores han pintado (p. 286). El escritor de Monóvar describe con fruición la obra de Turner *The evening star* (1830), cuadro también aludido en *Capricho*: «El cuadro de Turner lo ha contemplado él [el novelista] muchas veces, no en Londres, sino en París» (p. 178). La luz vespertina de la obra quedó fijada en el espíritu del novelista, quien busca en la realidad una estampa que emule a la pintada por Turner, pero sin éxito: «Todas las playas que ha ido viendo [el novelista] no tienen el misterioso hechizo de la playa perdida» (p. 180). Cuando, al final, con el catalejo, el personaje atisba una posible playa que sea reflejo de la inmortalizada por el pintor inglés, un detalle, contado como al desgaire, tiene la máxima importancia:

> A medida que se acercaba a la playa iba viendo que todo, en la arena y en el cielo, coincidía con su ideal. Sí, aquella era su playa, con su estrella y con la figura de un hombre que va a complacer a un perrito. Y arriba luce con misterio la estrella de la tarde: *the evening star*. No cabe duda; es todo conforme a sus deseos. Y entonces ocurre una cosa singular; siendo todo lo mismo, no es todo idéntico. Falta la aureolización del arte (p. 180).

The Evening Star

La *ékphrasis*, tan apreciada por Azorín, representa muy bien su idea de la superioridad del arte frente a la vida:

> Turner con su ingenio ha sabido remontarse sobre la Naturaleza. La Naturaleza la tiene allí tal como la ha pintado Turner, y el cuadro del pintor es más bello que este cuadro auténtico de la Naturaleza (p. 180).

Dicho argumento es esgrimido frecuentemente por Azorín con lujo de matices. El artista hace inmortales las acciones humanas: «El arte es imperecedero (la acción más noble solo pervive gracias a la mano de un escritor»; la invención poética es un acto de creación: «[La isla] si la ha inventado algún poeta, tendrá realidad» (p. 128); y el arte no es subsidiario de la realidad: «Lo que inventan los poetas es más cierto que lo que existe en la realidad» (p. 134). El escritor alicantino desarrolla con lucidez y belleza la idea del trabajo del artista, que emula la faena del artesano: «Ningún deporte más distraído que el de una carpintería, un telar o una fragua» (p. 228). La imagen de un taller donde se va dando forma a los objetos deseados, con las manos y las herramientas a su alcance, recuerda el quehacer del artista en el momento de emprender su nueva obra. Igual que éste, el artesano debe moderar su ímpetu en la ejecución de su labor: «No malrotemos nuestras fuerzas [exclaman el poeta, el novelista y el autor dramático]; el espectáculo de una fuerza que llega a su culmen violentamente, es un espectáculo inestético» (p. 230). El placer, en la opinión de Azorín, de la admiración estética estriba fundamentalmente en

la medida y proporción, ideas que tienen su raíz en la necesidad del artista de «limitarse», asunto al que me referí arriba.

La isla sin aurora, en fin, es una hermosa novela poemática en que su autor compila sus ideas sobre la creación artística y el placer estético, que había ido desgranando a lo largo de su vida, consciente ya a esas alturas de que «la juventud, que se ha marchado, capitán, para no volver nunca» (p. 136), como dice el poeta a Pasquier antes de iniciar la travesía a la isla. Como si se tratara de su propio autorretrato, Azorín resume en un fogonazo el argumento de una vida toda: «El poeta tenía ahora juventud, y con la fuerza juvenil trabaja; no la tendría cuando pasaran años y su vida fuera como uno de estos utensilios aquí hacinados» (p. 166), dice en la última escala de Levante en que el poeta halla en una tienda sombría «muebles viejos, porcelanas, plata labrada, hierros forjados, telas de damasco o de lana antiguas o maltrechas» (p. 166). La novela, en definitiva, más que un género literario, supuso para Azorín un género de vida. Y la poesía, antes que un molde concreto, representa la esencia de seres y objetos. El verdadero escritor debe romper el caparazón de lo anecdótico para alcanzar el verdadero y universal significado de nuestra especie. Cada artista tiene que emprender travesía a su propia isla. Y cuando consiga desembarcar allí, al menos, habrá aprendido que la obra más importante de un escritor es el mismo proceso de su realización en que, como el artesano en su telar, el autor va tejiendo cada uno de los mimbres de su ilusión, que es el «alma del mundo», en palabras del maestro levantino. Tal es el legado de Azorín a la juventud creadora.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERT, M. (2001), «Azorín y los narradores de vanguardia: en torno a *La isla sin aurora*», en AA.VV., *Azorín et le Surréalisme*, Le Pont du Rôle-Gardonne, Fédérop, pp. 435-449.

AMORÓS, A. (1979), *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.

AZCOAGA, E. (1944), reseña a *La isla sin aurora*, *La Estafeta Literaria*, 7, p. 13.

AZORÍN (1944), *La isla sin aurora*, Barcelona, Destino.

– (2006), *La isla sin aurora*, ed. y trad. al italiano de Renata Londero, Nápoles, Liguori Editore.

– (2008), *La isla sin aurora*, ed. de Renata Londero, Madrid, Biblioteca Nueva.

BAQUERO GOYANES, M. (1955), «La novela española de 1939 a 1953», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67, pp. 81-95.

CASTELLET, J. M.ª (1963), «Veinte años de novela española (1942-1962)», *Cuadernos Americanos*, CXXVI.

DÍAZ-PLAJA, G. (1975), *En torno a Azorín*, Madrid, Espasa Calpe.

DIEGO, G. (1949), reseña a *La isla sin aurora*, *ABC* (16 de febrero).
FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1944), reseña a *La isla sin aurora*, *ABC* (28 de mayo).
GARCÍA DE NORA, E. (1958), *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.
HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. y C. ESCUDERO MARTÍNEZ (1986), *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
LONDERO, R. (1997), *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress.
LOZANO MARCO, M. Á. (1983), *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante y Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
MAINER, J.-C. (1983) [1967], «Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*», en D. Villanueva (ed.), *La novela lírica, I. Azorín, Gabriel Miró*, Madrid, Taurus, pp. 176-182.
MARTÍNEZ CACHERO, J. M.ª (1945), *Novelistas españoles de hoy*, Oviedo, Sindicato Español Universitario.
– (1960), *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula.
– (1973), *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
– (1979a), «Novelistas jóvenes y panorama editorial en la década de los cuarenta», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos*, vol. IV, Oviedo, Universidad, pp. 479-494.
– (1979b), *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia.
– (1997), *La novela española entre 1939 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
MUÑOZ CORTÉS, M. (1944), reseña a *La isla sin aurora*, *Escorial*, 42, pp. 306-311.
PANERO, L. (1944), reseña a *La isla sin aurora*, *Arriba* (2 de abril).
RAMOS ORTEGA, M. J. y Ana-Sofía PÉREZ BUSTAMANTE (eds.) (1995), *La literatura española alrededor de 1950: panorama de una diversidad*, Cádiz, Universidad.
SOBEJANO, G. (1975), *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.
SOLDEVILLA DURANTE, I. (2001), *Historia de la novela española (1936-2000)*, Madrid, Cátedra.
YNDURÁIN, F. (1952), «Novelas y novelistas españoles, 1936-1952», *Rivista de Letterature Moderne*, enero-marzo, pp. 279-284.

Fecha de recepción: 18 de diciembre de 2008.
Fecha de aprobación: 2 de febrero de 2009.

RENOVAR NOVELANDO: LO APOLÍNEO Y LO DIONISÍACO EN *LA CEREZAS DEL CEMENTERIO* DE GABRIEL MIRÓ

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ

Universidad de Pau

RESUMEN

Con *Las cerezas del cementerio,* Gabriel Miró se enfrenta a un doble reto, renovar la novela por los cauces de la subjetividad, el intimismo y el lirismo así como dar vida literaria a uno de los planteamientos centrales de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, la relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco desde un punto de vista vital, estético y ontológico a través de su protagonista, el joven Félix Valdivia, quien encarna el triunfo de Dioniso.
Palabras clave: Gabriel Miró. Friedrich Nietzsche. Novela lírica

ABSTRACT

In *Las cerezas del cementerio*, Gabriel Miró faces a double challenge, to renew story telling through subjectivity, intimacy and lyricism, as well as to give literary life to one of the central expositions of Nietzsche's *The Birth of Tragedy,* the relationship between apollonian and dionysian, from a critical, aesthetic and ontological standpoint through his protagonist, Felix Valdivia, the young man who embodies the triumph of Dionysus.
Key words: Gabriel Miró. Friedrich Nietzsche. Lyrical novel.

La superación de una estética, cuando deja de responder a las necesidades creativas del artista pero sigue alentando las expectativas de los lectores, nunca ha sido tarea fácil ni inmediata. Aunque a finales del siglo XIX los consagrados maestros de la novela ya habían abandonado los moldes del Realismo, las alternativas renovadoras, alentadas por nuevos valores e inquietudes,

fueron calando muy lentamente entre el público lector. Como ocurre en todo movimiento de renovación, se estaba dando cuerpo estético a unos fundamentos filosóficos e ideológicos novedosos, y en el caso que ahora nos interesa, se estaba reaccionando contra el materialismo científico, contra la visión de la cultura que el industrialismo y el pragmatismo habían desarrollado y, en general, contra los pilares más tradicionales de la sociedad española. Los escritores se estaban convirtiendo en portavoces de la crisis del pensamiento y haciéndose eco de los principios filosóficos, en especial de Nietzsche, que habían ido llegando a España poco antes de que concluyera el decimonónico siglo. No en vano asertaba Gómez de la Serna en 1909, « hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche » (Gómez de la Serna, 1909, pág. 5).

Tal vez porque nuestra historia artística prefiera las apariencias del movimiento pendular, en el ocaso del siglo XIX, el relato racional, objetivo u objetivado quedó trasnochado, la fotografía del personaje caduca y la voz del narrador omnisciente se fue enmudeciendo simplemente por agotamiento. Los espacios y tiempos se fueron dislocando y al argumento se le negó su anterior protagonismo. El péndulo se dirigía en su armónico movimiento hacia el escritor, con pericia o sin ella, hacia los sugerentes y una vez más novedosos derroteros de la subjetividad, al buceo en los recovecos del alma para la expresión de un yo dolorido bajo cuyo prisma la realidad de difractó y con ella nuestros esquemas referenciales. Caos, confusión, desorden, deformidad, lucha, contradicción, instinto, irracionalidad, las caras ocultas de la vida, lo oscuro, la noche, lo silenciado, lo indemostrable, lo indecible, lo sublime y lo eterno, bajo el poder de Dioniso; todo ello define la nueva estética de la novela lírica, sin fronteras y sin normas.

No es extraño que un novelista culto e hipersensible como fue Gabriel Miró canalizase así su originalidad creativa, al igual que lo hicieron sus coetáneos, desde Pardo Bazán, Valle Inclán, Azorín, Unamuno, Baroja, hasta Pérez de Ayala o Benjamín Jarnés, por mencionar algunos. Los escritores fueron retando en sus quehaceres creativos a la fascinante subjetividad y la entronizaron como centro neurálgico del hecho literario, como cualidad inmanente del acto de creación y el de lectura, anticipando así las futuras teorías de la recepción. La subjetividad de la prosa buscó sus propios ropajes y técnicas para distanciarse de los prosaicos. En esas encrucijadas, Nietzsche fue un filósofo que nutrió la radical oposición al mundo de la razón y de la cultura imperante de los que numerosos escritores se hicieron portaestandartes (Illie, 1964; Sobejano, 1965). Entre ellos, sobresale la figura de Gabriel Miró sobre quien el pensador ejerció cardinal influencia, sobre todo en sus primeras novelas y, en especial, en *Las cerezas del cementerio* (1910).

La composición de *Las cerezas del cementerio* fue singular. Gabriel Miró iniciaría su escritura hacia 1904 y la iría demorando durante seis años. En ese lapso de tiempo y jalonada por *Hilván de escenas* (1903) y *Del vivir* (1904), la novela se convirtió en espacio de experimentación. Miró fue plasmando en él una novedosa temática sin programa y sin resuelta voluntad de ruptura, como solía hacer siempre que lanzaba en un nuevo proyecto, sin proponerse «nada. Quiero expresar ideales. Tendencias no las tengo ni las inicio por antiartísticas», declaraba entre confidencias a Andrés González Blanco en 1906 (Carpintero 1983, págs. 102-104). No obstante, las transformaciones que fue sufriendo el texto de *Las cerezas del cementerio* dan cuenta de las indagaciones de Miró para la expresión de la subjetividad y para el establecimiento de nuevas focalizaciones en vistas a liberar artísticamente el yo (Macdonald 1984, Lozano Marco, 1991). Las primeras cuartillas conocidas salieron a la luz bajo forma epistolar en el *Heraldo de Madrid* el 5 de agosto de 1907 (Lozano Marco 1991, págs. 317-320), mas en su versión definitiva, la de 1910, la intimidad del yo que habla en primera persona quedó diluida. Gabriel Miró mudó la voz por la cómoda y todopoderosa tercera persona del narrador omnisciente. No era la primera vez que experimentaba formalmente con las voces y las perspectivas novelescas. Ya había ido perpetrando por estos modos de relatar en *La mujer de Ojeda* (1901), texto que él consideraba «*un ensayo de novela*» (Carpintero 1983, pág. 102) y en el que plasmó el yo a través del antiguo recurso de la composición epistolar, combinándolo con un relato retrospectivo en forma de memorias en tercera persona. Miró indagaba con la alternancia de voces y de los discursos emotivo y referencial para vigorizar líricamente la novela. Asimismo lo fue experimentando en *Las cerezas del cementerio* durante aquel lato proceso de creación, al punto que Gabriel Miró singularizaba *Las cerezas del cementerio*, entre confidencias, como una «novela toda trémula de emoción y muy mía» (Lozano Marco 1991, págs. 56-57), a lo cual, podríamos apostillar nosotros, novela de autor, de personaje, de artista; en suma, de autoconocimiento. Normal resulta, pues, que en un principio el escritor hubiese puesto empeño en cederle la palabra a su personaje principal.

Miró hace que su criatura, el joven Félix Valdivia, viva inmersa en un proceso de desvelamiento y a través de ella va dando vida literaria a sus propios cuestionamientos estéticos en su personal proceso de afirmación. En ese espacio pragmático se sitúa la prosa mironiana, preocupada por reflejar las conciencias nihilistas, la del novelista y la de su personaje, explorando sus emociones, sus deseos y sus frustraciones. Para ello, Miró forja un lenguaje en el que atributo invade el espacio del concepto, en el que diversifica la fijación verbal de almas, sensaciones y emociones, y además, recurre a la potenciación

connotativa y a la intertextualidad para potenciar actualizaciones múltiples del relato. Con ello logra conferir al texto una riqueza plurisignificativa que responde a las herméticas y ambivalentes interpretaciones que sus personajes realizan de las realidades empíricas y eidéticas. Como reseñaba Juan José Domenchina, el novelista llega a la mente del lector en pura síntesis, en pequeños toques, a través de los sentidos, porque Miró es víctima de un dolorido sentir. «La acerbidad del dolor humano se intensifica sublimándose a lo largo de su obra. Miró es cabalmente el molde inicial, el arquetipo del estigmatizado. […] Porque al conjuro de su pluma todo se sensibiliza y la realidad nos llega como transverbada» (Domenchina, 1933). Sin duda Miró hubiese estado de acuerdo con el crítico, ya que él declaraba amar «a mi arte con el amor de mí mismo. Me he creado, me voy creando siempre como artista, con esfuerzo, acechándome con ansiedad y con ocios» (Lozano Marco 1991, pág. 19). Sin duda también, la gestación literaria de Miró en aquellos dilatados seis años resulta de un complejo proceso de contemplación, de introspección y de cuestionamiento. «¿Cómo podría soportar mi misma humanidad si el hombre no fuera al mismo tiempo poeta, adivinador de acertijos y redentor del azar?» (Nietzsche, 2008, pág. 209), se preguntaba Zaratrusta cómo probablemente lo hiciese asimismo Miró.

Anotemos que en la biblioteca personal del escritor alicantino se conservan algunos de los textos de Friedrich Nietzsche que disfrutaron de mayor acogida en España: un volumen compuesto de *El Anticristo y El origen de la tragedia* (Madrid, s. a.), *El crepúsculo de los ídolos* (Madrid, 1900) y *La Gaya Ciencia* (Madrid, s. a.). Las resonancias de algunas de las ideas centrales de este corpus son palpables en *Las cerezas del cementerio*. La crítica ya ha destacado la impronta del filósofo alemán en la obra mironiana respecto de la crítica socio-ideológica que sus ideas filosóficas subsumen. Hasta la fecha, se han analizado con detenimiento las críticas que Miró realizaba a la Iglesia, a su poderío represivo, a su oscurantismo reaccionario, al control de las normas sociales y de las convenciones morales católicas como cortapisas a la plena libertad del hombre, si bien poca atención se ha prestado a la estilización del pensamiento nietzscheano en las novelas de Miró (Johnson 1985, Márquez Villanueva 1990, Hoddie 1992).

Antes de ahondar en nuestro estudio, recordemos brevemente el argumento de *Las cerezas del cementerio*. La acción, escasa, se desarrolla en la costa valenciana de principios del XX. Félix Valdivia, joven estudiante de ingeniería, regresa de Barcelona a su ciudad natal con el fin de restablecerse de una amenazante enfermedad cardiaca. Durante el trayecto en barco se enamora de Beatriz, una mujer ya madura que viaja con su hija Julia, y que como él reside

en Almina. Ya en la ciudad, Félix va intimando con ella, infelizmente casada con un naviero inglés, hasta que se convierte en su amante. Los lazos que Félix entabla con esa familia reanudan antiguas relaciones, ya que su fallecido tío y padrino Guillermo había sido socio de Lambeth, el esposo de Beatriz y también se había enamorado de ella. Las relaciones amorosas que Félix entabla con Beatriz son consideradas por su familia como una nueva enfermedad, dados los antecedentes prácticamente maléficos que atribuyen a la refinada señora por los antecedentes de Guillermo, quien murió prematuramente por haberla protegido.

Félix mantiene con Guillermo importante homología física y psicológica, de modo que la sombra de su tío habita espectralmente la novela, no sólo por ser un referente determinista y comparativo, sino porque Félix representa la renovada reencarnación de su padrino. Para subsanar la enfermedad moral de Félix, la familia decide enviarlo a pasar el verano con sus tíos paternos en el campo. Las ideas y modos de vida de las familias Valdivia son exponente de una sociedad anquilosada que se rige por rígidas tradiciones y creencias religiosas. Los modos de vida un tanto hedónicos de los que Félix empieza a gozar en casa de Beatriz, al igual que lo había hecho antes Guillermo, crean una serie de contrastes antagónicos que escinden los universos que ambas familias encarnan: la sobriedad espartana frente al hedonismo, la austeridad frente la belleza y el lujo, las normatividad frente a libertad, la represión de las pasiones frente goce sensual; en suma, la modelización del individuo frente a la individualización, el Todo frente al Uno. Por ende, todos los individuos que rodean a Beatriz son personajes al margen, excepcionales, ora positiva ora negativamente.

Tras un tiempo de retiro rural con sus primos y tíos, Félix reanuda sus relaciones amorosas, ya que un inesperado cambio de planes le permite a Beatriz alquilar una casa cerca de Posuna, el valle de los cerezos donde se encontraba su joven amante. La novela se va recreando en las vivencias estivales del protagonista en estrecho contacto con la naturaleza hasta que su salud se quebranta tras una simbólica excursión a la montaña y, a imagen de su tío Guillermo, el joven fallece prematuramente.

Miró no era un nietzscheano a ultranza. Como otros tantos escritores, vivió y se nutrió de las múltiples y heterogéneas corrientes del pensamiento finisecular, a las cuales impuso un tratamiento estético a través de sus creaciones literarias. Como hemos anotado, sus novelas son espacios de reflexión en los que refulge la erudición del escritor y el cañamazo filosófico-literario sobre el que asienta sus leves intrigas. Lucrecio, la Biblia, los románticos alemanes, los simbolistas belgas, los psicólogos y fisiólogos franceses, los filósofos contemporáneos alemanes y los clásicos españoles, en especial Cervantes y la mística,

constituyen algunos de los referentes inmediatos, o intertextos, con los que va entretejiendo *Las cerezas del cementerio*. Entre ellos, sobresalen algunas ideas esenciales del pensamiento de juventud de Nietzsche, en particular, en *El nacimiento de la tragedia y Así habló Zaratustra*, con sus reminiscencias románticas en tanto que principal fundamento de dicha novela. De hecho, Miró incorpora en su novela componentes esenciales del romanticismo, tales como la búsqueda de la verdad, el desarrollo de la energía creativa, el retorno a los orígenes, el amor a la naturaleza, afirmación del genio o superhombre, el dolor de sentir, la desesperación de lo real, la enfermedad y el temperamento enfermo, el cansancio, la morbosidad y la crueldad que fueron recuperados por el decadentismo finisecular.

En *Las cerezas del cementerio* Gabriel Miró plantea la paradójica síntesis nietzscheana entre las dos dimensiones fundamentales e irreductibles de la realidad, lo apolíneo y lo dionisíaco y da cuerpo estético a sus respectivas naturalezas, a sus enfrentamientos y armonizaciones y a los principios a ellos asociados en torno al ideal creador como vía de especulación. Merced a ello, el novelista transgrede el realismo genético y la hipertrofia de la imaginación con el realismo inmanente (Villanueva, 1992). Qué duda cabe que en *Las cerezas del cementerio*, en la que todavía asoman algunos resquicios del naturalismo, Miró plantea el tema de la creación desde un punto de vista vital y existencialista como alternativa a la mimesis realista. Para él la creación de universos imaginativos y utópicos representa además una alternativa para escapar al pesimismo vital, al escepticismo, y para desvelar en el nihilismo los valores positivos que Nietzsche le atribuyó en torno a la voluntad de poder en tanto que creación. Para Zaratrusta, querer es crear, así es como el querer hace a los hombre libres (Nieztsche, 2008, pág. 290).

La confrontación entre lo apolíneo y lo dionisíaco, así como la afirmación de esto último a partir del estudio de la tragedia constituye el eje que vertebra la obra nietzscheana de juventud. Piensa el filósofo alemán que la tragedia se sustenta en la antítesis que personifican las figuras de Apolo y la de Dioniso. Como bien se sabe, Apolo es el dios de las facultades plásticas, es aquel que «brilla», la divinidad de la luz que posee caracteres proféticos y que «reina también sobre la bella apariencia del mundo interior de la imaginación» (Nietzsche, 2007, págs. 103-104). Apolo simboliza la racionalidad, la felicidad, lo coherente, lo proporcionado, el orden, la claridad, la armonía, la mesura, la perfección frente a las fuerzas instintivas.

Dioniso simboliza valores e ideas contrarias. Representa el arte musical, es el dios bárbaro, de la exaltación, del ditirambo, de la espontaneidad, de la embriaguez creadora, del delirio, del placer, del desenfreno y de la orgía.

Por ser Dios de la vida y de la alegría desbordante constituye el mundo de la confusión, la contradicción, la deformidad, el desorden, el caos, el riesgo, la lucha, la noche, el mundo instintivo, la irracionalidad, lo oscuros y lo oculto. Según el filósofo estas dimensiones dionisíacas quedaron ocultas o fueron domesticadas en la cultura griega apolínea, pero sólo encontraron espacio para manifestarse en la tragedia griega. En consecuencia, Nietzsche otorga a la divinidad dionisíaca capacidad liberadora para romper las cadenas que atan el hombre a las normas y lo constriñen a sus limitaciones. A todas luces la tragedia griega es mucho más que una obra artística, constituye la esencia de la verdadera cultura: la lucha entre la vida y su negación; si Apolo simboliza el principio de individuación, para Nietzsche, Dioniso es el aniquilador de la individualidad.

Desde el inicio de la novela, Félix parece pertenecer a primera vista a la esfera exclusiva de lo apolíneo. La belleza física del joven con la dorada cabellera, al uso en la representación tradicional de Apolo, y unos luminosos ojos verdes constituyen los únicos atributos con los que Miró desvela al lector la apariencia física de su protagonista. De Félix, al igual que su tío Guillermo, descuella el cabello rubio como rasgo distintivo e individualizador (pensemos en un contexto meridional) y como objeto de admiración familiar. Las cabezas de estos héroes de entresiglos son doradas, al igual que la de Apolo, porque son cabezas de luz; una luz iniciática en la búsqueda del Uno nietzscheano, del Ideal, del Todo Universal. Con poco que avance en la novela, el lector descubre rápido que ambos personajes están esquejados como personalidades en realidad dionisíacas. Son conversadores bulliciosos, entusiastas y alegres; transmiten arrolladora vida en el contexto en el que se encuentran. Estos atributos antagónicos, las apariencias externas apolíneas y las internas dionisíacas se perpetúan en un desdoblamiento de sus personalidades y sus modos de entender la realidad. Son personajes educados según el modelo de la cultura vigente, mas están dotados de una personalidad ambivalente y misteriosa, dionisíaca, que ni controlan ni comprenden. «Pensó un instante si no le acompañaba algún maleficio», puntualiza Félix al analizar sus estados de ánimo, «¡Siempre estaba ansioso de alegría y en todo dejaba una ráfaga de tristeza!» (Miró 1991, pág. 171). No es por nada si sus ojos, como los ojos de Lucifer, orientan simbólicamente los derroteros de dicha búsqueda por los demoníacos e irracionales senderos de Dioniso, por ende, amorales, según las normas y valores establecidos. De este modo los describen las mujeres[1], las

1. Asimismo su prima Isabel lo describe en términos semejantes: «Rubio, encendido de sol, fuerte audaz, resplandeciéndole los ojos como preciosas esmeraldas de una imagen de oro de ídolo; sonaba su palabra trémula y dulce, y sus labios eran de fuego, y

únicas dotadas de sensibilidad para advertir sus conflictos existenciales y expresarlos en términos trágicos y totalizadores, triunfales o, incluso, en crística comunión. A Lutgarda, tía del joven protagonista, ya su hermano Guillermo, «le atraía el pensamiento a vida misteriosa y temida de un mundo de pecado, de muerte, pero triunfal y de quiméricas hermosuras» (Miró 1991, pág. 184). Beatriz enaltece además a Guillermo e incluso lo antepone a Félix al evaluar intuitivamente su capacidad para acceder al Ideal y al descubrimiento de las últimas verdades:

> Era Guillermo alto y delgado como tú, pero más rubio, y sus ojos más verdes que los tuyos. Brotaba en su alma una fuente de alegría siempre renovada, bulliciosa, limpia. Pero cuando se reclinaba en una butaca y quedaba silencioso, inmóvil, soñando, parecía, como tú, entristecido, desgraciado, y su palidez de alabastro transparentaba enajenaciones de místico y aventurero […] ¿Qué sois? ¿Qué tenéis de funesto, de glorioso, de trágico, de misterioso en vuestras frentes de hostia? (Miró 1991, pág. 119).

El carácter enigmático que Beatriz distingue en ambos, el distanciamiento y la extrañeza con las que ella los percibe desde el natural e idílico universo apolíneo, armónico y de refinada belleza en el que ella reside, acentúan la singularidad del contemplador, identificado como «místico y aventurero», según refiere el fragmento arriba reproducido; o como héroe, santo, sabio y genio que asume la voluntad de tener conciencia de las cosas (Miró 1991, págs. 115-116). Las citas en este sentido podrían ser numerosas porque a lo largo de toda la novela y en los más mínimos detalles, el narrador omnisciente va subrayando la dualidad apolínea y dionisíaca de Félix desde un punto de vista ontológico, las tensiones que ambos componentes generan, así como sus respectivos momentos de enfrentamiento o de armonía. Desde las primeras páginas de la novela Miró especifica ambas maneras de entender la naturaleza y la organización de la realidad, merced al contraste de personajes de entre los que coinciden en el viaje de Barcelona a Almina a través del mar y bajo la simbólica luz lunar. Pese a su formación científica y a un supuesto empirismo, Félix es prefigurado como un héroe decadente, obviamente nervioso, enfermizo, hiperestésico y romántico. Félix entabla sus relaciones con la realidad a través de la intuición, del sentimiento y del goce en un amplio espectro de apariencias y experiencias. La belleza, el lujo, el refinamiento, la delicuescencia, la voluptuosidad y la sexualidad funcionan como estrategias para representar estilizadamente o apolíneamente realidades percibidas como distintas. Así, el lector descubre a Félix en las primeras páginas de la novela

prometían deleitosa frescura…¡Oh, el hombre de la belleza de Lucifer, el compadecido de su padre, y notado y temido de peligroso!» (Miró 1991, pág. 226).

contemplando la transformación de la luna al despojarse del velo de la Tierra y, a su vez, al joven siendo objeto de contemplación femenina:

> contemplaba Félix la lenta ascensión de la luna, luna enorme, ancha y encendida como el llameante ruedo 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 luna roja. Y cuando ya estuvo 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 1991, págs. 93-94).

Subrayemos cómo frente a la secuencia temporal progresiva y lineal de la novela realista, Miró rompe con la percepción del tiempo fluyente e introduce la de fijación estática de un momento que se vive contemplativamente con sensación de eternidad. Además, plástica y anafóricamente se anuncian las claves principales de la novela, las relaciones que la realidad esencial mantiene con la realidad artísticamente transformada, el yo, en su abandono y en la plenitud cósmica del espíritu, y la significación de la mujer en el proceso de desvelamiento de la verdad. En ese viaje a través del mar, mítico espacio de transformación y renacimiento[2], el narrador desdobla irónica y cervantinamente algunas percepciones de Félix, tergiversadas a la luz de los modelos racionales vigentes: las idealizadas «princesas de conseja le parecieron al estudiante las dos mujeres» (Miró, 1991, págs. 97), en realidad Beatriz y su hija; o las visiones plásticamente estilizadas, como ocurre en el breve episodio de los atunes y las agujas refulgiendo bajo la luz del sol en el mar, anécdota con la que Miró contrapone la lógica racional al particular modo de aprehender la realidad de aquel joven atípico ingeniero «que no había atinado a decirse esas verdades» (Miró, 1991, págs. 100). Félix rechaza el intelectualismo cartesiano y siguiendo la estela romántica traslada el entendimiento al corazón y a la experiencia sentimental. Si Félix percibe realidades distintas como las referidas en los ejemplos anteriores, es porque así las siente o las experimenta a imagen de Dioniso. No se trata de copias miméticas y representativas, sino sentimientos, aquel tacto o contacto de veras que Unamuno identificaba en tanto que cenestesia vital (Cerezo Galán, 1996). Sólo Félix sabe alejarse de la perspectiva racional común en nuestra cultura y es capaz de percibir una hermosura que se desvanece si no entiende o se ve con imaginación. «Esa misma

2. Precisamente, para Hoddie, las primeras secuencias de la novela se relacionan con las «prácticas ritualísticas de la inmersión en las aguas que representé la disolución en lo indiferenciado, etapa previa a la reintegración» (Hoddie, 1992, pág 104).

sierra, delgada, purísima, cristalina a los lejos», asegura Félix, si caminásemos y fuésemos a su cumbre, acaso nos desilusionase, mostrándose distinta» (Miró, 1991, pág. 99). Para Miró el problema del sentido es independiente del de la verdad y ésta no es sino parcialmente inteligible en el mundo diurno, tanto más en cuanto que Félix utiliza el lenguaje de Apolo para expresar sus aprehensiones dionisíacas de la realidad. Esos contrastes entre verdades, apariencias y percepciones nutren el desarrollo de la novela, al socaire de los demás principios filosóficos enunciados por Nietzsche en su juventud.

Miro y sus personajes Félix y Guillermo son portaestandartes de la voluntad de poder nietzscheano, a partir de la interpretación metafísica de la voluntad de vivir de Schopenhauer, ya que ambos personajes desenmascaran subjetivamente el estado natural de las cosas y muestran que el poder «no puede imponerse de otro modo que según el modelo de creación artística» (Sánchez Meca 2006, pág. 314); o lo que viene a ser lo mismo, la voluntad de poder es voluntad de creación de realidades forzosamente distintas, las sentidas y experimentadas, las que nos hacen «padecer, sufrir y gozar, en una palabra vivir. […] (ya que) sentimiento, voluntad e imaginación constituyen la tríada interior de nuestra subjetividad» (Cerezo Galán, 2003, pág. 523).

La búsqueda de las verdades ontológicas –universales o personales– resulta para Félix un proceso de inquisición trágica o dionisíaca. En ella pergeña a través de la misteriosa historia de su tío Guillermo y de su quimérica presencia. Ambos gozan de la capacidad que Nietzsche atribuye a la música y Miró a la palabra, en tanto que instrumento de conocimiento y de expresión que supera los límites humanos para aprehender la realidad; o sea, como medio eficaz para desvelar verdades profundas y sutiles y llegar a alcanzar la esencialidad prácticamente inefable (Guillén, 1969). Esta capacidad la atribuye asimismo Miró a sus románticos personajes, pero asimismo, al héroe, al santo y al sabio, según declara el narrador en *Las cerezas del cementerio*. Todos ellos son capaces de:

> desposeerse de lo presente, en alejarse de sí mismo viéndose entre un humo o un vaporoso luminosos de gloria, de infortunio, de infinito, dentro de un pasado remoto, inmenso; envueltos en una mañana si límites, perdido, olvidado o malquerido el pobrecito instante de lo actual. La augusta serenidad divina emanaría de no salir nunca del Hoy eterno (Miró 1991, pág. 115).

Merced a la voluntad de poder, a la voluntad de continua creación o de transformación, Félix Valdivia va tomando conciencia de sus involuntarios cambios de estado de ánimo, del paso de la exaltación y de la alegría a un ansia misteriosa, insaciada, que le hace presentir una realidad oculta. Por la misma razón, el joven acaba asumiendo ese acontecer interior y aceptando la

percepción vital de las dolorosas verdades primeras, que son radicalmente distintas de las percibidas en sus estados de euforia. Al considerar al ser humano bajo la óptica nietzscheana sólo como naturaleza viviente, pensante y volente (Pérez-Estévez, 2006, pág. 41), el novelista siente la necesidad de demorarse en el relato y someter a su personaje a un análisis introspectivo que le ayude a elucidar la naturaleza de aquellos cambios anímicos. Desde un punto de vista literario, Miró los plantea bajo la apariencia de la enfermedad y la ruptura de la dimensión temporal lineal e irreversible de las culturas cristianas. En consecuencia, impone a su criatura la visión retrospectiva, la evocación o la rememoración de un pasado que le inducen a sentirse al margen del tiempo fluyente:

> recordando lo pretérito o fingiéndose lo no llegado o desconocido en tiempos, tierras y placeres. ¿Era esto prenderse alas a su ánima, ennoblecerse, sublimarse? Pues siéndolo, ¡Señor!, confesaba que, lejos de probar el altísimo goce que viene de pulir nuestro espíritu, el suyo padecía y se apagaba. ¿[…] 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? (Miró 1991, págs. 115-116).

La Verdad única, el Todo, no se alcanza más que descendiendo a los infiernos de Lucifer o enajenándose en la diversidad y multiplicidad de la realidad, como Dioniso, en la tierra, sin esperar paraísos eternos. En un principio, Félix, al que cede la palabra el narrador, tiene que asumir sus contradicciones, sus «¡Rarezas!... ¡Pero si me reí de mis pobres ideas! ¿A qué venía ese *ayer* y ese *mañana* y el *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 la gloria y de lo que está lejos; y entristecerme y desbordar de mi mismo» (Miró 1991, pág. 116)[3].

Pese a sus luchas internas, Félix sigue la andadura del caminante de *Así habló Zaratustra* (Nietzsche, 2008, pág. 223) para poder descubrir su propia condición humana. *Las cerezas del cementerio* es el relato de un viaje, el del protagonista que deja la gran urbe moderna, Barcelona, símbolo de progreso industrial, para buscar el sosiego de la vida retirada en el campo alicantino. En ese itinerario iniciático, Félix Valdivia requiere el auxilio de Dioniso para expresar el conocimiento que a la razón escapa. Ahora bien, cada respuesta requiere para su materialización expresiva la fuerza apolínea de la apariencia, el ensueño y la imaginación, las metáforas, los símbolos y los mitos como lenitivo para la dolorosa expresión de las verdades últimas del universo. Félix va así aceptando las antinomias y armonizando los preceptos de Dioniso con

3. Las cursivas en esta cita y las siguientes son originales del autor.

los de Apolo, cada vez que se siente inmerso en una realidad autónoma que le permite salir de los límites de su humana y limitada condición en una vital experiencia estética.

El viaje de Félix representa el retorno a los orígenes como fuerza en primera instancia regeneradora en el que va a experimentar la mágica transmutación de las realidades socio-culturales en valores personales, naturales y verdaderos, oponiéndose a su entorno familiar inmediato y a la sociedad con su moral represiva en sus códigos y en sus usanzas. «¿Osarás presentarte con esas ropas campesinas?» inquiría su tía Lutgarda «Mira que el concierto es de grande solemnidad», pero para Félix es más importante la soledad en la simbólica «sombra de nuestros viejos olmos…» (Miró 1991, pág. 119) que cualquier acto social. La afirmación de sí mismo conlleva, entre otras facetas, la imposición de su voluntad y deseos al margen de las convenciones. Recordemos la escena en que el joven protagonista conversa con su tía Lutgarda sobre su religiosidad y acepta que ella le sirva carne de palomo aun cuando él la aborrece. En un principio Félix parece plegarse a su educación esmerada, ya que «cualquier cosa comería él para no contrariar a esas ánimas» (Miró 1991, pág. 207), si bien en puridad «Félix dejó cortada la pechuga del ave, sin probarla… ¡Si no le gustaba! ¿Qué había de hacer?» (Miró 1991, pág. 207). El interés de este hecho vulgar no reside tanto en desafiar la norma socializada contradiciéndose a sí mismo, como en las reflexiones simultáneas que acompañan ese acto trivial y cotidiano y, en especial, la división simbólica que Félix establece entre las personas «que se queman en la llama del Ideal» frente a las que mueren con «la luz de la lámpara» bajada o en la vulgar realidad; es decir, entre él y su tía. En consecuencia, el retorno a los orígenes se cifra en el conocimiento de sí mismo y de sus limitaciones, esa es la lección que Félix aprenderá cuando descubra su propia identidad y sea capaz de aceptarse como hombre distinto con todas sus limitaciones. En los senderos de Dioniso, Félix rompe el sortilegio de la individuación y asciende a «las Madres del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas (Nietzsche, 2007, pág. 192).

El destino de Félix, su *fatum*, lo conduce al retorno del yo a la Naturaleza, a la fusión con el paisaje hasta llegar a sentir la indistinción de los orígenes, recogiendo 'toda la mañana dentro de sus ojos» y embriagándose «de vida gustándola, sorbiéndola, aspirándola en la alegría de los árboles, del sol, del agua y del azul magnífico» (Miró 1991, pág. 200). En las diferentes etapas de su trayectoria, Félix cede al arrebato de los instintos, al sentimiento sin razón, a la intuición ilógica, a la entrega irreflexiva, explosión descontrolada de emociones y al goce sexual como medios para desentrañar nuevas claves del misterio de la vida, de su propia vida. Sólo arriesgándose, él logra disolverse

y alcanzar la inmensidad cósmica bajo el signo de la inocencia natural como ocurre en la escena siguiente[4]:

> Volviose a Doña Beatriz, y la vio bañada de los colores de la luna derramada en los divanes.
>
> Abrió las vidrieras, y apareció religiosamente la azulada palidez del espacio. Los fastuosos colores que vestían a la mujer se deshicieron, y quedó vestida de luz y blancura nupcial. Entonces los brazos de Félix la ciñeron. Parecióle que estaban en el templo solitario de un astro, alumbrado suavemente para ellos. Y tuvo la divina sensación de que abrazaba un alma desnuda, alma hecha de luna y de jazmines. Y exclamaba:
>
> Mirar el cielo y tenerla abrazada, ¡Díos mío!
>
> Extenuados y delirantes, se reclinaron sobre los amplios asientos de seda. Un rayo lunar los envolvía....» (Miró 1991, pág. 141)

La relación amorosa de Félix y Beatriz, a la que él sigue denominando madrina como en su infancia, es una relación ambigua. Es adúltera y simbólicamente incestuosa. Beatriz es la mujer y la madre protectora, la que asiste y acompaña a Félix en los pseudo-sacramentos o actos panteístas y existencialistas en su iniciático retorno. Miró convierte en nuevo trasunto literario el mito de Edipo, desarrollado por Nietzsche en *El origen de la tragedia* para que Félix pueda destruir las leyes establecidas por la cultura apolínea (Pujante 1997, págs. 110-114; Stein 1980, págs. 73-82.). Las trasgresiones de Félix, trasunto de las de Edipo, son inocentes y naturales, por lo que la relación adúltera es un acto casto, fruto de la espontánea satisfacción del propio yo, del instinto animal que llevamos dentro. Miró le confirió obviamente naturaleza pura[5], «un tronco de blandura, de castidad. El primer estrado fue la luna, ¿te acuerdas? Mira, esta tarde, el amparo de este árbol grande y sencillo, árbol de portal de molino; y hay también fragancia de inocencia, de simplicidad» (Miró, 1991, pág. 159). Miró rechaza los valores establecidos y en ese retorno a los orígenes del

4. Bajo la égida de la Naturaleza, de nuevo Félix vive, al igual que Guillermo, la fuerza del amor erótico, y en agraz, la premonición de la muerte en términos anticristianos, sintiéndose ajeno a la noción de culpa o de pecado dominantes en su derredor.
5. El amor vivido como experiencia natural, la aceptación de la muerte como perpetuo fluir y las confrontaciones de esta experiencias frente al sistema de pensamiento y el imaginario colectivo conducen indefectiblemente a la crítica de la moral religiosa cristiana, en los mismos términos que Nietzsche los planteara en *La genealogía de la moral, La muerte de los Dioses y Así habla Zaratrusta* etc. En la conceptualización del superhombre nietzscheano, el individuo se presenta como un genio fuera de toda norma social: un ser incomprendido que se desmarca del orden moral y religioso frente a la colectividad. La sociedad mironiana representa el estrecho orden católico, con el rigorismo de un falso misticismo que domina sobremanera en el universo de las célibes y viudas tías-madres de Félix.

protagonista, lo considerado socialmente como amoral o antinatural adquiere nuevas valores de excelsitud[6].

Por constituir el eje central de la novela, el proceso de maduración de Félix es opaco y lento, ya que la identidad de Félix está constituida por una pluralidad de fuerzas, por sus antagónicos estados anímicos y los sentimientos que traducen la «doble voluntad de mi corazón» (Nietzsche, 2008, pág. 213). La complejidad del proceso se incrementa merced a la multitud de factores y elementos que Félix va aglutinando y que acentúan su pequeñez humana, la del caballero del Verde gabán en el itinerario hacia la mítica cumbre de la montaña[7]. El joven protagonista comparte así con Zaratrusta una doble voluntad: la de asirse a su condición de hombre ordinario cuando se sienta arrastrado hacia arriba por su otra voluntad de superhombre. Félix opta por vivir a imagen de Zaratrusta «ciego entre los hombres; como si no los conociese […] esta es la tiniebla y éste es el consuelo que me han rodeado a menudo […] esta es mi primera cordura respecto a los hombres, el dejarme engañar, a fin de no tener que mantenerme en guardia frente a los engañadores» (Nietzsche, 2008, págs. 213-214).

Desde una perspectiva puramente nietzscheana, hay que admitir que Félix también se deja engañar. En consecuencia, las conclusiones que ha ido formulando la crítica literaria sobre la identidad de Félix bajo los marbetes de infantilizada, afeminada, enferma, fragmentada o narcisista resulta inapropiadas (Larsen 1997, Rallo 1986, García Lara 1999, Clúa 2007); inapropiadas porque se fundamentan en criterios lógicos y racionales ajenos a aquel sistema de relaciones que el protagonista entabla con las apariencias y consigo mismo, cuando busca la verdad desnuda con lucidez (Matas 1979, Lozano 1991). Precisamente en ello reside su grandeza (Ruiz 1982). Haciendo acopio de las palabras de Nietzsche, esos atributos proceden de la crítica que funciona como el «hombre de cultura, acostumbrado a ensimismarse en su única realidad» (Nietzsche 2007, pág. 144). En la misma línea, la ceguera, la mirada transmutadora, la inmadurez o la desintegrada personalidad que la crítica suele atribuir al joven protagonista no son factores ni negativos ni nefastos, ni

6. Extirpar la pasión equivale a extirpar la vida de raíz, de ahí la recurrencia y el desdoblamiento antagonista de los símbolos cristianos –la cruz, el valle de lágrimas, o el Cristo de Posuna. Miró plasma la crítica nietzscheana sobre las prácticas perniciosas de la Iglesia al combatir las pasiones naturales con su estricta y severa disciplina. Para el filósofo, extirpar la pasión equivale a extirpar la vida de raíz (Nietzsche, 1973b).
7. La búsqueda de la verdad está estrechamente relacionada también con Cristo en el pensamiento y la literatura romántica (García Sánchez, 1982 y Lanceros, 1997). Félix aúna las figuras de Dioniso y de Cristo, remontándonos en la tradición clásica al mito de Adonis y presentando con resonancias bíblicas la historia de Tammuz.

siquiera por estar abocados para la muerte. Son simplemente trasunto literario del antiplatonismo que Nietzsche expuso en sus reflexiones sobre la función del sátiro o del coro en la tragedia y del nuevo sentido que la muerte cobra en su pensamiento filosófico. Según Nietzsche, el sátiro que «accede a la verdad y a la naturaleza en todo su potencial» (Nietzsche, 2077, pág. 145) es un ser poseído por el influjo de Dioniso; el coro de sátiros de la tragedia primitiva estaría formado por los sátiros junto con aquellos hombres que aceptan ser representados por ellos. El coro, en el que se ubica Félix, es una «especie de espejo que (como) hombre dionisíaco» (Nietzsche, 2007, pág. 145) el individuo se pone delante. Si en el acto de representación dramática, el actor ve la figura en la que ha de transformarse, también en el coro o en la fábula de la novela el personaje acepta ver su metamorfosis ante sus «propios ojos y actuar como si uno se hubiera introducido realmente en otro cuerpo, en otro personaje» (Nietzsche 2007, pág. 147). Es más, aprueba verse «envuelto en esa procesión de espíritus y de saberse en comunión íntima con ellos (Nietzsche 2007, pág. 147). De hecho, la pérdida de identidad, la identificación del protagonista con los otros en detrimento de la continuidad consigo mismo constituyen las bases de las condenas de Platón al arte dramático. A ellas asigna Nietzsche un nuevo valor, la de un estado de encantamiento en el que el exaltado hombre dionisíaco se ve a sí mismo como sátiro. Del mismo modo, desde un sistema unívoco de apariencias platónicas, Félix da la impresión de no reconocerse a sí mismo, si bien, por su condición dionisíaca, puede ir comulgando con esa serie de espíritus que le permiten acceder a la realidad primera, al Todo, del genio en contacto con lo Universal, con la Naturaleza y el Amor. No es extraño pues que sus familiares reincidan en esos desdoblamientos y no le otorguen su personal identidad, sino la espectral, la heredada de su tío Guillermo que él mismo va asumiendo como reencarnación, como hasta entonces había asumido las normas familiares, sociales o apolíneas. «¡Como Guillermo! ¡Me mataban como a mi padrino [...]! ¡No decís que soy lo mismo que él? ¡Pues lo mismo muero!....» (Miró 1991, pág. 305), exclamaba Félix.

En *Las Cerezas del cementerio,* como en el pensamiento de Nietzsche, una idea remite a otra y ésta, a su vez, a la primera, de modo que se va creando un diálogo entre referencias que se van aclarando entre sí. Al descubrir la historia de su tío Guillermo, Félix se reconoce en él, en su individualidad personal y en el decadente devenir de su existencia. Merced a ese proceso de transformación, el joven es capaz de percibir una visión exterior que es la expresión apolínea de su estado dionisíaco (Vattimo 1991, pág. 21). Por consiguiente, Félix no vivirá preso de las limitaciones del conocimiento para aprehender las verdades ni su identidad con Guillermo como se suele argumentar, sino

que sentirá de modo radical, o sea, la con-sentirá o la sentirá conjuntamente, un sentir conjuntamente la realidad, la padecerá en los mimos términos con los que Pedro Cerezo Galán analizaba el subjetivismo del Fin de siglo, como tomando:

> parte en la experiencia com-pasiva en el sentido literal de no sentir lo otro, lo radicalmente otro y con el otro […] este es el nuevo sentido de la conciencia frente al inmanetismo y solipsimo cartesiano: un saber connatural de lo vivido, experimentado, en el con-sentimiento (más radical que el mero acuerdo objetivo), y la co-paticipación (Cerezo Galán 2003, pág. 523).

Por otra parte, el sentimiento no es ciego, sino vidente; clarividente porque logra ver dimensiones cualitativas plurales que escapan al entendimiento objetivo aunque los críticos no siempre tengan presente este criterio al analizar las relaciones entre las quimeras de Félix, la fábula y la realidad. La asunción de las visiones que los otros personajes, en particular femeninos, tienen de él forma parte del mismo proceso[8]. Bajo una perspectiva nietzscheana su funcionalidad no consiste tanto en demostrar la fragilidad y el narcisismo del protagonista y su dependencia respecto de un mundo femenino fuerte, como en generar otras imágenes apolíneas para su yo dionisíaco; unas imágenes con las que estiliza epistemológicamente la realidad del estado natural en el que Miró ubica a su personaje. Si el peso de las mujeres es predominante en *Las cerezas del cementerio,* lo es merced a la pluralidad de componentes no sólo emocionales o sexuales que van a ir satisfaciendo la naturaleza dionisíaca de Félix, sino también a las diferencias que ellas representan en relación o dentro del universo de los Valdivia y de la sociedad en general. Ellas poseerán o irán afianzando su voluntad de poder; ellas son (Beatriz) o irán siendo (las jóvenes Julia e Isabel) tan rebeldes como el propio Félix bajo criterios distintos. Ahora bien, las mujeres, fuertes (Isabel, la mujer de Giner) o libres (Beatriz y Julia), son personajes que lograrán trascender los límites de la sociedad apolínea para afirmar sus propios valores dionisíacos, pero a diferencia de Félix, no en términos ontológicos ni estéticos, sino como «fijación social de las fronteras entre lo verdadero y lo falso, de la jerarquía de los conceptos, de los límites de los sujetos (Vattimmo 2002, págs 179-191). Porque para Miró las ideas o los individuos se clarifican en un juego de múltiples referencias y perspectivas,

8. La identidad de Félix, como brillantemente analiza Isabel Clúa a partir de la mirada, va evolucionando merced al papel que ejerce en particular Beatriz, el personaje «más consciente del poder de la mirada de los otros y sobre los otros» (Clúa 2007, pág. 52). Beatriz es la única mujer capaz de «otorgarle identidad, íntegra y completa, a Félix» a través del amor (Clúa 2007, págs. 53-53), aún cuando, Isabel, su prima, participe en distinto grado en ese proceso. Curiosamente, por ser un personaje joven, Miró la somete a un proceso paralelo de afirmación personal.

estratégicamente va alternando y sobre todo retardando las perspectivas femeninas que versan sobre su protagonista hasta que se encuentre en un estado avanzado de maduración. Tan sólo cuando el novelista presente la relación amorosa con Beatriz bajo el prisma femenino (Clúa 2007, pág. 50), el lector descubrirá que ella «no le amaba por eficacia y derivación de la memoria de Guillermo. Amábale por él mismo» (Miró 1991, pág. 266), ya no seducida por los atributos grandiosos del héroe que la tradición ha esclerotizado y con los que en un principio Miró no hizo ver a Guillermo. Al contrario, el verdaderamente héroe es Félix, el casi niño, el «hombre ideálico» (Miró 1991, pág. 267) o dionisíaco cercano al vulgo, «envuelto por nieblas de romántico misterio; y esas que cegaban o embellecían la visión de lo vulgar, no se alzaban en la lejanía, sino que prorrumpían de la misma tierra que ella pisaba, a su lado, dormidas sobre lo magnífico y lo sencillo (Miró 1991, págs. 266– 267). En última instancia, para Félix la fábula de Guillermo, las vivencias en contacto con la Naturaleza, los amores con Beatriz o las atracciones que siente hacia las otras mujeres ejercen el mismo papel lenitivo que la tragedia para los griegos, aquél de enmascarar el dolor de ser sí mismo.

Al hilo de las lecturas nietzscheanas, Miró muestra en el desarrollo de *Las cerezas del cementerio* cómo Félix va asumiendo sus identidades y afinando su relación diferencial respecto de Guillermo. Porque iteración o reencarnación no quieren decir repetición, de la transformación o de la destrucción surge la nueva creación. Así Félix abraza la vida y la muerte según anunciaba Nietzsche en *La Gaya Ciencia,* no como conceptos terribles ni enigmáticos, sino en tanto que opuestos que se requieren mutua y eternamente, como «eterna voluntad de creación, de fecundidad, de retorno; el sentimiento de la única necesidad del crear y el destruir» (Nietzsche 1973, pág. 176), de fluir y el refluir o la avidez de disolverse en la nada porque el devenir es infinito[9].

Gabriel Miró despoja a Félix del esperado carácter nietzscheano de forjador de conciencias, así como de toda vinculación social colectiva en aras al desarrollo de un individualismo a ultranza, del egotismo que la novela de artista o el Künstlerroman requerían (Márquez Villanueva 1997). No obstante, si Félix debe retornar al estado natural y ascender a la cumbre, como

9. Dichos conceptos adquieren corporeidad lírica en la novela merced a un conjunto de imágenes que van reapareciendo y entretejiéndose en unas isotopías de gran plasticidad y fuerza simbólica para jugar con la memoria y el recuerdo: la noche, la luz, la luna, las cerezas... En los procesos de intensionalización en los que Félix se sumerge, las sensaciones efímeras tienden a eternizar la momentaneidad, en particular, por el efecto iterativo de los objetos seleccionados. Todo lo que fluye, al agotar sus posibilidades de desenvolvimiento, tiene que refluir, volverse sobre sí, repetirse, tornar eternamente.

Zaratrusta a la montaña, es para adquirir conciencia de sí mismo, de su identidad para lograr emanciparse del espectro de Guillermo: «Lo confesaba: él no era como ese hombre genial y desaventurado… Y sintiéndose libre, sólo señor de sí mismo, gozaba de altivez… y nublábase de tristeza, queriendo arrancar de sus entrañas la compañía del muerto» (Miró 1991, pág. 234) y prefigurar los rasgos del superhombre.

El triunfo de Dioniso se materializa, recogiendo la tradición de los personajes bíblicos o del mismo Zaratrusta, al ascender hasta la Cumbre. En contra de sus expectativas, en la montaña Félix halló el vacío, el desorden, el caos y el dolor que la liberación de las máscaras y de los disfraces de la resignación generan. En esa excursión a la montaña, el joven fue capaz de columbrar sus personales verdades, por ello quiso en la «soledad de las altitudes, apartarse y mitigarse de las inquietudes de sus amores imprecisos, que iban perdiendo sus velos, quedando en las crudezas de todas las pasiones», antes de restituirles su verdadera naturaleza y significación, «no; Félix no las codiciaba y le atraían, quitándole del goce de las altitudes. Y aturdido pronunció sus nombres, que se desvanecieron en el espacio como humo» (Miró 1991, págs. 282-283).

En la cumbre Félix desenmascaró la realidad de las apariencias oníricas y objetiva su identidad dionisíaca, tan humilde como el de aquellas moscas o aquellas golondrinas que «siempre las viera rasar el suelo, muy humildes» (Miró 1991, pág. 282) con quienes no esperaba compartir la simbólica grandeza de las alturas. Como elucidaba Nietzsche, ese desvelamiento «no representa la redención apolínea en el marco de la apariencia, sino, antes al contrario, el desgarramiento con el individuo y su fusión con el Ser originario» (Nietzsche 2007, pág. 148). En consecuencia, en la montaña, el hombre, el sátiro y el pastor bucólico pueden destruir sus fantasmagóricas percepciones de la realidad estilizada y apolínea y aceptar sus humanas limitaciones.

A Félix le sorprenderá la realidad en estado bruto u originario, el primitivismo que le apresó en el episodio de aquella oveja muerta que había confundido con una anciana en la cumbre:

> ¡Adónde huye nuestra piedad! Le recorría heladamente la sangre. Se lastimaba de la cordera y odiaba a la vieja. Se lo confesó: ¡hubiera preferido que la emponzoñada fuese la *vieja!* ¿Señor, es que duerme siempre en nuestras entrañas una hez abyecta de crueldad? ¿Qué torcedura hizo de las raíces de toda su vida para extraer una gota de lástima, que resbalase y enterneciese su alma, para mover siquiera el retoñar del remordimiento? ¡Y, nada! ¡Estaba seco y árido como hecho de cal! ¿Qué le importaba ya el compadecerse de la fingida víctima, si era piedad no destilada de su corazón, sino que la exprimía del árbol de la ética, duro y rígido como la encina? Creía que el Bien así logrado era otro quien lo realizaba, distinto de sí mismo» (Miró 1991, págs. 292-293).

En tan simbólico lugar, el alma trágica de Félix, inmersa en la experiencia del vacío y la oquedad del mundo desencantado, renuncia a la ilusión apolínea que antes le permitía afrontar la vida con sus ensoñaciones. Del mismo modo, en sus postreros instantes, en su última lucidez de eficaz sesgo cervantino, «solo y señero de su ánima hallábase Félix; los nidos de quimeras quedaban vacíos de los engañosos pájaros de antaño; y ya no tenía calor para llenarlos de águilas ideálicas y *suyas*!» (Miró, 1991, pág. 308). Asimismo, por haber imaginado su muerte como repetición de la de Guillermo aún siendo consciente de su humilde condición, Félix, como el sátiro nietzscheano, «rióse mucho», describía su protectora tía Lutgarda: «Yo me asuste de su risa, y me llamó: «¡Ya vivo tía Lutgarda, sin antojos, sin nieblas en el entendimiento! Nadie me mataba, ni Koeveld me mordió; fue sólo un síncope lo que tuve» (Miró 1991, pág. 305).

Miró sólo permite que Félix, con una voluntad lúcida, se comprenda a sí mismo cuando comprenda «la radicalidad de su vida como juego de apariencias, como momentaneidad y paso» (Pujante 1997, pág. 75), y consienta en liberarse de los quiméricos lazos que lo habían encadenado a su tío y, además, descifre la verdadera naturaleza de sus relaciones con las mujeres. Félix será capaz entonces de aceptar el vacío y el sinsentido del todo porque a ello le remite su humilde pero dionisiaca identidad. En esos actos de voluntad y de resignación activas Félix, nietzscheano, admite a la vez la voluntad de trascenderse y perpetuarse, de creer y crear, de disolverse en la nada seducido por el vacío. En la cumbre empequeñecido ante un Todo inaprensible ya lo había sentido, «se le deslizaba la vida como una corriente por llanura; era un sentimiento de tanta levedad y lentitud que hacía presentir la muerte… ¡Qué sensación tan clara, tan intensa, del olvido!» (Miró, 1991, pág. 283).

La muerte de Félix es la nada de lo que ha de venir, destruir es cambiar, llegar a ser y transformar en el perpetuo fluir de la vida. Con la muerte de su protagonista, Miró hace apología del espíritu de creación, lo cual confiere una gran densidad alegórica a la novela. Si la familia Valdivia no percibe a Félix sino a imagen de su fallecido tío Guillermo, es porque para el autor el joven encarna el triunfo del eterno retorno. Por ende antes de cerrar la novela, Miró perpetúa el triunfo final de la eternidad que simbolizan las cerezas del cementerio en el desenlace, cuando las mujeres que amaron a Félix las saborean, como él mismo las degustó arrostrando las normas.

Si, en última instancia, Félix el dionisíaco vence en el continúo renacer para morir y del morir para que la vida de nuevo triunfe, Miró, con su maestría, consigue que su novela acredite el alcance subversivo del arte.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1993), *La novelística de Gabriel Miró: nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

CARPINTERO, Heliodoro (1983), *Gabriel Miró en el recuerdo*, Alicante, Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial.

CEREZO GALÁN, Pedro (2003), *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Universidad de Granada, Biblioteca Nueva.

– (1996), *Las máscaras de lo trágico: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta.

CLÚA GINÉS, Isabel (2007), Introducción a Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, pp. 11-63.

DOMENCHINA, Juan José (1933), «Gabriel Miró : *Las cerezas del cementerio*», *El Sol*, p. 6.

GARCÍA LARA, Carlos E. (1996), *Dentro del cercado como «novela clínica», Aproximación psicoanalítica a la narrativa breve de Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1909), «El concepto de la nueva literatura», *Prometeo*, II, p. 5.

GUILLÉN, Jorge (1969), «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 143-179.

GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

HODDIE, James H. (1992),*Unidad y universalidad en la ficción modernista de Gabriel Miró*, Madrid, Editorial Orígenes.

ILLIE, Paul (1964), «Nietzsche in Spain: 1890-1910», Publications of the *Modern Language Association of America*, LXXIX, pp. 80-96.

JOHNSON, Roberta L. (1985), *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Fundamentos.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1991) «Introducción» a Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, Madrid, Taurus, pp. 11-89.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel y MONZÓ, Rosa Mª (1997), coords., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.

MACDONALD, Ian R. (1975), *Gabriel Miró: His private library and his literary background*, London, Támesis Books.

– (1984) «First-person to Third: and Early Version of Gabriel Miro's Las cerezas del cementerio», en AAVV., *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edimburgo, Scottish Academic P., pp. 95-106.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1990), *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

– (1997), «Gabriel Miró y el Künstelrroman», en Miguel Ángel Lozano y Rosa Monzó, coord., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, pp. 89-110.

MATAS, Julio (1979), «Gabriel Miró y su novela de la sensibilidad poética», en *La cuestión del género literario. Casos de la letras hispánicas*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 232-253.

MIRÓ, Gabriel (1991) [1910], *Las cerezas del cementerio*, ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Taurus.

NIETZSCHE, Friedrich (2007) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.

– (1973), *La voluntad del poder*, Barcelona, Ediciones Península.

– (1973b), *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Alianza.

– (2008), *Así habló Zaratrusta*, Madrid, Alianza Editorial.

PÉREZ-ESTÉVEZ, Antonio (2006), «Sujeto moderno y naturaleza en el último Nietzsche», *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 11, 34, pp. 35-53.

PUJANTE, David (1997), *Un vino generoso, (Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)*, Universidad de Murcia.

RALLO GRUSS, Asunción (1986), «Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», *Epos. Revista de Filología*, II, pp. 253-279.

RUIZ, Roberto (1982), «El sentido existencial en *Las cerezas del cementerio*» en Francisco Márquez Villanueva (ed.), *Havard University Conference in Honor of Gabriel Miró*, Harvard Studies in Romnace Languages, pp. 35-46.

SÁNCHEZ MECA, Diego (2006), *Nietzsche, la experiencia dionisíaca del mundo*, Madrid, Tecnos.

SOBEJANO, Gonzálo (1965), *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos,

STEIN, Bruce (1980), «Edipo en *Las cerezas*», *Estudios Ibero-Americanos*, VI, pp. 73-82.

VATTIMO, Gianni (1991), *Introduction a Nietzsche*, Bruselas, De Boeck Wesmael.

– (2002), *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Paidós, Buenos Aires.

VILLANUEVA, Darío (1983), *La novela lírica, I*, Madrid, Taurus.

– (1992), *Teorías del realismo*, Madrid, Instituto de España, Espasa Calpe.

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2009.
Fecha de aprobación: 20 de mayo de 2009.

LA INSPIRACIÓN BÍBLICA COMO MATERIA ESTÉTICA EN LA NARRATIVA DE GABRIEL MIRÓ

Miguel Ángel LOZANO MARCO

Universidad de Alicante

RESUMEN

El carácter poético de la novelística de Gabriel Miró radica, en parte, en la singular utilización que hace de sus lecturas: en su «inspiración libresca». Su biblioteca era, en opinión de Ernesto Giménez Caballero (1928) «un auténtico taller». La Biblia, una de sus lecturas fundamentales, es inagotable fuente de inspiración. Motivos tomados del *Libro de Job* o del *Cantar de los Cantares* atraviesan toda su producción literaria, desde *La mujer de Ojeda* (1901) hasta *Años y leguas* (1928). Lo más destacado es la recreación de las últimas horas de Jesucristo en *Figuras de la Pasión del Señor*, obra para la que, además de los Evangelios, utilizó una abundante literatura científica y filosófica, transformando, de manera sorprendente, un material tomado de estudios de «fría erudición» en textos de intensa belleza.
Palabras clave: Biblia. Novela. Modernismo, Gabriel Miró.

ABSTRACT

Gabriel Miró was an exceptional reader and the use he makes of his reading is reflected in his novels. His personal library was in the words of Ernesto Giménez Caballero (1928) a «real workshop». The Bible was a great source of his inspiration. Motifs taken from the *Book of Job* or the *Song of Songs* can be found throughout his literary works, from *La mujer de Ojeda* (1901) to *Años y leguas* (1928). One of the most noteworthy is the description of the last few hours of Jesus in *Figures of the Passion of Our Lord,* which used not only texts from the New Testament but also a great number of scientific and literary literature transforming formal prose into texts of intense beauty.
Keywords: Bible. Novel. Modernism. Gabriel Miró.

«Ningún lector de Miró ignora la influencia que han ejercido en el novelista los dos Testamentos». Sitúo esta frase de Jorge Guillén (1969: 170) en el inicio de este breve ensayo porque expresa, con su tono rotundo y directo, una verdad admitida, una obviedad. En el conjunto de libros publicados por el escritor alicantino en los años en que desarrolla su creación (1901-1930) destaca *Figuras de la Pasión del Señor*, una obra que, aun contando la historia más conocida, es original, única en nuestra cultura; tal vez sea esa la razón por la que no haya sido entendida en su sentido pleno. Por otro lado, con una alusión ligeramente explícita en su título, la doble novela de Oleza, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso,* remite de manera muy sutil a la Biblia, que hemos de ir evocando en no pocos momentos de la lectura para profundizar en el sentido del texto, al igual que encontramos resonancias del *Libro de Job* a lo largo su creación, desde la primera obra que él reconoce como suya, *Del vivir* (1904) hasta el capítulo que cierra su último libro, *Años y leguas* (1928).

No era Miró una persona «devota» (como ha podido parecer a algunos), ni tampoco un creyente ortodoxo, tal y como esta personalidad quedaba configurada en la sociedad española de sus días[1]. Las violentas campañas desatadas contra él muestran precisamente lo heterodoxo y disonante de su obra, algo que los sectores reaccionarios supieron ver muy bien. La atención prestada a la humanidad de Jesucristo y a su mensaje ético, dejando su divinidad en la sombra, fue sentido como algo extraño, y aun blasfemo, por quienes estaban acostumbrados a los libros de devoción católicos de comienzos del siglo XX. Es cierto que Miró hace hincapié en la condición «estética» de su obra, pero también es obvio que toda estética implica una ética, una filosofía, una visión del mundo y una postura ante él, que le confiere sentido y entidad. La estética no significa «oquedad ideológica» –como afirma Eugenio G. de Nora (1973: 441), arraigado en los prejuicios del realismo social–, sino el libre ejercicio de una conciencia y de una voluntad creadora.

1. La «heterodoxia» de Miró es cuestión debatida. Para Joaquín de Entrambasaguas (1959) y para Vicente Ramos (1964), Gabriel Miró es un escritor ortodoxo y un sincero creyente; su ortodoxia católica ha sido defendida en fechas más recientes por Francisco Pérez Gutiérrez (1988: 302). Frente a esto, John R. Kirk (1979) y James J. Airozo (1984) afirman que tanto la bibliografía utilizada por el novelista como su interés en la humanidad de Jesús delatan su heterodoxia radical. El radicalismo lo mitiga Ian R. Macdonald (1990), pues entiende que el escritor se esforzaba por mantenerse dentro de los márgenes fijados por la opinión católica del momento, deseoso de ser aceptado. En cuanto al asunto de su fe, sorprende encontrar en una carta (2 de enero de 1912) dirigida a su gran amigo Germán Bernácer una frase como esta: «Si fuésemos creyentes te juraría…»» (Miró, 2009: 124)

La obra de Gabriel Miró, una de las más bellas de la literatura española, es un logro estético –no puede ser otra cosa–, y, por ello, un complejo universo de materia y forma lingüística, pleno de sentido. Un universo que se ha ido gestando y creciendo con la persona desde su niñez, abriendo cada vez más los horizontes y fortaleciendo las genuinas intuiciones. El origen de su formación está, como es obvio, en el hogar. A la altura de 1927, en una breve nota autobiográfica[2], alude en su primer párrafo a la biblioteca de su padre, don Juan Miró Moltó, ingeniero de Caminos; en ella, entre libros de ciencia, de viajes, de historia y de literatura romántica –es «la provincia» en la segunda mitad del XIX–, destacan las tres influencias esenciales en su formación y en su vida: los libros de Mística, el *Quijote* y la Biblia. Hay que resaltar entre el conjunto aludido en primer lugar las obras de Santa Teresa, la «gran desarticuladora del idioma», donde, según Azorín, encuentra el joven levantino el principal modelo para su prosa[3]. La Biblia paterna es, seguramente, la que lo acompañó toda su vida, en los diversos domicilios y ciudades en que habitó: son los cinco volúmenes de la Vulgata, texto latino y traducción al español por el Ilmo. Sr. D. Felipe Scio de San Miguel[4]. Pero antes de ir formándose en la biblioteca paterna, su primera experiencia estética y sentimental es de naturaleza oral: los relatos maternos en los días de la Semana Santa: «Traspasó mi vida, se inculcó en mi vida la palabra reveladora y llena de gracia del primer evangelista de la Pasión del Señor que yo tuve, y que aparece en la página inicial, en la dedicatoria de mi libro»[5] (Miró, 1996: 569). En esa dedicatoria («A mi madre, que me ha contado muchas veces la Pasión del Señor») alude al germen de todo lo que a continuación encontramos: «Poco a poco esa memoria infantil se convierte en promesa, y en inquietud que no se mitiga sino abriendo más su órbita, fundando más sus contornos. Ver aquello mismo; proseguirlo con densidad» (Miró, 1996: 568).

Sus fundamentos estéticos quedan expresados por referencia a la Biblia. La obra de Miró depende del hallazgo de «la palabra creada para cada hervor

2. Aparece recogida en el vol. I de sus *Obras Completas*, Edición Conmemorativa, Barcelona, Tipografía Altés, 1932, págs. X-XI.
3. «El autor […] se ha creado en la lectura de los clásicos —especialmente de Santa Teresa, la gran desarticuladora del idioma— un estilo conciso, descarnado, lapidario» (Azorín, 1905). Hay que apuntar que al logro de ese estilo ha contribuido también la lectura de los Salmos, cuyo eco encontramos en no pocos pasajes.
4. *La Santa Biblia*. Traducida al español de la Vulgata Latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y expositores católicos, por el Ilmo. Sr. D. Felipe Scio de S. Miguel, Madrid, Gaspar y Roig, Editores, cinco volúmenes, 1852-1868.
5. «Lo viejo y lo santo en manos de ahora». Conferencia pronunciada por Gabriel Miró en el Ateneo Obrero de Gijón el 5 de abril de 1925, recogida por Vicente Ramos (1996: 567-580). Se trata de la única conferencia que el escritor pronunció en su vida.

de conceptos y emociones, la palabra que no lo dice todo, sino que lo contiene todo» (*El humo dormido,* 1919; Miró, 2007: 659). Según esto, el creador no actúa con métodos y procedimientos de pre-visión, sino que va viendo «poco a poco, por la virtud de la forma» (Miró, 1982: 104). Así creó Dios el mundo, por la palabra: ««Sea hecha la luz. –Y fue hecha la luz. Y vio Dios que la luz era buena». / Después de hacerla, vio Dios que era 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.» (1982: 104)

Si el impulso creador remite al *Génesis*, la obra lograda contradice el aserto del *Eclesiastés* «*nihil novum sub sole*», pues gracias a su propia experiencia puede escribir: «la vieja palabra será una renovada creación; como si cada día y cada hombre la modelase de la nada del silencio o de la inercia de los diccionarios» (Miró, 1996: 570); todo ello, a juicio del escritor, «trastorna las palabras del *Eclesiastés*, porque sí que hay cosa nueva debajo del sol, del sol y de la tierra hollada; todo aguarda ávidamente el sello de nuestra limitación.» (*El humo dormido*. 2008: 660)

Es sin duda su familiaridad con los textos bíblicos, la costumbre de frecuentar sus páginas, una actividad que contribuye a dar a su obra literaria una proyección universal, aun en las páginas más arraigadas en la verdad de su tierra levantina. Su noción y conciencia de lo que sea la modernidad no se reduce a lo estrictamente coetáneo, sino a todo aquello que muestra su vigor por encima del tiempo. En 1925, dos años antes de la fecha epónima de una generación poética, pudo afirmar que la lírica de Góngora «es más de nosotros que de antaño», y del mismo modo, Goethe es del futuro y los Salmos son eternos (Miró, 1996: 570); palabras que provocan, en términos mironianos, una emoción de eternidad.

Para introducirnos en el arte de Miró, atendiendo a su manera de recrear motivos bíblicos en una trama novelesca, o de introducir alusiones oportunas cargadas de sentido, lo más adecuado es acudir a alguna obra significativa. *Nómada* puede ser un buen ejemplo. Se trata de una novela corta escrita en muy poco tiempo, casi a contra-reloj, para poder presentarla, antes del 31 de diciembre de 1907, al concurso convocado por «El Cuento Semanal». El premio obtenido supuso un reconocimiento nacional y el verdadero impulso para su carrera de escritor. El punto de partida para el relato se lo proporcionó una noticia leída tres años antes en un periódico local: había sido reconocido en un vagabundo, de largas melenas y sucias barbas, un exalcalde de Jijona que había llegado a aquella situación por «reveses de la fortuna». Sus paisanos del mercado, que lo reconocieron, le hicieron rapar barba y melenas y lo

condujeron a su pueblo, donde quedó recogido en una propiedad de su esposa. El texto de la noticia termina con una frase sentenciosa: «A este extremo conduce el vicio»[6]. Miró reconoce en esta noticia todo el ambiente moral de una sociedad estrecha y mezquina, y ve en el nómada a un «hidalgo desventurado», una figura romántica a cuyo alrededor se despliega, con diversos motivos, el tema mironiano de la «falta de amor». El escritor se eleva desde la anécdota lugareña, dando proyección universal al asunto, y para lograrlo el primer elemento es la cita inicial, el Salmo 108: «Y yo he sido el oprobio de ellos; / viéronme y menearon sus cabezas.» La humanidad desamparada de ese «yo» resuena en don Diego, hombre opulento y feliz que, después de perder esposa e hija, y gozando de una excelente salud, quiere aturdirse con el juego y la bebida; malvende posesiones y, al fin, huye de su pueblo para recorrer el mundo.

Los motivos del Antiguo y del Nuevo Testamento vienen a definir y a subrayar el sentido de su búsqueda y el carácter del mundo en el que vive. En una primera alusión en estilo indirecto libre, «no era posible apiadarse del pródigo» (Miró, 2006: 425), el término utilizado remite a la parábola evangélica para, con extrema concisión, mostrar el carácter de doña Elvira, hermana del protagonista, mujer que, viviendo en continuos ejercicios de devoción cristiana, hace lo contrario de lo enseñado por Jesucristo. En esta figura femenina viene a resumirse el cristianismo desvirtuado y desvitalizado que impregna todos los estratos de la sociedad; una sociedad levítica, intolerante y egoísta, que vive según formalismos rutinarios. En una oscura ciudad a donde el nómada va a parar, y donde puede ganarse la vida posando como modelo para un pintor, al obispo, que frecuentaba el estudio, se le antoja que, por su disfraz, el modelo representa la figura de Isaías, para declamar de modo histriónico un fragmento de sus profecías, en castellano y en latín, con el fin de complacer a sus canónigos: el texto sagrado (Isaías, 47, 1) es utilizado sólo como motivo de lucimiento, para conseguir la admiración –fácil– de los presentes. En una escena cercana, un niño llora por las burlas crueles de sus compañeros; un sacerdote se interesa por él, pero se limita a recitar dos versículos de las Bienaventuranzas (Mateo, 5, 4 y 5), y a retirarse a continuación. En ambos casos, las palabras caen en el vacío de la rutina, que las priva de su significado.

Mayor sentido estructural alcanza la referencia utilizada en el momento en el que el nómada es rapado entre las burlas de los vendedores del mercado;

6. La noticia había aparecido en el periódico alicantino *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1904 (Ramos,1996: 166-167).

el narrador escribe: «¡Él había roto las ataduras de un pueblo […] para manifestarse altivo […] y ser libre, como el Nazareo hijo de Manué quebró las siete cuerdas tejidas con nervios recientes y húmedos para mostrar su fortaleza!» (2006: 461). Al igual que Sansón (Jueces, 16, 6-10), él había podido liberarse de las ataduras de la sociedad, pero ahora, al igual que aquél, con la pérdida del cabello había sucumbido simbólicamente, porque «en su cabeza ruda y pequeña y en su cara ancha y raída se le presentaba su pasado lugareño» (2006:461), un pasado al que retorna vencido. Y así puede exclamar «¡Todo estaba acabado!». En don Diego alcanzan dimensión de verdad las referencias bíblicas que en otros delatan falsedad. En un momento central de la novela, don Diego, mendigando de pueblo en pueblo, tropieza con otro pedigüeño y, al recibir su mirada, expresa la verdad aprendida en su experiencia con un lamento: «¡Señor, los hombres no se amarían nunca como Tú, Maestro, dijiste que se amaran!» (2006: 457) El mandamiento de Cristo (Juan, 13, 34) da sentido a la búsqueda del nómada: había salido del pueblo en busca de «almas» con las que comunicarse y sólo encuentra documentos de la «falta de amor». El alcance universal y la potencia poética de este relato residen, en buena medida, en esa sabia dosificación de citas y alusiones del Antiguo y del Nuevo Testamento, y del sentido que cada una de ellas adquiere en el contexto donde se las sitúa.

AMOR Y DOLOR

Antes de referirnos a las obras más representativas de recreación o de referencia bíblica, conviene que prestemos atención a un tema que atraviesa la obra entera de Gabriel Miró: el del amor y el sufrimiento. Puede aparecer como un contraste, o como una dualidad, y así lo es en ocasiones; pero con mayor frecuencia se nos muestra en compleja relación, de manera señalada en el gran tema mironiano de la «falta de amor».

En la obra del escritor alicantino encontramos una amplia y compleja reflexión sobre el amor. En su tercer libro publicado y primero reconocido por él como suyo, *Del vivir* (1904), donde muestra la vida de los leprosos de Parcent, despliega una larga nota a pie de página para tratar sobre el amor y sus limitaciones: lamenta lo difícil y escaso del «amor a todos» (el mandamiento de Cristo; que, si es «mandamiento», lo es porque de forma espontánea raramente brota), y apunta después que un amor «fuerte y magnífico […] únicamente parece haberlo […] de sexo a sexo»; pero aún en los casos más puros y exquisitos hay «mezcla de egoísmo» (2006: 836). Sorprende esta nota en un libro dedicado a mostrar el sufrimiento de los llagados y la indiferencia

de los sanos; y es que en este contexto la relación amor–falta de amor alcanza su más clara expresión.

Si hemos traído este asunto a colación es porque el binomio del epígrafe suele remitir al lector de Miró a los dos libros bíblicos más citados por el escritor alicantino: el *Cantar de los Cantares* y el *Libro de Job*. Ambos son libros plenamente poéticos en su expresión y profundamente patéticos en su asunto (plenitud del amor y del sufrimiento, respectivamente), y por ello aptos para influir más en la creación lírica que en la narrativa; al ser modelos de expresión vehemente de intensos sentimientos, resultan adecuados al tipo de «novela lírica» cultivado por nuestro autor. Así, estos motivos bíblicos no se utilizan para la elaboración de la fábula, para ser introducidos como elementos puramente argumentales, sino como elementos temáticos relevantes, referencias de hondo calado que universalizan el asunto y lo dotan de un sentido de eternidad. Miró deseó siempre eliminar «lo episódico y transitorio» para acceder a «la verdad profunda sobre la que acciona el arte.» (1996: 569)

La mujer de Ojeda (1901) es la primera novela («Ensayo de novela» la subtituló) escrita y publicada por Miró. Se trata, en su mayor parte, de un relato epistolar influido por Valera y por Goethe, de carácter idealista, aunque con rasgos de un crudo naturalismo. Un joven, Carlos Osorio, se enamora de Clara, la esposa del Sr. Ojeda (hombre mucho mayor que ella, rico y de espíritu burdo), y aspira a vivir un amor inmenso y exquisito huyendo de toda ruindad. Al final, encuentra en sí mismo una zona oscura arraigada en el egoísmo. Para dar expresión a ese amor que surge con fuerza y que aspira a su plenitud, el autor utiliza versículos del *Cantar de los Cantares* que cumplen en la novela una función caracterizadora y estructural.

Carlos, joven hiperestésico y refinado, cultiva la música (el arte más alejado de lo material) y aspira a realizar una composición capaz de transmitir las emociones del libro bíblico. Afirma, en su segunda carta: «he llegado a retener en la memoria muchas estrofas del *Cantar de los Cantares*» (2006: 14) y, con cierta extensión, cita aquellos pasajes logrados, junto con otros que se resisten a su inspiración. La poesía, elevada y erótica a un tiempo, revela el carácter del joven y el sentido de su pasión por Clara. El climax se alcanza en el momento en que, ante el interés de ella, Carlos le recita, apasionado, los versículos del Esposo con los que comienza el canto cuarto («¡Ay qué hermosa eres, amiga mía!...») y va encareciendo la belleza de sus ojos, de sus cabellos, de sus dientes, de sus labios, de su cuello, para ser interrumpido por el criado en el momento –más comprometido– en que se disponía a elogiar sus pechos (2006: 21). La tensión sentimental queda truncada por la irrupción de la realidad, como ha de suceder en toda la primera parte de la novela.

Citas o alusiones a este poema erótico suelen aparecer en diversas obras, nunca con la extensión con que lo hace en esta primera, pero tal vez con mayor eficacia. *Las cerezas del cementerio,* su gran obra de juventud, está construida sobre cimientos de vasta cultura, como lo muestran las numerosas citas, referencias y alusiones a una notable cantidad de textos antiguos y modernos. Encontramos aquí un sincretismo en la fusión del mundo clásico greco-latino con el bíblico, que puede quedar resumido en el elogio que Félix Valdivia, joven efusivo e hiperestésico, dedica a doña Beatriz: «¡Es usted mujer pagana y bíblica, Ceres y Zulamita!» (2006: 582). Ve en ella la encarnación del eterno femenino, que se inicia en «el primer momento de desnudez de la Eva bíblica» (2006: 659), y su palabra le parece «más dulce, cálida y sabrosa que los panales recién cortados.»[7] (2006: 573)

En otros lugares encontramos ejemplos de contrastes significativos. En el relato «El beso del esposo», el mismo hombre que pensaba, con el *Eclesiastés* (7, 26): «La mujer, más amarga que la muerte; lazo de cazadores; red su corazón; prisiones sus manos» (2007: 100), escribe a su joven esposa, una vez que se ha casado por poderes: «nuestro lecho será de sándalo florido, y en él tus besos, más sabrosos y dulces que el vino y la miel»[8] (2007: 101). Se trata de una ironía cruel: esto lo escribe desde el umbral de la ancianidad a una muchacha que no ha de conocer la plenitud del amor.

Más logrado es el contraste que encontramos en *El hijo santo* (1909). La imposibilidad de plenitud amorosa se produce aquí por la condición sacerdotal del protagonista. La cita inicial, cuyo sentido abarca la novela en su totalidad, es ahora del *Libro de Job* (14, 22): «…Mas su carne mientras viviere tendrá dolor; y su alma llorará sobre sí misma». El sufrimiento se produce tanto por la imposibilidad de su amor hacia doña María como por la enfermedad crónica que aparece casi al final de la novela para completar la ruina de su vida. El momento central de esos secretos amores, nunca manifestados ni insinuados, se produce en la plenitud del mes de junio: el joven sacerdote acompaña a doña María por los campos, en medio de la belleza y del triunfo de la naturaleza; el ambiente aviva sus sentimientos, que se expresan en los versículos (*Cantar*: 4,11) que interiormente evoca: «¡el olor de tus vestidos como olor de incienso; el olor de perfumes sobre todos los aromas» (*Cantar*: 4, 11), para terminar con una cita más expresiva de sus congojas, la mezcla de atracción y de miedo que la mujer le inspira (*Cantar*: 6, 3): «¡amiga mía,

7. Se trata ahora de una imitación de la andadura sintáctica del léxico y de las imágenes del *Cantar.* El versículo más cercano es el 4, 11, que en la versión de Scio dice así: «Panal, que destila, tus labios, oh esposa; miel y leche debajo de tu lengua».
8. Es, de nuevo, una versión construida con elementos tomados del *Cantar.*

suave, dulce y graciosa como Jerusalén; terrible como un ejército de escuadrones ordenados!» (2006: 550). Las citas bíblicas revelan la tensión, manifiestan su estado de ánimo y marcan el momento climático en los callados amores del sacerdote.

El motivo del *Cantar de los Cantares* más recreado por Miró es el del *hortus conclusus*[9]. Se trata de una imagen de gran fuerza poética que permite vincular espacios reales con personajes femeninos, así como dotar de una dimensión física el ámbito interior. En *La palma rota* (1909) hallamos ejemplos de la primera modalidad. Aurelio se siente atraído por Luisa Castro; ella es esquiva y extraña; su comportamiento le desconcierta, y encuentra un correlato en el jardín que ella cuida, pues «participaba de la selecta espiritualidad de la mujer. Olía el huerto a ella, como ella dejaba fragancia de jardín de misterio.» (2006: 493)

En diversas ocasiones, la metáfora apunta a los ámbitos del espíritu, logrando liberarlos del peligro de la abstracción. Así, en *Niño y grande* (1922) el protagonista lamenta la ocasión perdida, y reflexiona: «Pude haberla elegido y entrar sin fuerza ni remordimiento en el huerto cerrado de su amor.» (2006: 830) Pero donde el motivo alcanza su plenitud es en *Dentro del cercado* (1916). La imagen emblemática adquiere aquí un doble sentido al aludir al alma de la mujer por su belleza, pero también por quedar finalmente aprisionada, como las plantas que, buscando la amplitud y libertad, «volvían a derramarse dentro del cercado» (2007: 417). En la novela, Luis, casado con Librada, pretende entrar también en el «huerto cerrado» de Laura, su prima, llevado por el egoísta criterio de que un artista como él puede tener una moral superior al resto de los mortales. Así, piensa que «penetraba en su espíritu y la gozaba en posesión sin pecado; él, sólo él había llegado al escondido jardín de su alma.» (2007: 376)

La posterior inclinación hacia su esposa, en la que ha engendrado un descendiente, hace que termine por asignar a Laura un puesto de «hermana» en su vida, para completar así la dicha y el equilibrio de su hogar; una hermana que al final contempla, en perfecto correlato poético, «los muros del cercado que contenían el ansia de la primavera» (2007: 417). La vuelta hacia Librada, el sentimiento que experimenta, se expresa por referencia al *Libro de los Proverbios*, con la cita de los versículos 5, 15 y 18-19, en los que se elogia a la esposa y se expresa la plenitud placentera del amor doméstico y tranquilo: «Alégrate con la mujer de tu mocedad./ Sea como cierva muy amada y muy

9. *Cantar,* 4, 12: «Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; eres jardín cercado, fuente sellada». Sobre este tema puede leerse un excelente artículo de Marian G. R. Coope (1973).

gracioso cervatillo…/ Sus cariños te inunden de alegría en todo tiempo; y sólo en su amor busca siempre tu placer.» (2007: 391) El placer de Luis consiste en gozar del amor sereno de Librada, y en relegar a Laura al puesto que a él le conviene. Su decisión amorosa culmina con una cita del *Cantar* (4, 11), dedicada ahora a la esposa «cuyos labios destilan miel y el olor de sus vestidos como olor de incienso.» (2007: 391) La serenidad de los *Proverbios* se modifica con el refinado erotismo del *Cantar*, que da expresión al renacer de los amores conyugales[10]. En *Dentro del cercado* encontramos, pues, fundidos el amor y el dolor: el amor egoísta de Luis y su inconsciente indiferencia ante el sufrimiento de Laura.

Pero el dolor de los que sufren alcanza su mayor expresión en las referencias al *Libro de Job*. Las citas de este libro aparecen por vez primera en *Hilván de escenas* (1903), su segunda novela. Aquí es Mosén Vicente la víctima de las malas mañas de sus oponentes, quienes logran para él un traslado no deseado. Al ser apartado de los lugares donde era feliz, condenado así a la desdicha, el buen sacerdote exclama con Job (29, 18), cuando aquél rememora el placer de sus días felices: «En mi nidito moriré y como la palma multiplicaré mis días» (Miró, 2006: 223). Arrancado de ese «nidito», el sacerdote exclama al comenzar el destierro (Job, 16, 23): «He aquí que pasan los cortos años y ando por un sendero por el que no volveré.» (Miró, 2006: 223)

Las referencias al *Libro de Job* alcanzan plenitud en *Del vivir (Apuntes de parajes leprosos)* (Alicante, 1904), la novela con la que el escritor abre sus *Obras Completas*. Jorge Guillén (1969: 170) escribió con acierto que el mundo que realmente contempla en Parcent está visto a través de la Biblia. La existencia de los leprosos se despliega ante nosotros en su realidad terrible y como ejemplo de sufrimiento físico aumentado por el sentimiento de abandono y soledad. El dolor de los llagados es más intenso por la indiferencia de los sanos; indiferencia que es también crueldad inconsciente y cotidiana: es la «falta de amor» que descubre el protagonista, Sigüenza, como conclusión de su itinerario. El tema del libro aparece perfectamente definido en la cita inicial, de manera que todo el texto viene a ser una extensa glosa de esos versículos: cinco, del capítulo treinta, que resumen el dolor y el abandono. Miró introduce un añadido sutil en el último de ellos: «*¡Humanidad!* Clamo a ti y no me

10. La utilización del *Libro de los Proverbios* para expresar el amor conyugal aparece también en otros lugares: en *La novela de mi amigo,* Federico Urios, para encarecer la figura de su madre, dice de ella que «trascendía gracia, serenidad y fortaleza, como la mujer que alaba el *Libro de los Proverbios*» (2006: 366). En *Niño y grande* Antón admira la actitud de Elena escribiendo «Era ella la mujer sabia y fuerte de las Escrituras, que todo cuidaba velando en el reposo» (2006: 822).

oyes; estoy presente y no me miras» (Miró, 2006: 260). La invocación es un grito de dolor y una acusación por su indiferencia. Del mismo modo, en la primera visita de Sigüenza a uno de los leprosos, Batiste, la mirada del llagado parece clamar, como Job (19, 21): «¡Apiadaos de mí, apiadaos de mí, siquiera vosotros mis amigos, porque la mano del Señor me ha tocado!» (Miró, 2006: 288) La demanda de piedad, como el clamor inicial, está condenada a caer en el vacío, como el enfermo está condenado a padecer en soledad. El lamento bíblico atraviesa, así, milenios, para llegar, sin perder intensidad y en plenitud de sentido, hasta nuestros días.

FIGURAS DE LA PASIÓN DEL SEÑOR

Miró tenía en proyecto una serie de seis libros dedicados a recrear, con técnica y estética modernas, algunos textos del Antiguo y del Nuevo Testamento. La serie iba a llevar el título general de «Estampas viejas»; a ella pensaba dedicar muchos años y culminar así el plan de sus *Obras Completas*, diseñadas para la editorial Biblioteca Nueva cuando él se iba acercando a los cincuenta años[11]. De ese conjunto sólo publicó el libro *Figuras de la Pasión del Señor* y unos pocos bocetos de lo que podría haber sido *Figuras de Bethlehem,* aparecidos en la prensa periódica.

La colección de «Estampas viejas» fue concebida durante la escritura del primer tomo de *Figuras de la Pasión,* en 1916; libro que es, a su vez, el resultado del desarrollo de unos textos en un proceso creativo del que debemos dar cuenta.

Con el deseo de ampliar las posibilidades para desarrollar su carrera de escritor y consolidar la economía doméstica, Miró, junto con su familia, abandona Alicante y traslada su residencia a Barcelona en febrero de 1914. En la Semana Santa de ese año (del 8 al 11 de abril) publica en *La Vanguardia* tres artículos –o semblanzas– titulados «Judas», «Simón de Cirene» y «José de Arimathea». En agosto, la Editorial Vecchi y Ramos le encomienda la dirección de un ambicioso proyecto: una «Enciclopedia Sagrada Católica», a la que el escritor dedicará todo su esfuerzo durante nueve meses, hasta que en abril de 1915 el proyecto fracasa debido a las condiciones del mercado alteradas por la Primera Guerra Mundial (la dificultad de comercio con Hispanoamérica, etc.). Fue un trabajo agotador, económicamente ruinoso, cuyo resultado

11. Los títulos de esos libros, que aparecen como un grupo al final de sus *Obras Completas*, serían los siguientes: tomo XIII: *Figuras de Patriarcas y Jueces.* XIV: *Figuras de Reyes y Profetas.* XV: *Figuras de Bethlem.* XVI: *Figuras de la Pasión del Señor.* XVII: *Figuras de Discípulos.* XVIII: *Figuras de Santos.* Así es como aparecen en el plan de la Editorial en el momento de la muerte del escritor.

positivo fue el caudal de conocimientos en materia de Historia Sagrada y de la Iglesia adquirido en esos meses de trabajo. En la Semana Santa de 1915 aparecen en el mismo diario barcelonés tres nuevas figuras: «Barrabás», «Annás» y «María Cleofás». Se suele decir que *Figuras de la Pasión del Señor* es el resultado de su actividad para la Enciclopedia, pero hemos de advertir que tres de esas figuras aparecieron meses antes de comenzar esa labor. Son fruto de un interés personal.

El escritor abordó el proyecto con gran entusiasmo, y trabajó incansablemente en su redacción, estudiando y escribiendo. En marzo de 1914, con ocasión de los tres primeros artículos, había informado por carta a su amigo (y primer biógrafo) José Guardiola Ortiz: «he tenido que escribir mis tres figuras de la «Pasión del Señor» (72 cuartillas) consultando más de 20 volúmenes» (Miró, 2009: 153). El afán de documentación para reconstruir el ambiente histórico, social, geográfico…, en que vive Jesús es de gran exigencia: en una lista, dada a conocer por John R. Kirk (1979), en la que el escritor relaciona los libros utilizados para escribir las *Figuras,* contamos cincuenta títulos (además de los cinco tomos de la Biblia); entre ellos están, por ejemplo, los diez volúmenes del *Dictionaire de la Bible*, de F. Vigouroux, y los cuatro volúmenes de *La Bible et les decouvertes modernes en Palestine, en Egypte et en Assyrie*, del mismo autor.

Miró reescribe la Pasión, evoca diversos momentos de la vida de Jesucristo, y reconstruye todo una época con una minuciosidad asombrosa, tomando los datos de libros de «fría erudición» por donde andaban esparcidos. Con emoción honda –como confiesa– elabora un texto palpitante de vida, del que ha eliminado todo andamiaje y todo «olor a lámpara». Lo conseguido es pura literatura, una obra de arte que, si hemos de adscribirla a un género, éste no sería otro que el de la novela[12], puesto que son sus procedimientos los que utiliza para la composición del libro.

La obra fue creciendo y configurándose en su mismo proceso de escritura. En enero de 1916 escribe a miembros de su familia diciéndoles que está trabajando con intensidad, puliendo y dando «proyección de libro» a los seis capítulos que tenía (los aparecidos en *La Vanguardia*), para insertarlos en un proyecto mayor, cuyo índice es muy cercano al definitivo. En marzo les comunica que ha sido necesario fragmentarlo y que de allí ha nacido toda una colección que ha de titularse «Estampas viejas». Como sabemos, *Figuras,* en su primera edición, aparece en dos tomos en años sucesivos: en marzo de

12. Es de importancia fundamental el art. de Ian R. Macdonald, «*Figuras de la Pasión del Señor,* novela» (en Lozano Marco, 2004: 81-96).

1916 el tomo I contiene las siete primeras, desde «Judas» hasta «Barabbas»; en abril de 1917 se completa la obra con las ocho restantes, desde «Herodes Antipas» hasta «La Samaritana». A partir de su segunda edición (1928), la obra aparece ya en un tomo.

El título permite suponer que se trata de una colección de estampas aisladas. No es así. En realidad, teniendo cada capítulo un diseño unitario y un desarrollo en torno al personaje correspondiente, se logra una continuidad y una compleja disposición entre sus partes que convierte la obra en una verdadera novela moderna, o *modernista* en su sentido más pleno[13], siendo rasgos de ésta la utilización de la elipsis, la ruptura de la linealidad temporal y el predominio del elemento espacial, con un complejo uso de la imagen, la metáfora y la sinestesia.

En este sentido, se hace necesario apuntar algunas notas sobre la construcción y el contenido de la novela[14]. Cada uno de sus quince capítulos está centrado en la «figura» que le da título; pero no se ciñe estrictamente a ella, sino que en derredor suyo dilata los horizontes del relato, incorpora el pasado, adensa el ambiente humano, muestra la realidad geográfica (geológica, botánica, atmosférica…), para situar un segmento de la Pasión en su desarrollo secuencial. De esta manera, encontramos a modo de quince líneas horizontales (cada personaje con su trayectoria) que contienen el fragmento de una línea vertical que las atraviesa para componer la historia de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Así, al final de «Judas» se alude a la traición ya consumada; en «El padre de familias» presenciamos la última cena y la institución de la Eucaristía; en «El mancebo que abandona su vestidura», el prendimiento en Gethsemaní; en «Kaifás», los sucesos de la noche del jueves, con la negación de Pedro; en «Un nazareno que le vio llorar» asistimos a la salida del Sanedrín para ser conducido ante Pilato desde la perspectiva de un paisano de Jesús que presenció el momento en que, en la sinagoga de Nazareth, manifestó públicamente su misión[15]. «Anás» viene a ser un paréntesis para mostrar al hombre más poderoso de Israel, con una cronología que se extiende a lo largo de la jornada. Un sutil juego temporal se produce con «Barabbas», pues lo vemos encarcelado y luego ya en libertad, haciendo una

13. Aunque Ian Macdonald haga referencia al *Modernism* en el sentido anglosajón, el modernismo mironiano puede ser entendido dentro de los criterios desarrollados a partir de la línea iniciada por Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez. Véase Lozano Marco (2010).
14. Sigo aquí el procedimiento utilizado por Ian R. Macdonald en el artículo citado en la nota 12.
15. Miró utiliza aquí un pasaje relatado en Lucas, 4, 16-30, acomodándolo a la forma novelesca con gran carga emotiva.

elipsis en el momento culminante, que será recreado unos capítulos después. «Herodes Antipas» es un complejo y amplio fresco, de carácter decadentista, en torno al Tetrarca y a Herodías, con la evocación sumaria de Juan el Bautista y de Salomé, que termina con la comparecencia de Jesús, al que hace vestir con un lienzo blanco para devolverlo a Pilato. La figura del gobernador romano es la que tiene un tratamiento más desarrollado, tanto que ha de dividirla en dos extensos capítulos: «Pilato» y «Pilato y Cristo». El primero no contiene ninguna escena de la Pasión: es una reconstrucción de la presencia de Roma en Israel, alrededor del personaje, con un recorrido geográfico por la región tomando como pretexto la llegada de unos refinados invitados romanos al puerto de Cesárea, desde donde hacen el recorrido hasta Jerusalén. En el segundo, se presenta el proceso a Jesús, los problemas de conciencia de Pilato, las exposiciones públicas, la flagelación y la sentencia. En «Simón de Cirene» se relata la jornada de este personaje hasta el momento en que se encuentra con la comitiva y ha de cargar con la cruz. «Mujeres de Jerusalén» es el único capítulo con protagonista colectivo, aunque destaca la madre de Elifeleth, «el mancebo que abandona la vestidura»; el capítulo se llama así para resaltar la confianza de ellas en Jesús, pues «ponía la mujer al lado del hombre» y no subordinada a éste. Son las que llevan el «vino de misericordia» para mitigar el sufrimiento, vino que rechaza el reo. Se representa aquí el momento de la crucifixión. En «María Cleofás» encontramos la escena del Calvario, con las tres mujeres presenciando la agonía. La muerte se describe en «Sanhedritas amigos de Jesús»; son Josef de Arimathea y Nicodemus, quienes piden a Pilato el cuerpo del ajusticiado para darle piadosa sepultura y adquieren ungüentos para ungir el cadáver. «La Samaritana» es el último capítulo: esta mujer, a la que vemos junto al pozo donde dio de beber a Jesucristo, recibe la noticia de su resurrección y de su ascensión. Las palabras finales del libro, en boca de esta mujer, expresan desamparo y soledad: «¡Rabbi, Rabbi! ¿Por qué has resucitado para subirte al cielo?…»

Como hemos apuntado, en cada uno de los capítulos se dilatan los horizontes en torno a las figuras centrales, abarcando tanto la reconstrucción del momento presente como la pervivencia, adensada, del pasado. Un ejemplo del procedimiento complejo y sutil en el tratamiento del tiempo lo encontramos en el primer capítulo: «Judas»; se traza en él una especie de presentación. Comienza en el momento en que el discípulo traidor se incorpora al grupo, junto al lago Tiberiades, en casa de Simón Kefa. Allí se nos muestra por primera vez a María y a su hijo:

> Vinieron también mujeres con el profeta. Adivinábase a su madre entre todas; siempre callada y triste. El hijo tenía el ímpetu, el fervor y la luz, el

> embelesamiento, las melancólicas postraciones del elegido. La madre, la contenida ansia, el miedo al gozo, el resignado silencio y la sombra trabajada de la predestinación que se cernía sobre él. Su dulce belleza de nazarena se iba consumiendo en los rudos caminos y en inquietudes no comprendidas por nadie. Todo lo miraba con padecimiento. (2007: 426)

El procedimiento caracterizador es similar al utilizado por el escritor para presentar a los mejores personajes de sus novelas. A continuación, presenciamos los movimientos de las muchedumbres que acuden en demanda de curación; se detalla la del siervo del centurión; asistimos al Sermón de la Montaña; conocemos las tareas que como «mayordomo» del grupo desempeña Judas, nos llega su carácter áspero («caminaba siempre solo y zaguero») en la escena donde manifiesta su disgusto por el gasto de trescientos denarios en «ungüento de nardo de espique» para ungir a Jesús (Juan, 12, 3-8). Después de esto se produce una elipsis para llegar al momento en que camina, inquieto, con treinta siclos de plata.

El resumen del capítulo inicial puede dar una idea de lo denso del contenido, pero no resulta adecuado para mostrar algo fundamental: la sensación del espacio y la composición de las escenas, con la presencia y el movimiento (la maravillosa sensación de movimiento) de personajes y muchedumbres. La práctica de la novela ha propiciado esa sorprendente construcción de escenas, la imbricación de episodios, las insólitas descripciones, las relaciones entre los personajes y el sabio y medido uso de la introspección[16]. El resultado es la presencia evidente de un mundo que no procede de la fabulación literaria, sino de la lectura y asimilación de una bibliografía –en su mayor parte de carácter científico– adaptada a su designio creativo. La novedad del proyecto puede quedar resumida en el contenido de dos cartas. El 14 de enero de 1917 escribe a su amigo Eduardo Irles: «Yo, por temperamento, por mi amor a la estética de la Biblia, inédita entre nosotros […], he emprendido una colección de libros que afirman mi vida interior y quitan de mis ojos muchos engaños artísticos.» (Miró, 2009: 247) El dos de abril del mismo año, se lamenta a don Miguel de Unamuno del rechazo que en los sectores tradicionalistas produce su libro: «¿Pero es que la estética inagotable del Antiguo y del Nuevo Testamento es una cantera murada para los que no traemos tonsura?» (Miró, 2009: 251)

Su finalidad es estética; una estética arraigada en su «vida interior» y *comprometida* con una visión de Jesús y del cristianismo resuelta en una ética de amor al semejante. Las *Figuras* son el resultado de la unión de los hallazgos y procedimientos de la novela moderna –tal y como los había reelaborado

16. El uso del estilo indirecto libre, propio de la técnica novelística, ocasionó un incidente con la justicia, al atribuir al escritor lo que no era sino opinión de personajes.

Miró– con la documentación que los trabajos científicos de los últimos años le habían proporcionado en dilatadas horas de estudio. Por encima de todo ello, hay una visión de Jesucristo eminentemente humana, cuya figura queda realzada como el mayor ejemplo moral. En «Lo viejo y lo santo…» escribe que «negar la humanidad de Jesús [como lo hicieron los gnósticos es] pecado de herejía más tremendo que el de negarle la divinidad» (1996: 571). Jesús es «todo humanidad para sentir, para padecer, aunque en sus cimas residiese la divinidad» (1996: 576). Este Cristo mironiano está concebido a partir de la lectura de toda una tradición de estudios de carácter liberal que llenan la segunda mitad del XIX y comienzos del XX. Reconocemos que el *Rabbi* de las *Figuras* está en la línea de las reflexiones de Renan, y de otros autores, como los citados por Miró en su artículo «La conciencia mesiánica en Jesús»: Stapffer, Chollet, Le Camus y Harnack[17]. Con este último, de manera señalada, comparte el criterio de resaltar el valor fundamentalmente moral del mensaje y de la vida de Jesús: «La Religión y la Ética se solicitan en su pecho y se fundirán en su palabra», escribe en sus dos textos ensayísticos[18].

En *El humo dormido* (1919) sitúa, como sección final, unas «Tablas del Calendario» cuyas primeras piezas son una serie de capítulos sobre la Semana Santa (uno para cada día), en cuyo texto alterna un resumen evangélico de la Pasión con las costumbres y las ceremonias actuales. El contraste queda bien resumido en el Viernes Santo: «Un vaho de costra humana ha subido a tu nariz aguda de cadáver./ Han matado en Ti el hombre que era arca de Dios, y quedará el rito y la doctrina intacta.» (2007: 746) El rito es el que se repite anualmente: es ahora un diácono quien, con «voz cansada y turbia […] va diciendo el *flectuamus genua*».

Del proyecto «Estampas viejas» sólo llegó a publicar unos pocos fragmentos de «Figuras de Bethlehem». Lo más destacado, además de la descripción de los lugares, es la delicada versión del *Libro de Ruth* que apareció en *La Nación* de Buenos Aires (7 de enero de 1923) y en *El Sol*, de Madrid (9 y 10 de enero de 1925). Miró realiza una versión poética del contenido de los dos primeros capítulos del libro bíblico, siguiéndolos muy de cerca: resume los

17. El artículo fue publicado en la revista *España* el 8 de abril de 1922. Ha sido recogido en el Apéndice al volumen II de las *Obras Completas* (2007: 829-837). Los libros de los autores citados se encuentran en la biblioteca personal de Gabriel Miró; son, siguiendo el orden citado, *La Palestine au temps de Jesus-Crist: d'apres le Nouveau Testament, l'historien Flavius Josephe et les Talmuds* (Paris, s. a. [189–?]); *La Psychologie du Crist* (Paris, 1903); *Vie de N. S. Jesus Christ* (Bruxelles-Paris, 1897); *L'Essence du christianisme* (Paris, 1907).
18. «La conciencia mesiánica en Jesús», (2007: 836) y «Lo viejo y lo santo…» (1996: 575). Para la figura de Cristo como ejemplo moral, véase Airozo (1987).

capítulos tres y cuatro, eliminando el pleito familiar, para consumar el matrimonio con Boz y trazar su descendencia hasta David y Salomón. De ellos esboza una breve semblanza, para terminar aludiendo a asuntos dilectos: la Sulamita, el *Cantar de los Cantares* y el *hortus conclusus*, enlazando en el último párrafo con el tema central del texto: «Y Salomón pasa por Bethlehem en su carro de luz, y la aldea queda magnificada bajo el vuelo de las vestiduras del descendiente de Ruth, la mujer que alzaba las espigas que se le caían a los jornaleros…» (2007: 812)

LA NOVELA DE OLEZA

Parece haber un acuerdo unánime en considerar que la obra maestra de Gabriel Miró es una novela en dos partes que carece de título unitario, a la que hemos de referirnos, como hacemos en el epígrafe, por el nombre de la ciudad cuya vida se recrea, y que es el verdadero protagonista. Oleza es una ciudad episcopal situada en el Levante español, en el lugar geográfico que corresponde a Orihuela. La población real viene a ser el modelo para la creación de un espacio literario construido de acuerdo con el patrón novelesco de la «ciudad levítica». Porque lo que allí se narra es precisamente la vida y la muerte de una ciudad levítica en un momento histórico que corresponde a las dos últimas décadas del siglo XIX.

El escritor, en carta a su amigo Ricardo Baeza, afirma en mayo de 1919 que cada una de las dos partes tiene «su viabilidad autónoma» (2009: 339), aunque forman una unidad. *Nuestro Padre San Daniel* (1921) recrea la vida de la ciudad en un período temporal breve: alrededor de dieciocho meses (aunque el pasado, por presencia o por alusión, está incorporado, creando la sensación de densidad temporal). De este modo, la ciudad levítica aparece como algo sólido e inmutable, pesando sobre la vida de sus habitantes, como lo revela el hecho de que el primero y el último capítulo se titulen igual: «Nuestro Padre San Daniel», el mismo que tiene todo el libro. La acción de la segunda parte, *El obispo leproso* (1926), se inicia ocho años después del desenlace de la primera, cuando Pablo, nacido al final de la anterior, va a cumplir esa edad; termina cuando alcanza los dieciocho. El mayor desarrollo temporal –diez años– permite que asistamos al desmoronamiento de lo que parecía sólido y eterno, víctima del paso del tiempo y del inevitable progreso. Los inicios del mundo industrial dan al traste con la sociedad cerrada, fanática, celosa guardiana de sus esencias y tradiciones.

El critico británico Gerald G. Brown, en un trabajo lúcido y estimulante (1975), apunta que parece razonable relacionar las dos partes de la novela con el Antiguo y con el Nuevo Testamento, respectivamente. La idea es altamente

sugestiva, y atender a estas relaciones enriquece la lectura de un texto bello y complejo que recibe la carga de trascendencia del referente aludido. No se trata de un paralelismo estricto, sino de unas referencias amplias, pero significativas. Los mismos títulos tienen un carácter emblemático, y guardan una relación de oposición: *Nuestro Padre San Daniel* alude a la imagen del profeta, en torno a la cual gira la vida moral de Oleza, emanada de una religión oscura, obsesionada con el pecado, la culpa y el castigo: *El obispo leproso* menciona en su título al justo que sufre en el retiro de su palacio, que se preocupa por el progreso del lugar (él es quien propicia las obras del ferrocarril y la construcción de muros y embalses para contener las riadas), y que da ejemplo moral de entereza y de amor.

Aun tratándose de una sociedad católica, en *Nuestro Padre San Daniel* abundan las referencias al Antiguo Testamento, unas referencias no carentes de tratamiento irónico. El profeta Daniel es el patrono de Oleza porque de uno de sus olivos talló su imagen un artista llegado de tierras lejanas. Curiosamente, el narrador nos dice que «el rostro demacrado y trágico de la escultura no parece avenirse con el espíritu de las profecías mesiánicas ni con la gloria de quien se adueñó de los príncipes» (2008: 72); pero lo es, porque en un costado lleva una hoja con la frase «Yo, Daniel, yo vi la visión», y a sus pies tiene la olla con el potaje que le llevó Habacúc. Hay un contraste entre lo grandioso de la visión –la de un profeta– y lo vulgar del potaje. Es la «visión» lo que caracteriza al patrono de Oleza, pero en el sentido de «vigilancia» de la vida de su pueblo: «Son los ojos que leyeron la ira del Señor contra los príncipes abominables. Y si descubrieron la castidad de Susana, bien pueden escudriñar las flaquezas femeninas» (2008: 78). En la imagen se representa una moral de vigilancia estricta, obsesiva, que fomenta la intolerancia y el fanatismo. Es significativo que quien salvó a Susana de las calumnias sea ahora utilizado para delatar a las adúlteras y pecadoras en una inversión que acusa a sus fieles. Así sucede con una recreación de este episodio, teniendo a Purita como víctima[19].

Todo parece apuntar en esta primera parte a valores propios del Antiguo Testamento: Oleza es el «pueblo elegido», cohesionado por una fe confundida con los ideales y actitudes del carlismo (el «caudillo» don Álvaro viene a ser una versión humana de la imagen, cuya mirada comparte). Estos olecenses adoradores del profeta combaten a «los beduinos liberales», como lo hizo Gedeón (Jueces, 5, 7 y ss.); alaban a sus prohombres con versículos del *Deuteronomio* (33,24; Miró, 2008: 80), y claman con la palabra inflamada de Isaías (47, 1), acusando a la pobre Oleza de ser «una nueva sierva de Babilonia» que

19. Véase el capítulo «Tertulia de doña Corazón», en *El obispo leproso*.

ha de sentarse en el polvo (Miró, 2008: 104). Dos motivos más encontramos, desarrollados como elementos estructurales: una sutil recreación del cainismo en el enfrentamiento entre dos correligionarios, don Álvaro (que posee la gracia) y Cara-rajada (desposeído de ella), quien pretende matar el alma de aquél al hacerlo cómplice de un crimen horrendo; el otro es la alusión al diluvio, con esa inundación que se atribuye a castigo del profeta, aunque no fue más que un intenso aguacero.

El obispo leproso gira en torno al tema del amor. Los valores que emanan del prelado y de los personajes cercanos a él (don Magín, Paulina…) son los de compasión, amor al semejante y aceptación del dolor. El lema episcopal es señal de su entrega: «*Pulsate et aperietur vobis*» (Mateo, 7, 7), y su labor callada es un ejemplo ético para quien sepa ver (y leer). Es también significativo que en esta segunda parte cumplan un papel fundamental en su estructura las celebraciones centrales del cristianismo: la Navidad (con las referencias a los «nacimientos»), pero sobre todo la Semana Santa y el Corpus Christi, celebraciones ausentes en *Nuestro Padre San Daniel*. Por otro lado, quienes empleaban citas del Antiguo Testamento ahora pervierten pasajes del Nuevo. Uno de los escandalizados jesuitas, irritado por los estragos del progreso, clama: «¡Baje fuego y consuma Samaria! Oleza es Samaria» (2008: 390). Se alude aquí al pasaje del Evangelio de San Lucas (9, 52-56) en el que Jesús reprende a Santiago y a Juan por su actitud vengativa contra los samaritanos. El sacerdote clama con una maldición (bíblica) que fue reprobada por Jesucristo. La forma de la exclamación es propia del Antiguo Testamento y su espíritu es contrario al del Nuevo.

Tanto el obispo como don Magín comparten con su autor el interés por los estudios bíblicos, la historia de Palestina y la fascinación por el cercano Oriente. En diversos pasajes aparecen citados libros científicos, geográficos y de erudición que Miró conocía, y que están en lo anaqueles o en las mesas de ambos. Los personajes más positivos toman distancia con respecto a los textos sagrados: los aman, pero adoptan ante ellos una actitud crítica. Incluso esta actitud se utiliza novelescamente: cuando se manifiestan en el prelado los primeros síntomas de la lepra, acude al *Levítico,* lee con atención los pasajes en que se describe el inicio de la enfermedad[20], pero sabe que todo eso corresponde a los conocimientos de «aquel tiempo», que es una ciencia ya superada y descartada: lo diagnosticado por Moisés correspondería a una variedad de afecciones cutáneas. Los textos sagrados son leídos desde una actitud científ-

20. En el capítulo «Grifol y Su Ilustrísima».

fica moderna, de manera que el obispo del libro podría haber sido acusado, entonces, de «modernista».

Frente a una religión que se obsesiona con el pecado, la culpa y el castigo, que es legalista, formalista, intolerante y fomentadora del fanatismo (el clima moral propio de la primera parte), en *El obispo leproso* encontramos el ejemplo moral de una actitud abierta hacia el semejante[21]; del mismo modo que la cerrada Oleza, verdadero *hortus conclusus*, «que había sido un jardín cerrado y abandonado», se abre por fin al mundo gracias al ferrocarril; ese ferrocarril propiciado por el prelado, con el que abandonamos la ciudad en el capítulo postrero.

En 1928, Ernesto Giménez Caballero dio cuenta, en las páginas del diario *El Sol*, de una visita a Gabriel Miró, en su domicilio familiar. Le llamó la atención su biblioteca: «un auténtico taller» –escribía–; allí estaba «su utillaje de construcción». Aquella biblioteca le parecía «más de un sabio orientalista que de un poeta», y con una certera frase resume el sentido de aquel descubrimiento: «Sólo viendo su escenario inspirador podía comprenderse la solidez de su inspiración, la calidad patentada de sus arquitecturas.» Buena parte de la obra de Miró es el resultado de la transformación de sus diversas y variadas lecturas en creación literaria, en creación poética. La Biblia es un estímulo fundamental; pero también las investigaciones sobre la antigüedad: sólidos libros de ciencia y de pensamiento le sirvieron como materiales de construcción para crear esas deslumbrantes «arquitecturas» verbales, levantadas con un lenguaje único: un lenguaje logrado gracias al costoso hallazgo de la palabra «que no lo dice todo sino que lo contiene todo».

BIBLIOGRAFÍA

AIROZO, James John (1984), *Religión, the Bible and Ideology in the Works of Gabriel Miró,* University of Michigan, Dissertation Services, 1984.

– (1987), «Gabriel Miró, Adolf von Harnack, and the Meaning of Jesus», *Romance Quaterly,* 34, pp. 261-370.

ALTISENT, Marta Eulalia (1989), *La narrativa breve de Gabriel Miró,* Barcelona, Anthropos.

AZORÍN (1905), «El espíritu de Grecia», *ABC*, 27 de septiembre.

BECKER, A. W. (1958), *El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró,* Madrid, Ed. Revista de Occidente.

BROWN, Gerald G. (1975), «The Biblical Allusions in Gabriel Miró's Oleza Novels», *Modern Language Review,* vol. 70, pp. 786-794.

21. Véase el estudio de J. J. Airozo (1984).

CARPINTERO, Heliodoro (1983), *Gabriel Miró en el recuerdo,* Alicante, Universidad de Alicante –C.A.P.A.

COOPE, Marian G. R. (1973), «Gabriel Miró's Image of the Garden as *Hortus Conclusus* and "Paraíso Terrenal"», *Modern Language Review,* vol. 68, pp. 94-104.

– (1984), *Reality and Time in the Oleza Novels of Gabriel Miró,* London, Tamesis Books.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1959), «Gabriel Miró. *Las cerezas del cementerio*» en *Las mejores novelas contemporáneas,* vol. IV, Barcelona, Planeta, pp. 595-707.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1928), «Visitas literarias: Gabriel Miró», *El Sol*, 20 de abril, p. 1.

GUARDIOLA ORTIZ (1935), José, *Biografía íntima de Gabriel Miró,* Alicante, Imp. Guardiola.

GUILLÉN, Jorge (1969), «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», en *Lenguaje y poesía,* Madrid, Alianza Editorial, pp. 143-179.

– (1970) , *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario,* Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia.

GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica,* Madrid, Editorial Cátedra.

HODDIE, James H. (1992), *Unidad y universalidad en la ficción modernista de Gabriel Miró,* Madrid, Ed. Orígenes.

HOLMAN-SALAVIN, Agnès (2001), *La poétique de l'espace dans l'oeuvre de Gabriel Miró,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrión.

JOHNSON, Roberta (1976), «Miró's *El obispo leproso:* Echoes of Pauline Theology in Alicante», *Hispania*, vol. 59 (mayo), pp. 239-246.

KING, Edmund L. (1967), Introducción a su ed. de *El humo dormido,* New Cork, Dell Publishing Co.

KIRK, John Roger (1979), «Questions of Originality: The Use of Sources in *Figuras de la Pasión del Señor*», en R. Landeira, ed., *Critical Essays on Gabriel Miró,* Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 66-84.

LANDEIRA, Ricardo (1972), *Gabriel Miró: trilogía de Sigüenza,* Estudios de Hispanófila, University of North Carolina.

LONGHURST, C. A. (1990), «Ideología reformista en Gabriel Miró: la crítica socio-religiosa en las novelas de Oleza», en Mercedes Samaniego Boneu y Valentín del Arco López, eds., *Historia. Literatura. Pensamiento. Estudios en Homenaje a María Dolores Gómez Molleda,* Universidad de Salamanca, vol. II, pp. 59-76.

– (1994), Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel and El obispo leproso,* London, Grant & Cutler.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1991 a), Introducción a su edición de Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, Madrid, Editorial Taurus.

– (1991 b), Introducción a su edición de *Nuestro Padre San Daniel. El obispo leproso*, Madrid, Espasa Calpe.

– (2010), *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Universidad de Alicante.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel y Monzó, Rosa Mª.(1999), eds., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»,* Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.

– (2004), eds., *Actas del II Simposio Internacional "Gabriel Miró". Gabriel Miró, novelista,* Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.

MACDONALD, Ian R. (1975), *Gabriel Miró: His private library and his literary background,* London, Tamesis Books.

– (1990), «The Gospels as Fiction: Gabriel Miró's *Figuras* and Biblical Scholarship», *Forum for Modern Language Studies,* XXVI, núm. 1, pp. 49-61.

– (2004), «*Figuras de la Pasión del Señor,* novela», en Lozano Marco y Monzó (2004), eds., pp. 81-96.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1990), *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»..

MILLER, Yvette E. (1975), *La novelística de Gabriel Miró,* Madrid, Ediciones y Distribuciones Códice.

MIRÓ, Gabriel (1982), *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de «El Ibero»,* transcripción y estudio introductorio de Edmund L. King, Madrid, Ediciones de La Torre.

– (1996) «Lo viejo y lo santo en manos de ahora», conferencia recogida por Vicente Ramos (1996: 567-580).

– (2006) *Obras completas,* vol. I, edición e introducción de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.

– (2007) *Obras completas*, vol. II, edición e introducción de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.

– (2008) *Obras completas*, vol. III, edición e introducción de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.

– (2009), *Epistolario*, ed. de Ian R. Macdonald y Frederic Barberá, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»- Caja Mediterráneo.

NORA, Eugenio G. de (1963), «La novela sensual de Miró», en *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, tomo I, pp. 431-466.

O'SULLIVAN, Susan (1967), «Watches, Lemons and Spectacles: Recurrent Images in the Works of Gabriel Miró», *Bulletin of Hispanic Studies,* núm. XLIV, pp. 107-121.

RAMOS, Vicente (1964), *El mundo de Gabriel Miró,* Madrid, Gredos.

– (1996), *Vida de Gabriel Miró,* Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo – Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».

ROMÁN DEL CERRO, Juan Luis (1979), ed., *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento (1879-1979),* Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2004), «El mundo moral social de Oleza», en Lozano Marco y Monzó (2004), eds., pp. 113-128.
VIDAL, Raymond 1964, *Gabriel Miró. Le style. Les moyens d'expresion*, Bordeaux, Hautes Etudes Hispaniques.
VILLANUEVA, Darío (1983), ed., *La novela lírica. I. Azorín, Gabriel Miró,* Madrid, Taurus.
WOODWARD, L. J. (1954), «Les images et leur fonction dans *Nuestro Padre San Daniel* de Gabriel Miró», *Bulletin Hispanique,* LVI, núms. 1-2, págs. 110-132.

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2010.
Fecha de aprobación: 22 de febrero de 2010.

MIRÓ Y *MIDRASH*: EL CASO DE *FIGURAS DE LA PASIÓN DEL SEÑOR*

Al Profesor
Francisco Márquez Villanueva,
mi maestro en todo lo mironiano

Kevin S. LARSEN

Universidad de Wyoming

RESUMEN

En *Figuras de la Pasión del Señor*, Miró se pone a reimaginar las historias bíblicas –al igual que otras muchas extra bíblicas– en torno a la vida y la muerte de Jesucristo. Crea y recrea un medio ambiente, si no el medio ambiente, de la primera época cristiana, proponiendo una plétora de posibles narrativas. El novelista se esfuerza por ir más allá de la mera ficción histórica para lograr una autenticidad y una verosimilitud de la Escritura misma. Miró escribe un *midrash*, una modalidad sumamente creatriz, al principio rabínica, que ahora encontramos en muchas obras literarias, escritas tanto por judíos como por gentiles. Tal tratamiento de «lo viejo y lo santo», tal y como pudiera haber sido, forzosamente llega a ser una *poesis*, eso es, la creación poética, hasta un poema en el sentido más elemental.
Palabras clave: *midrash*, Biblia, Pasión de Jesucristo, *poesis*, judíos, Fray Antonio de Guevara, Mel Gibson, Sor Ana Catalina Emmerich, Salmo 137 (136), Cervantes.

ABSTRACT

In *Figuras de la Pasión del Señor*, Miró sets himself to re imagine biblical stories –not to mention some extra biblical ones– set in and around the life and death of Jesus Christ. He creates and recreates an atmosphere, if not the atmosphere, of the first Christian era, proposing a plethora of possible narratives. The novelist strives to move beyond mere historical fiction to achieve an authenticity and a verisimilitude of the Scripture itself. Miró writes a *midrash*, a vibrantly creative modality, originally rabbinical, that now we encounter in numerous literary works, written by Jews and Gentiles alike.

This treatment of «lo viejo y lo santo» as it might have been of necessity becomes a *poesis*, that is, poetic creation, even a poem in the most basic sense.
Key words: *midrash*, Bible, Passion of Jesus Christ, *poesis*, Jews, Fray Antonio de Guevara, Mel Gibson, Sor Ana Catalina Emmerich, Psalm 137 (136), Cervantes.

En una carta que dirige a Eduardo Irles, Miró explica su voluntad de investigar para después escribir su novela sobre la Pasión de Jesucristo: esta obra nace «no por afán de primitivismo como procedimiento y fórmula de arte, no por intenciones exegéticas ni por fervores apologéticos ni sectarios, sino por ingenuidad, por ansia ingénua, es decir, inculcada en mi sangre y en mis huesos desde la niñez, de mirar de cerca el horizonte cristiano, reconstruyendo lo que no nos decían los textos directos y sagrados» (citado por Ramos 1969, pág. 11). En su artículo «La conciencia mesiánica en Jesús», el novelista alicantino centra sus esfuerzos principalmente en «reconstituir» la niñez y la juventud del Nazareno, aunque a la luz de su futura misión y Pasión. En *Figuras*, Miró toma un rumbo bastante parecido, aunque mucho más amplio.[1] Se pone a reimaginar, y luego a reescribir, las historias narradas –al igual que otras no narradas– en la Santa Biblia, recreando el medio ambiente de la época que fue origen de la cristiandad. Es un afán, tal como dice don Gabriel, no de primitivismo, sino de alguna forma de poder presenciar la Pasión, haciéndosela presente a sí mismo y a sus lectores. Tal modalidad exige que el autor construya y reconstruya, novelando aspectos de la Sagrada Escritura, lo que le brinda casi un sinfín de posibilidades narrativas. Sin embargo, Miró se esfuerza por ir más allá de la mera ficción histórica para lograr una autenticidad y una verosimilitud de la Escritura misma (ver Macdonald 2002, págs. 81-96).

Al contextualizar su novela de acuerdo con la textura de la Biblia, el novelista llega a una *poesis*, a la creación poética, a un «poema» en el sentido más elemental de la palabra; esto es: algo creado por medio del lenguaje. No quiere decir que *Figuras* sea explícitamente poesía, aunque sí se hace participante de una larguísima tradición poética. Ha llegado a ser casi un truísmo de la crítica señalar lo poético del discurso mironiano e insistir en Miró como poeta en prosa. Pero no resulta ocioso seguir matizando tal visión.[2] Por mi parte, propongo que Miró se involucra en un género literario muy antiguo, y al mismo

1. Cito aquí por la edición de la Biblioteca Nueva (*Obras completas*). Las demás referencias a «La conciencia mesiánica…» y a *Figuras* serán incluídas parentéticamente en el texto del trabajo según esta misma edición. Agradezco a Martha Muciño de Shumway, mi colega del Instituto Ometeca, su lectura crítica de este trabajo, igual que sus muchas buenas sugerencias para mejorarlo.
2. Entre los muchísimos estudios de la prosa poética y lírica de Miró, ver Guillén, Lozano Marco y Prieto de Paula.

tiempo de suma modernidad, que se llama *midrash*: este fenómeno principalmente rabínico consiste en una historia o narración sobre algún incidente o personaje bíblico, detallando, «completando» el texto original, según pudiera haber sido. De acuerdo con tales principios (y fines), en manos de Miró o de cualquier otro escritor que lanza su obra en esta serie tan diversa, la novela *midrashica* forzosamente se incorpora como algo en sí poético. Pero en esta novela, Miró utiliza solamente una vez la palabra *midrash*. Al describir una procesión, alude al «*Hâkân*, que dirige a los *soferim* o escribas, levitas y seglares, teósofos, hermeneutas, exegetas, cuyos estudios y escolios, componen la *Mischna*, la *Midras*, el *Hagada*» (pág. 1.291).[3] Sin embargo, a lo largo de *Figuras* se encuentran muchos aspectos del *midrash*, desde los epígrafes que son versículos de la Escritura y que dan enfoque a cada capítulo, hasta los pasajes de la Escritura intercalados y glosados, ora directa, ora más oblicuamente, en la narrativa. Existen historias enteras de la Biblia que han estado incluidas en el texto de *Figuras*, aparentemente para servir como caja de resonancia o aun como trampolín para lanzar otra narración. Otra palabra que Miró usa en este mismo pasaje de *Figuras*, así como en otro lugar de la novela (pág. 1.251), es *hagada=haggadah*, que quiere decir *algo que se cuenta*, *saber popular*, *tradición* o *historia*, y que puede servir como sinónimo de *midrash*.

El desarrollo de los *midrashim*, antiguamente o en épocas más recientes, no constituye «relativismo» alguno, ya que el texto bíblico sigue considerándose sagrado: sólo que en él existe latente una legión de posibles variantes, las que quizá sean contradictorias entre sí, pero que a su vez pueden llegar a ser Escritura. En la carta a Irles, Miró niega su intención explícitamente exegética, pero el *midrash* en su sentido más esencial comprende una suerte de exégesis, aunque de un estilo no inmediatamente reconocible para todos los cristianos. Al proponer a Miró como *midrashista* en *Figuras*, de ninguna manera quisiera sugerir que él fuera menos cristiano, ni que se hiciera «judaizante»; sólo que su arte se dirige por otros cauces muy antiguos, vertiendo su vino viejo en odres viejos, aunque del mismo modo renovando tanto el vino como el vaso. A ello se le incorpora la imagen de Miró como creyente liberal, de una mente abierta a la novedad. En ello sus contrafiguras serían don Magín (cuyo nombre lo dice todo) y quizá el obispo leproso de las novelas de Oleza,

3. No entiendo por qué la palabra *Midras* viene aquí como femenina y sin la *h* posterior, porque se deletrea con *shin*, en vez de *sin*. *El hagada* se transcribe más bien como *la haggadah*, ya que se escribe en hebreo con doble *gimel* y luego con *he* al final. Además, es un sustantivo femenino y el acento cae en la última sílaba, no en la primera. Consta que por ahora lo importante es aprehender la hermenéutica mironiana, en vez de demorarnos en detalles relativamente menores.

todos frente al Padre Bellod, encarnación de la iglesia archiconservadora, si no inquisitorial.

A través de las generaciones han sido escritas muchísimas obras que evidencian importantes aspectos del *midrash*. Desde Chaucer, Cervantes y Milton, hasta Proust, Mann y Borges, una larga serie de los gentiles, amén de los hebreos, se han valido de las casi infinitas posibilidades literarias de lo que no decían directamente los textos sagrados, llegando a reelaborar la narrativa sagrada y a reescribir la Escritura. Los autores de los libros del Nuevo Testamento y después de ellos, otros escritores más bien profanos, han señalado la comunicación intertestamental, ya que algunas de las mismas modalidades empleadas por los evangelistas han sido utilizadas también por los que escriben/compilan los varios libros de la Escritura Hebrea. Es que los que escribieron los libros del Nuevo Testamento, igual que muchos textos no canónicos, participan en las mismas tradiciones, valiéndose de los mismos temas y técnicas que emplean sus antecesores. Hasta los tiempos más recientes, los sucesores, igual que los contemporáneos rabínicos de los escritores protocristianos, han desarrollado tales maneras de aprehender y de imaginar lo que es y lo que puede ser la Escritura.[4]

Es verdad que Miró no escribe tendenciosamente, ni con fines sectarios, sino con propósitos estéticos, reconfigurando las historias según su propia visión poemática. Ha llegado a ser otro tema medio trillado de la crítica el indicar que el novelista ha creado una serie de viñetas, unas «estampas» relativamente independientes. Pero las figuras diversas de esta novela epónima llegan a contextualizarse en una compañía creíble y coherente, mientras que las varias escenas se compaginan en un escenario inteligible (ver Baeza págs. xix-xxi). Miró no se dispone a crear una ficción histórica ni una historia novelada, sino a realizar, a reivindicar en su propia novelística, historias sudedidas en los últimos días de Jesús Nazareno. Bien sabemos, por las investigaciones de Vicente Ramos, Ian Macdonald, Francisco Márquez Villanueva, James Airozo, John R. Kirk y otros críticos que siguen comentando esta novela, que en *Figuras*, Miró se distingue como un dedicado discípulo, valiéndose como

4. Sobre el uso del *midrash* en el Nuevo Testamento, ver Gertner págs. 267-92; Wright pág. 20 *et passim*; Sandmel págs. 105-22. Una bibliografía muy reducida del *midrash* podría incluir los siguientes tomos: Hartman y Budick, eds. 1986; Fishbane 1998; Schwartz 1998; Kugel 1994; Neusner 1983 y 1986; Handelman 1982. Por curiosidad, al comenzar este trabajo, emprendí también una indagación electrónica por medio de *MLA International Bibliography*, para ver cuántas referencias podría localizar en cuanto a *midrash*. Salieron a la pantalla más de 130, las que trataban, entre otras formas de bellas letras, de diversos, y para mí, impensados cuentos, novelas, poesías y películas que cobran relieve como *midrashim*.

esteta y como estudioso de una plétora de fuentes, desde los mismos textos sagrados de la tradición judeo-cristiana, hasta los tomos de investigación y de la «alta crítica».[5] Cabe recordar en este contexto que el término *midrash* quiere decir *investigación* o *estudio*, con su raíz en *darash*. Pero aquí no se trata exclusivamente de los detalles que Miró ha sabido dominar, los que sabemos que son muchísimos, sino de una cuestión de mentalidad y de metodología.

El novelista respeta plenamente la autoridad de los evangelistas, pero entiende también lo que es la Escritura, que está escrita de acuerdo con el lenguaje y la perspectiva falibles de los seres humanos, aunque sin dejar de ser historias inspiradas. Asimismo, Miró parece comprender que estos mismos escritores del Nuevo Testamento a su vez son *midrashistas*. Al novelista alicantino le hubiera sentado bien lo que dijo su amigo, Miguel de Unamuno, quien en *San Manuel Bueno, mártir* (1930) caracteriza la Sagrada Escritura como una «divina novela». Subraya la idea de que «la novela es la más íntima historia, la más verdadera, por lo que no me explico que haya quien se indigne de que se llama novela al Evangelio, lo que es elevarle, en realidad, sobre un cronicón cualquiera» (pág. 1.154). Ni Miró ni Unamuno aceptan la *Biblical inerrancy*, o sea, la infalibilidad textual. Por su parte, Miró reconoce los poderes, al igual que las naturales imperfecciones, del lenguaje humano, especialmente cuando son contrastados con el plenipotente Verbo Divino. Miró ofrece sus propios escritos, no para reemplazar la Sagrada Escritura, sino para verificarla. Desarrolla su texto para poder «mirar de cerca el horizonte cristiano». Sin embargo, lo que configura en su tomo sobre la Pasión es una narrativa en su esencia más bien judía, pero en la cúspide de la era cristiana. Comunica en *Figuras* lo que nombra como la «emoción del primer hombre pisando las piedras del primer templo cristiano…» (pág. 1.258), pero describe el ámbito del Segundo Templo de Jerusalén, el de Herodes, donde lo cristiano todavía resulta en función del culto judaico.

Otro presupuesto de la crítica es que Miró pinta el paisaje del Oriente Medio al describir el Levante español. Pero se presenta también el inverso, ya que sus descripciones de Tierra Santa recapitulan muchos aspectos de lo

5. Entre otros estudios de las fuentes mironianas, ver Ramos 1964; Macdonald 1975, 1990, págs. 49-61, y 2002, págs. 81-96; Márquez Villanueva 1990, págs. 17-40, y 1968, págs. 45-46; Airozo 1987, págs. 361-70, y 1984, págs. 212-66; Kirk 1979, págs. 66-83, y 1976. Por su parte, Baeza hace patente que Miró, mientras escribía, «nunca hubo de utilizar el sistema de papeletas o apuntes que emplean la mayoría de los escritores… Palabras y datos, expresión o información, Miró se asimilaba siempre la materia prima de su obra, y sólo cuando se la había integrado de tal modo en sus adentros, en la sensibilidad y en la memoria, que formaba parte de sí propio, pasaba al trabajo de creación» (pág. xii).

alicantino y de lo español. En «Lo viejo y lo santo en manos de ahora» Miró mismo reconoce tal verdad, de acuerdo con Unamuno, Georges Pillement y otros contemporáneos suyos, quienes afirman que Alicante es la Palestina de *Figuras*, y viceversa. Al mismo tiempo, Miró indica que hay grandes diferencias que tienen que tomarse en cuenta: «en Levante, todo es levantino; y, en Palestina, todo es únicamente de allí» (págs. 314-16). Pero no por ello deja de repercutir una tierra en la otra, y por decirlo así, que se hacen *midrash*, una de la otra. Por supuesto, cualquier paisaje, o cualquier pasaje literario, tiene por necesidad que existir en función de la imaginación del autor, así como de su observación. Cabe decir que Miró participa de la voluntad orientalista expresada por autores como Chateaubriand, Flaubert y Renan, entre otros que tanto influyeron en su novelística. A propósito, Márquez Villanueva señala el fuerte contraste entre Miró, a quien caracteriza como un incomprendido, un aislado, un desdeñado y hasta un «santo laico» (1990, págs. 28-33), y Fray Antonio de Guevara (1480?-1545), autor de varios comentarios bastante populares sobre la Pasión. En *Monte Calvario* y *Las siete palabras*

> Guevara ha *hispanizado* la acción en forma sistemática; a la inversa de los noveladores modernos de la Pasión (recordemos a Miró) no se interesa para nada en su orientalismo exótico. Le impulsa, por el contrario, un claro afán de acercarse y captar al lector por la vía de lo más familiar y cuotidiano. Aquella Jerusalén es en realidad Toledo o Salamanca o Valladolid (Márquez Villanueva 1968, pág. 45).

Como siempre, Márquez Villanueva acierta en sus opiniones sobre el arte mironiano, igual que sobre el de Guevara. Sólo propongo en el caso de Miró una pequeña matización para calificar, al menos en parte, lo que Ricardo Baeza llama «su aleación de lo antiguo y lo moderno; el sentimiento, a la vez, de lo remoto y lo cercano; la nobleza y la profundidad de lo antiguo, que nos ahonda las raíces en el pasado, unidas al ímpetu y la gracia y la susceptibilidad de lo moderno» (pág. xiv). Siendo español, Miró y sus obras pasan por los cauces del orientalismo tradicional, pero sólo en cierto grado, escapándose luego para desempeñar otros papeles, algunos de éstos algo más semejantes a los desarrollados por Guevara. Según explica Edward Said, los escitores nativos de España, a diferencia de sus contrafiguras francesas e inglesas, no suelen representar un orientalismo tan exagerado. Aquéllos no se enfocan (al menos no al nivel de los otros europeos) en el exotismo cultural y étnico de Oriente y sus gentes (ver *Orientalism*). Esto sucede porque en el contexto peninsular, lo exótico resulta menos extraño, por ser menos extranjero: efectivamente, el otro es el natural. A despecho de las pretensiones castizas e inquisitoriales, las «razas» de Iberia continúan siendo múltiples: siempre es posible que

sobrevivan, en la época de Miró y aun hoy en día, al menos subconscientemente, algunas facetas de la «convivencia» medieval de las tres leyes.

Sin lugar a duda, Miró ubica *Figuras* en Tierra Santa y no viste a españoles «modernos» de judíos y romanos sólo para (re)poblarla. De tal modo, el novelista insinúa una conciencia más «hebrea» que «griega» del tiempo, el que en su novela encuadra y se incorpora a una unidad indivisible, que es el presente, aunque simultáneamente contiene el pasado y el futuro. De cada evento o contingencia podría extraerse una multiplicidad de sentidos inherentes, ya que cada suceso viene cargado de posibles reverberaciones, referencias y patrones de identidad que se extienden infinitamente. Tal coeficiente temporal figura como elemento fundamental de la perspectiva *midrashista* (ver Handelman págs. 36-37; Boman 123-183; Gould 5-6, 11-12 *et passim*). Vemos en la novela de Miró una serie, a primera vista casual, casi fortuita, de retrospecciones y de anticipaciones, de múltiples puntos de vista y de hilos narrativos que a veces parecen medio caóticos, pero que no lo son. Quizá tales elementos se configuren como tiempos más bien ceremoniales, si no precisamente atemporales, que van girando en torno suyo de nuevo, cada vez que la historia sagrada se narra, o cuando se celebra la misa u otro culto. A propósito, Handelman trata de cierta conciencia temporal, donde los eventos del pasado y sus consecuencias están continuamente presentes en el subconsciente. Por su parte, Miró narra más bien a lo hebreo, sin centrarse en lo estrictamente lineal, sino reconociendo las múltiples tangentes posibles, amén del lirismo latente que se presenta en cada instante. Infunde tal conciencia hebrea (y regularmente freudiana) en sus personajes, como en sus mismos lectores. Vemos esta consustancialidad, o al menos una suerte de contemporaneidad, en sus obras como *Figuras*, donde existe un *continuum* entre los tiempos y los lugares de ayer y de hoy, del acá y del allá. Es una Tierra Santa sempiterna, tanto en Palestina, como en Sefarad (o sea, en Iberia), en el siglo XX, igual que en el I.[6]

Para Miró, a pesar de edictos, estatutos y expulsiones, el espíritu del hebraísmo todavía se mueve sobre la faz de la Península Ibérica, lo que va más allá de la «afinidad judaica» que le atribuye su amigo Ricardo Baeza (pág.

6. Handelman estudia en detalle a Freud, a quien pinta como «rabino laico», y el psicoanálisis (págs. 36, 129-52). La controversia en torno a Miró, el psicoanálisis y lo freudiano se resume en Larsen 1997, págs. 197-98, 202-27. En cuanto a la importancia de la «contemporaneidad» para entender históricamente la cristiandad, Boman escribe que para Sören Kierkegaard, el filósofo danés que tanto influyó en Unamuno, «to be a true Christian and truly to believe in Christ means … to leap across and forget the centuries in order to become contemporaneous with Jesus and his disciples as well as his opponents, to see and hear the simple, misunderstood Rabbi … The idea of contemporaneity, says Kierkegaard … 'is for me the thought of my life'» (147-48).

xviii). Es decir, las cuestiones de ascendencia y de raza, de limpieza y de inquisición, siguen vigentes en el subconsciente español, según señalan figuras preeminentes del hispanismo como Américo Castro, Julio Caro Baroja y Francisco Márquez Villanueva. Cabe recordar que Miró mismo ha experimentado algunos de los rigores, si no la plena furia, del parecer inquisitorial, cuando se publicó en Gijón (1917) un fragmento de *Figuras*. Sin duda, Miró localiza su versión de la Pasión de Jesús en el primer tercio del primer siglo cristiano, pero a la vez indica aspectos de la pasión nacional. Hay que entender *Figuras* en su propio entorno, esto es, en los albores del cristianismo, ya que va constituyéndose, a veces a duras penas, del fermento cultural que entendemos hoy como el judaísmo rabínico y formativo, a diferencia del normativo de hoy. Sin embargo, Miró presenta su *poesis* según paradigmas que de buena gana reconocemos como hispanos y contemporáneos nuestros.

Jacob Neusner, el eminente estudioso de todo lo judaico, explica que desde los tiempos más tempranos a las épocas más recientes, el judaísmo sigue existiendo en la matriz del cristianismo y que ambas tradiciones se influyen mutuamente (ver *Judaism in the Matrix of Christianity*). Según la narrativa mironiana, tal condición de judaísmo se encuentra también penetrada de la historia más «moderna». Una obra como *Figuras* no puede dejar de evocar un aura algo anacrónica, en parte por lo que sabemos de la Pasión por la Biblia y por todas las historias derivadas de ella, las cuales siguen representándose a través de los siglos. Miró reconoce esta realidad, reiterando al final de *Lo viejo y lo santo en manos de ahora* algunos corolarios de su *midrash*:

> Este libro de *Figuras de la Pasión* y los que pueda ir labrando de la cantera eternal del Antiguo y del Nuevo Testamento –con asuntos tan decaídos para algunos pareceres– tienen su principio y mantenimiento en nuestra infancia, un origen y un sostén fervoroso de ingenuidad; pero es que sus evocaciones se hallan impregnadas de nuestra emoción de la Semana Santa, de su liturgia magna y triste, y de la lírica de nuestra mocedad (págs. 316-17).

Otro *leitmotiv* de *Figuras* se centra en la temática hispana, a saber, en la limpieza de sangre y la ascendencia «racial». En la novela, la vida de las gentes de la Palestina del siglo I se realiza como otra «edad conflictiva», según la frase tan apta de Américo Castro para describir los siglos áureos de Iberia. Judas Iscariote queda como hombre de su propia época, pero su lamento «¡Qué tengo yo en mi sangre para que me aborrezcan!» va más allá de sólo una queja por la falta de respeto que siente al compararse con Juan y Simón (pág. 1.241). Más tarde, Miró imagina a este mismo Judas en términos igualmente sanguíneos: «se sentía tan humillado, que le pareció que las sandalias de todos le pisaban en la sangre» (pág. 1.242). Luego «la sangre del de Kerioth criaba como un

humo de desgracia y de aborrecimiento» (pág. 1.250); y al enterarse de que Jesús ya sabía lo que pensaba hacer, «Judas sentía todo el recinto herido por el latir de sus arterias» (pág. 1.252). A través de los siglos, este personaje se ha visto cargado de una multitud de conotaciones peyorativas a causa de su traición. De acuerdo con la tradición folklórica, si no la eclesiástica, Miró pinta al discípulo fementido como pelirojo (pág. 1.235), indicando quizá su tendencia sangrienta, al igual que el mal agüero, que informa su suerte. En suma, el novelista hace destacar en Judas su superable calidad como «forastero», aun en su propia tierra. Judas insiste varias veces en que es «judío, judío», pero de todos modos le acusan de renegar «de la tierra, y es tierra de los patriarcas, tierra de Israel, prometida por Dios» (pág. 1.237).

Tal *double jeopardy* recuerda la condición de los conversos, quienes sufren como víctimas y victimarios por su doble traición. A causa de su «deslealtad», en primer lugar como judíos renegados y luego como neocristianos judaizantes, son sospechosos, si no expresamente perseguidos y rechazados, tanto por los de la antigua ley, como por los de la nueva. Además, en su vida andariega e inquieta, Judas se encuentra dibujado en la tradición cristiana de acuerdo con el tipo del judío errante, el perpetuo exiliado dentro de su propio país y fuera de él (ver Anderson). Las palabras del Maestro, «¡Judas, Judas, aún padeces por mí!» (pág. 1.250), resuenan a lo largo de los siglos en él y en sus descendientes. Asimismo, Jesús también trae a las mientes el caso de los sefarditas, quienes vivían a la misma vez como traidores y traicionados. Algunos de ellos fueron expulsados de su tierra natal, mientras que otros permanecieron en ella. Ya sean éstos o *anusim* (forzados) o *meshumadim* (voluntarios), por más que se esfuercen, jamás se escapan de la «mancha» de su pasado étnico y religioso que se mantiene siempre presente. *Per saecula saeculorum* serán «the other within» (ver Yovel), peregrinos en su propia patria, «strangers in a strange land» (según la nutrida frase de Heinlein).

Al tratar de cuestiones de linaje ya corrientes en la Palestina de la época de Jesús, Miró evoca a la vez todas las tormentosas imágenes asociadadas con la limpieza sanguínea en la Iberia «moderna». Los primeros Estatutos de Limpieza de Sangre se efectúan en Toledo en 1449. Tal debate pronto se amplifica en un conflicto cultural verdaderamente feroz, dando por fin en el dogma que la mancha de semitismo ni siquiera es borrada por las aguas del bautismo, sino que pervive de generación en generación. En este ciclo de inquisiciones y *pogroms*, el Judas mironiano se yergue en el judío representativo, perseguido por la culpabilidad y el contagio que le siguen sempiternamente. Más tarde, Miró describe a la chusma que invoca sobre sí y sobre sus descendientes la culpa la muerte del Rábbi Jesús, como es llamado, reafirmando así su persona

judaica a lo largo de la novela (e.g. pág. 1.357). Desde hace siglos, la gente se ha valido de este pasaje bíblico (S. Mt. 27:25), junto con todas las leyendas y *midrashim* que han evolucionado en torno suyo, para confirmar el oprobio imborrable de los descendientes de Israel y para perseguirlos por su renuencia en sus creencias y prácticas.[7] Miró hace hincapié en la envidia que Judas siente hacia Juan, al parecer porque el joven apóstol goza de un grado más amplio del amor del Maestro: otra vez esta mala pasión está ubicada en la sangre (pág. 1.250). Miró hispaniza, y aun cristianiza, el nombre del amado apóstol, igual que los de otras figuras en torno a Jesús. El novelista hace igual con el título de Jesús, cuando la gente lo llama «Cristo», la forma griega del arameo, «Mesías»; en «La conciencia mesiánica en Jesús», reconoce tal posible incongruencia, recordando a los lectores que en esta época «ya Galilea se va poblando de gentiles» y que «el habla greciana se oye tanto como el arameo» (pág. 1.228). A veces Miró utiliza los dos títulos –ambos quieren decir «ungido»– en la misma frase (e.g. pág. 1.240), tal vez como ecumenismo artístico. Pero otras muchas veces se vale de «Señor», uso que remite al hebreo «adonai», lo cual ocurre mucho en la Sagrada Escritura para evitar el uso del nombre y hasta de la palabra *Dios*.

En estas mismas páginas, Miró narra la ceremonia de lavar los pies, acto preliminar de la Pasión. Como es bien sabido, protesta esta acción Pedro, él cuyo apellido arameo –*Kefa*– también se utiliza aquí y en otras partes de la novela. Sin embargo, se somete a esta limpieza ceremonial, que no deja de recordar las *mikvot* (lavamientos) del judaísmo, al igual que los demás discípulos, inclusive Judas el de Kerioth, cuyo nombre el novelista escribe así, de un modo más semita y menos cristianizado. El principal apóstol, «encrespado de una humildad hirsuta» (pág. 1.250), se pone a vociferar con los demás contertulianos «¡yo quiero ser limpio!» (pág. 1.250). El siempre impetuoso pescador jamás imagina que pronto va a desamparar a su querido Maestro. Pero una vez arrepentido, este *Kefa* llegará a ser Pedro de verdad, el Pontifex Maximus de la naciente iglesia. Tales descripciones ponen de relieve el hecho de que todos los apóstoles –estos santos, mártires y fundadores de la iglesia– son fieles judíos, creyentes y cumplidores. La traición urdida por Judas a lo mejor resulta mucho más severa, y por consiguiente imperdonable, que el abandono de Jesús por Pedro. Esta *piedra* por venir, una vez que se haya «vuelto», o sea, cuando se haya convertido (S. Lc. 22: 31-32), se hace la *roca* sobre la cual el Nazareno edifica su iglesia (S. Mt. 16:18). Pero en este momento se revela

7. Sobre esto, ver Crossan (1996), quien se dedica, según el subtítulo de su tomo, a exponer las raíces del antisemitismo en las historias evangélicas de la muerte de Jesús.

más bien como «piedra de tropiezo, y roca que hace caer» (1 Ped. 2:8), esto es, como un ser sumamente falible.[8]Luego, sobre sus discípulos, incluyendo a Pedro y Judas, Jesús pronuncia esta bendición algo equívoca: «¡Limpios estáis; pero no todos!» (pág. 1.250), cuyo importe irónico queda patente y aun se aumenta al recordar que los curas y otros fieles cristianos, proclamándose servidores de este mismo Jesús, abogan por la eterna imposibilidad de borrar la mancha semita.

Vale fijarse aquí en otra faceta igualmente irónica de la bendición de Jesús: Miró no cita directamente a San Juan Evangelista, quien deduce *a posteriori* los pensamientos de Jesús, sugiriendo que éste aludía así a Judas, quien le iba a traicionar (S. Jn. 13:10). El autor de *Figuras* parece haber decidido no incluir tal detalle redactor, lo cual funciona como *midrash* por exclusión, indicando quizá parametros aun más amplios de su propia percepción de la Pasión. Miró describe al Señor «volviendo un poco la mirada» y luego añadiendo, «con palabras del salmista: '¡Conmigo parte el pan el que ha levantado su calcañar para derribarme!'» (pág. 1.250). Aquí, como en otros muchos momentos de su ministerio, y hasta en sus últimos suspiros en la cruz, donde cita las primeras palabras del salmo 22, Jesús mismo ejerce de *midrashista*, al hacer su propia exégesis del Salmo 41:9. Extrae el versículo de su contexto originalmente davídico, para indicar su coherencia con la experiencia «moderna». Tal retoque del evangelista, que francamente figura como *proof text*, infunde a Jesús otro aspecto profético. Mientras tanto, se condena al traidor por venir y a todos los israelitas presentes y venideros a un eterno retorno de delito y vergüenza, sólo «para que se cumpla la Escritura» (S. Jn. 13:10). Al mismo Judas, el Señor le dice: «Lo que hayas de hacer, hazlo pronto» (pág. 1.253; cf. S. Jn. 13:27), pero nótese que Miró omite el juicio condenatorio del evangelista. La forma indicativa del verbo aparece en la Biblia, tanto en la castellana de Casiodoro de Reina, como en la griega y la Vulgata, pero en *Figuras*, Miró utiliza el subjuntivo, lo que revela una absoluta falta de compulsión, indicando que existe la posibilidad del perdón para el traidor, si lo aceptara. El «nuevo mandamiento» que Jesús sigue predicando al fin es «¡Amaos, amaos, como yo os amé!» (pág. 1.254). En casi todo el *corpus* literario de Miró se da casi universalmente el lema «falta amor», pero no con el Nazareno, en quien se encarnan la caridad y el perdón. A la luz de tan fuerte contraste, parece que Miró se acorda bien con el aforismo nietzscheano: el único cristiano murió en la cruz (*Der Antichrist*, 1895), mientras que la mayoría de los supues-

8. Cito a lo largo del trabajo por *La Santa Biblia*, publicada por las Sociedades Bíblicas en América Latina (1960), por la antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), con otras revisiones de 1862, 1909 y 1960.

tos ministros de su mensaje, tanto los antiguos como los modernos, lo han malentendido, menospreciado y mofado.

La letra del *midrash* mironiano cumple con el espíritu del Evangelio: retrata a un Mesías misericordioso, nada severo ni justiciero. Jesús se siente entristecido al punto de la muerte, «acechado por aborrecimiento» (pág. 1.255), pero simplemente no sabe condenar a nadie. Lo expresa bien Josef de Arimathea, uno de los «sanhedritas amigos de Jesús»: «¡Le odian porque pudo perdonar!» (pág. 1.389). Este mismo viejo califica la compenetración del odio y de la falta de limpieza de esta manera: «¡Hacer el bien presentando el alma limpia es acercar demasiado la lámpara a las vilezas de los otros!» (pág. 1.389). Tal uso de «limpia» es otro ejemplo que podemos esgrimir en el contexto de la limpieza de sangre: la de Jesús, éste tan limpio como un niño, limpia a todos los que quieren ser limpios, mientras que los no limpios proyectan su propia suciedad en él y en su séquito. Puede que exista aquí otra resonancia de la Sagrada Escritura, ésta de un incidente que tiene lugar después del inicio de la Pasión de Cristo. El apóstol principal, convirtiéndose en la piedra prefigurada por su apellido, experimenta una visión en la que aprende: «Lo que Dios limpió, no lo llames tú común» (He. 10:15; 11:9). Explica que antes era «abominable» que «un varón judío» se juntara «a un extranjero», pero que «ha mostrado Dios que a ningún hombre llame común o inmundo» (He. 10:28). Luego, afirma San Pablo, otro apóstol de la tolerancia y la inclusión: «Todas las cosas son puras para los puros, mas para los corrompidos e incrédulos nada les es puro; pues hasta su mente y su conciencia están corrompidas» (Tito 1:15). Lo que significa una lección más, tanto para los protoinquisidores de *Figuras,* como para los oficiales de cualquier Santo Oficio venidero.

Miró presenta a Judas como encarnación de la falta de amor, según se manifiesta en su soledad auto-impuesta y miseria de extranjero. El de Kerioth exclama: «¡Soy como el perro que busca al amo!» (pág. 1.241), recordando a los judíos peninsulares que quedan como canes en busca de quién los acoja, ya que al abandonar una fe, la otra no los recibe. Tal imagen de perros, cargada de la nutrida ironía mironiana, repercute también en la descripción de la muchedumbre. Este gentío, animado por sus sacerdotes, pide la muerte de Jesús: «ya todos rugían la maldición con un ahínco que les rasgaba las bocas y les inflaba las fauces como gañiles de perro» (pág. 1.357). Tal símil canino da lugar a un sinfín de asociaciones peyorativas, puesto que los semitas hispanos y sus descendientes neocristianos se veían caracterizados como «perros» (Herrero García pág. 636). Pero por igual parte, los perseguidores se caracterizaban como perros. Por ejemplo, el habla popular nombraba a los

frailes de la Orden de Santo Domingo, los Dominicos, como «domini canes», perros del Señor que se dedicaban con ferocidad a la persecución de herejías (ver Reston, Jr.). Por medio de tales imágenes, vemos una y otra vez cómo se insinúa un Levante en otro. Asimismo, el novelista jamás nos permite olvidar que Jesús mismo es un judío. Valiéndose del estilo indirecto libre, describe la entrevista entre Pilato y Jesús: «se miraron. Y parecióle a Poncio que resalían en el Rábbi los rasgos firmes, angulosos, de terquedad y sigilo de la raza odiada» (pág. 1.349). Aun delante del romano, el Señor prosigue su *midrash*.

Tal como acaba de hacer con sus discípulos en esta misma Pascua, donde encontramos un pleno uso de «los salmos del rito» (pág. 1.251), Jesús ejerce de «padre de familias» (título de esta misma sección de la novela, págs. 1.244-58), recordando el concepto romano de *paterfamilias*, al igual que el papel explícitamente dictado para el varón principal de cada unidad familiar entre los hebreos (ver Donin págs. 229-36). Puede que en estas páginas Miró peque de anacrónico, empleando el nombre cristianizado de Santiago, ya que la santidad, la consagración pública y oficial por la iglesia, todavía no existía. Sin embargo, la imagen de «los creyentes como santos» sí que tiene vigencia contemporánea, hasta en los mismos salmos (e.g. 30:4, 34:9, etc.). Prosiguiendo la ceremonia, Jesús y sus discípulos cantan y leen los versículos de Éxodo y de los salmos tradicionalmente asociados con el *seder* pascual. El novelista ejerce también de *midrashista*, mencionando que en un punto «todos se alzaron para recitar el *Hagada* del Deuteronomio» (pág. 1.251). De acuerdo con el sentido de *haggadah*, Miró hace hincapié en cómo el Maestro «contaba» los eventos del éxodo y después de éste (págs. 1.251-52). El rabí Donin confirma la larga tradición del *midrash* pascual, cuando asevera que es digno de alabanza que los que están presentes en la ceremonia inyecten sus comentarios, explicaciones e interpretaciones sobre el texto escrito (págs. 233-34). Luego, Jesús instituye la Eucaristía al final de esta Santa Cena. Miró imagina al Cristo invocando que es «'¡[su] sangre que sella una alianza perdurable entre la tierra y el cielo!'» (pág. 1.255), subrayando de nuevo que la sangre santifica, y que no condena a los creyentes.

Después de beber tal pacto, Miró explica cómo todos los comensales «entonaron el salmo de las alabanzas y aflicciones» (pág. 1.255). Cantan el Salmo 137 (el 136 de la Vulgata): este poema no figura generalmente en las Pascuas, ni en las judías ni en las cristianas, aunque tal uso no contradice el espíritu de la festividad, y de vez en cuando aparece en ceremonias muy innovadoras. De hecho, este salmo resulta revelador, tanto de las tradiciones y trayectorias de la hermenéutica rabínica, como de la mentalidad del autor al incluirlo en su novela. Cabe recordar que la ceremonia del *seder* todavía iba evolucionando

durante el primer siglo de nuestra era. Los estudiosos se hallan divididos aún con respecto a la calidad de la Última Cena como *seder*. El mismo San Juan, autor del único evangelio no sinóptico, no concuerda con los otros tres evangelistas, sino que afirma una cronología que a fin de cuentas imposibilita que la última comida de Jesús con sus discípulos haya sido un *seder* pascual. Sin embargo, parece que Miró, en lo tocante a sus descripciones del banquete, coincide con las de los Santos Mateo, Marcos y Lucas. Señala que «el Rábbi bebió de la postrera copa de la vieja Pascua» (pág. 1.253). En su *midrash*, tanto del *seder* como de la Santa Cena, vemos a Jesús haciendo brotar lo nuevo de lo viejo. Como punto de referencia, cito aquí los versículos que cita Miró:

> *¡En las riberas de los ríos de Babilonia nos sentamos llorando, porque pensábamos en ti, Sión!*
> *Colgamos de los sauces nuestras arpas y cítaras.*
> *Y los que por fuerza nos llevaban, dijeron:*
> *Cantadnos canciones de vuestra patria y de vuestro Dios.*
> *¿Cómo cantaremos cánticos del Señor en tierra ajena?* (págs. 1.255-56)

Al incluir estas líneas del salmo, Miró retrata a Jesús como exegeta, siempre elaborando e iluminando la tradición textual, extrayéndole nuevos sentidos y al mismo tiempo haciéndola eternamente vigente. Por su parte, el novelista participa en este modo poemático, revelándose una vez más como *midrashista* nada esquivo en su exégesis.[9]

James L. Kugel enumera la historia interpretiva de este salmo, señalando que cobró un sentido especial a finales del primer siglo de nuestra era, después de la detrucción del Segundo Templo. Asimismo Kugel confirma la envergadura de este evento, que los intérpretes asociaban con la destrucción del Primer Templo y el Cautiverio Babilónico, sucesos que ocurrieron durante el sexto siglo antes de nuestra época y que a su vez fueron elaborados en el salmo (págs. 172-213). Algunos escritores aseveran que la destrucción del Templo de Herodes marcó un punto clave en la evolución del *seder*, porque los sacrificios ya no podían llevarse a cabo en Jerusalén. Tal trauma tendría que reconfigurarse, aunque oblicuamente y por medio de nuevos *midrashim*,

9. Primero, quisiera expresar mi sincero agradecimiento a mi colega y amigo, el Dr. Seth Ward, quien en lo tocante a las Pascuas tradicionales de la comunidad judáica, me ha ayudado muchísimo. Además, el tomo de Donin es una guía sumamente útil sobre las preparaciones y luego sobre las ceremonias del *seder* (págs. 218-38). Sobre aspectos evolucionarios del *seder*, así como sobre la comparación del *seder* y la Pascua cristiana, en especial cuando están contextualizados con el Salmo 137/136, ver Bokser págs. 24-33; Klawans págs. 24-33, 47; Benedicto XVI; Miller; Sublett. Sobre la *haggadah* del *seder*, que hoy en día registra gran variedad de contenido y de estilo narrativo, ver Klawans págs. 30-31.

proponiendo una profecía davídica que pronosticara tanto la primera como la segunda pérdida de su simbólico centro cúltico de la nación (ver Bokser págs. 28-31, y Klawans págs. 31-33, 47). Miró desarrolla imágenes paralelas de los asistentes a la Cena, quienes cantan este salmo de exilio *a priori* y *ex post facto*. La pasión de los descendientes de Jacob se involucra en el pasado, en el presente y en los futuros posibles: existen por supuesto muchos nexos y niveles de interpretación, de *midrash* sobre *midrash*, al tanto de las prácticas rabínicas, quienes a su vez ejercían de novelistas de la Sagrada Escritura. Kugel menciona otro detalle de la extensión del salmo, que la crucifixión figuraba tradicionalmente entre los sufrimientos de los cautivos hebreos (págs. 193, 212), lo que acaso revele otra faceta aun de la *poesis* que se arma en *Figuras*.

Se escuchan ecos del mismo salmo 137, al igual que de otros textos sagrados, en la condenación de Jesús por Pilato, secundada por el vocerío de la multitud. Al lavarse las manos, rechazando cualquier complicidad con la sangre del Justo, el Procurador recuerda el lavamiento de pies recién llevado a cabo. De hecho, este romano da sin saberlo en una serie de *midrashim* sobre las abluciones. Miró señala algunas de las corrientes de tal chorro intertextual, describiendo cómo el romano «tendió sus brazos, y el agua goteó en la cabeza lacia de Cristo»:

> Y Jerusalén temió. Un gentil evocaba la voz del salmista: «Lavaré mis manos entre los inocentes»; y la solemne severidad del Deuteronomio: «Cuando fuere hallado un hombre muerto, y no se supiere quién le mató, saldrán los ancianos de la Judicatura y medirán la tierra desde el sitio del cadáver hasta las ciudades del contorno; y los jueces del lugar más inmediato tomarán un ternera añoja que no haya traído yugo ni roto el campo con la reja; y llevándola a un valle árido, le quebrarán la cerviz. Y los ancianos lavarán sus manos sobre la res, diciendo: 'Nuestras manos no derramaron la sangre de ese hombre ni nuestros ojos lo vieron. ¡Sé propicio, Señor, a tu pueblo, a quien rescataste, y no le imputes la sangre inocente!' Y será apartado de los jueces el reato y peso del homicidio.» Y la Glosa de Sôtah resume y cifra el texto mosaico: «Tan puras y limpias como nuestra manos lustradas, están nuestras conciencias de toda sangre.» (pág. 1.357)

En este retrato de los sacerdotes y la gente laica de Israel, ya condenados por haber condenado al que pensaba librarlos de sí mismos, Miró encuadra las múltiples ironías sugeridas por el salmo de la pasión nacional, abarcando en él todo su agobio y oprobio, toda su renuencia y *ressentiment*.

A su vez, Marcel Bataillon propone el salmo 137 como tábula de «la multisecular herencia de melancolía del pueblo judío, criado en la amargura del destierro; pues tan desterrados se sentían los judíos, desde la diáspora, como sus antepasados que lloraban a orillas de los ríos de Babilonia» (pág. 40). Este

distinguido hispanista francés nota ciertas posibles resonancias del salmo 137 para con los cristianos nuevos de Iberia. Sin nombrarlo así, Bataillon entiende «la sensiblidad neo-cristiana» como otro *midrash* de este salmo, resumiendo en una forma tradicional toda la «desazón» y «melancolía» (pág. 40) de los doblemente exiliados. Su nuevo cautiverio babilónico es vigilado por el Santo Oficio. Otros críticos también han comentado el refundir el salmo, desde el Renacimiento hasta nuestros tiempos, recordando que existían otras muchas versiones de él en las literaturas nacionales de Europa, con muchos destacados ejemplos que aparecen en las literaturas castellana y lusitana. Excelsos artistas literarios como Milton, Shakespeare, Camões, Montemayor, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, quienes no necesariamente eran ni judíos ni judeoconversos, enseñan así su solidaridad con la «nación» perseguida, ofreciendo *midrashim* de simpatía por el sufrimiento. Existe además en sus obras el reconocimiento de la universalidad de las imágenes y los sentimientos expresados por el salmista, los que repercuten en todas las culturas, promoviendo entre sí una continuidad literaria en la que Miró participa.[10]

Miró se esfuerza por presentar a los hebreos de su novela como gente de su propia época. No son cristianos de los inicios del siglo XX, figiéndose judíos y demostrando, por lo terca de su persona, la veracidad del dogma cristiano. Pero no por ello dejan de recordar los personajes mironianos a los judíos sefarditas de edades más tardías, tal como los escribas y los fariseos, igual que Kaifás, Anás y los de su compañía sacerdotal, traen a las mientes los inquisidores, especialmente cuando se tiene en cuenta su mutua preocupación por la pureza del linaje (ver págs. 1.260; 1.291; 1.305-7; 1.370-71; 1.391-92 *et passim*). Cabe decir que los perseguidores de cualquier época se difieren muy poco entre sí. En *Figuras*, se encuentran yuxtapuestos todos con sus pares, girando en una ronda perpetua de intolerancia y de falta de amor. No es que su Jerusalén sea explícitamente el Toledo ni el Valladolid a lo Guevara. Pero en «Lo viejo y lo santo en manos de ahora» Miró recalca que existen resabios de lo contemporáneo en la narración del pasado: en su novela, «las evocaciones se hallan impregnadas de nuestra emoción de la Semana Santa, de su liturgia magna y triste, y de la lírica de nuestra mocedad». Luego, cita a otro que se distinguió como *midrashista*, André Gide, afirmando que «el Arte, aunque le

10. Entre otros muchos estudios del salmo 137 en la literatura europea del Renacimiento hasta el siglo XX, ver Fernández de Castro; Bataillon págs. 39-54; Blecua págs.113-26; Creel; Di Mauro págs. 5-7; Giudicelli págs. 255-63; Hamlin págs. 224-57; Picchio págs. 559-99.

lleguen reflejos del Cielo, es una cosa enteramente humana» (págs. 316-17).[11] El ciclo de los *midrashim*, al parecer atemporal, si no explícitamente eterno, es la interpretación libre y lírica de la Sagrada Escritura. Según las casi infinitas posibilidades que se presenten, florece como un arte al parecer promovido por el Cielo. Pero sigue en pleno contacto con la tierra y en función con sus moradores demasiado humanos.

En este contexto, *Figuras de la Pasión del Señor* tiene un paralelismo con la obrita de Dostoyevky *La leyenda de Gran Inquisidor*, intercalada como sueño en *Los hermanos Karamazov* (1879-80). El novelista ruso enumera las reacciones ante Cristo que, vuelto a la tierra, ha estado predicando en la Sevilla del siglo XVI, y luego es prendido para comparecer delante del jefe del Santo Oficio. Su nueva Pasión, igual que la del Gran Inquisidor, recuerdan las de los sumos sacerdotes de la Biblia, al lado de los que Miró engrana en su propia novelística. Los prepotentes eclesiásticos que describe quedan como figuras en los albores de nuestra era, pero no dejan de suscitar una simbiosis de lo antiguo y lo moderno. Mientras tanto, Jesús se yergue en el «Servidor que sufre» (Is. 53), una imagen que resuena con las de todas las personas procesadas y martirizadas por la Inquisición. Estas víctimas venideras se recapitulan recíprocamente en el primer cristiano, cuyo mensaje de misericordia parece que sigue siendo rechazado por los órganos oficiales en cualquier edad del mundo. Los sacerdotes principales de su época, igual que los de la España que describe Dostoyevsky, consideran al Nazareno como un gran hereje, uno cuya existencia en el mundo perjudica mucho a los de su nación y de su religión, tramitando en sí una tremenda amenaza a su jerarquía de poderes y privilegios. Lo mismo pasa con los marranos, los moriscos, los luteranos y los demás apóstatas de los siglos venideros; pervive así la Pasión Divina en las tribulaciones de todos los que vendrán después. Al final de la novela, la mujer samaritana se queja: «¡Rábbi, Rábbi! ¿Por qué has resucitado para subirte al cielo?» (pág. 1.400). En sus palabras tan cargadas de esperanza y de tristeza reverberan todas las expectativas y añoranzas, las que vemos surtidas en todas las edades y por todas las leyes. Los discípulos siguen proclamando la buena noticia, que «Jesús ha rescucitado, y subió al cielo» (pág. 1.400). Pero su Pasión está proyectada en los sufrimientos de los que se quedan en la tierra, sean éstos judíos, cristianos, paganos o lo que fuesen. Tal nexo de imágenes resulta

11. Dos figuras contemporáneas suyas que influyeron mucho en Miró, André Gide y Oscar Wilde, a su vez programaron su «perverse midrash» (Downey). Ver también: Macdonald 1975, págs. 32, 151 *et passim*, y 2002, pág. 91; Larsen 1989, págs. 69-89.

ser como un espejo, una *mise-en-abîme* donde cobran forma y se reflejan entre sí una legión de los posibles *midrashim*.[12]

Miró señala también cómo los enemigos del Rábbi «ya malsinan de él y tuercen sus intenciones» (pág. 1.273). La palabra *malsín*, que viene originalmente del hebreo y quiere decir *calumniador*, aparece en catalán al menos hacia 1327, y más tarde, hacia 1530, entra en el castellano (Lourie págs. 85, 87). Esta historiadora afirma que el ser malsín de otro de su propia ley era una de las peores ofensas que un judío podría cometer (Lourie págs. 69-102). Desgraciadamente, el ser malsín pasa del *call* sefardita a los consejos del Santo Oficio, llegando tal denuncia o tacha casi siempre anónima a ser una preferida táctica de terror. Surtía una violencia íntimamente familiar, en la cual tanto el malsín como el delatado sufrían en extremo: así seguían siendo divididas, si no rajadas, las familias, las comunidades y las naciones. En *Figuras*, encontramos a una gente autófaga, que se consume en el odio a sí misma, anticipando lo que Sander Gilman más tarde caracteriza como el «auto-odio judío» (ver *Jewish Self-Hatred*). Lo que no quiere decir que Miró fuera antisemita. De hecho, puede que en su visión del pueblo esparcido de Israel el novelista vislumbre una nación cristiana relativamente nueva y de la época más bien reciente. España por su parte sigue consumiéndose, como un Saturno redivivo que devora a sus propios hijos «heterodoxos». Para los de la supuesta mayoría, estos grupos ajenos son el «otro», pero sin dejar de ser de la propia carne de los que los acosan. Tales *midrashim* se presentan como esperpentos, en vez de resabios áureos de *once and future glory*.

Miró insiste en pasar su *poesis* por este mismo prisma, desmitificando el pasado para poder crear el presente. Valiéndose de nuevo del estilo indirecto libre para comunicar el odio verdaderamente visceral de Pilato contra todo lo semita, Miró afirma que «Poncio odió a Israel hasta por la náusea del suplicio. Sentíase murado de padecimientos» (pág. 1.324). Pero no es por haberse hastiado de hacer matar a tantos otros judíos, por lo que piensa dejar libre al Rábbi. El romano dice a su mujer, Claudia, la que según la tradición ha soñado con Jesús y se esfuerza por protegerlo delante de su marido: «¡Amiga mía: Israel nos acecha! Es la fiera del desierto que no sabe obedecer ni mandar.» (pág. 1.325). Luego, otra descripción acertada: «Poncio, pálido de repugnancia y odio, se recoge a su cámara», mientras que fuera de su palacio se multiplican los *midrashim*: «se arrastran los salmos alaridos del pueblo. Sobre los cadáveres aplastados avanzan y se renuevan los judíos, vestidos de

12. La posible asociación entre el *midrash* y las reflexiones (o refracciones) en el espejo recuerda la novela de Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1890).

penitencia, que lloran el despojo sacrílego, sin mirar el brazo que les aguarda para herirles. Es la obstinación del semita, que agota la rabia del amo» (pág. 1.327). Son palabras que encierran en sí todo el encono y toda la frustración de la Iglesia, viendo fracasados sus planes de convertir a los judíos.

El gran error de los perseguidores en todas las épocas de la historia ha sido el negar la voluntad del ser humano, esperando que, con la humillación de la carne, alguna vez se domine, si no se convierta, al espíritu. Miró vierte luz sobre lo que podemos llamar un *continuum* de contiendas, las que se luchan en el Imperio Hispánico (y cristiano), igual que en el Imperio Romano: «Entre el Procurador y las gentes judías ya sólo queda un mundo de furor implacable y una humillación rencorosa»; habla de cómo a sus espaldas los impotentes rodean a su gobernador «de un silencio miedoso, de sonrisas frías, de miradas oblicuas». A propósito de esta posible conexión hispana, Miró cita «una historia ruin» que «se ha difundido por Jerusalén»: «Poncio Pilato es liberto de un soldado de Iberia… Sirvió a Roma con deslealtad para los suyos; medró con delaciones.» Hablan de Claudia y de cómo ha conseguido «el favor de Tiberio», y corren rumores de la absoluta decadencia para infundir la condenación horrorizada, igual que la envidia rencorosa, en los judíos, antes elegidos y ahora gobernados por gentiles tan inmundos. Pilato se venga de tales detractores, valiéndose de técnicas inquisitoriales que más tarde se van a recrudecer en la Iberia de donde dicen que vino: «Los escuchas de Poncio le refieren la difamación y por las noches, en el ergástulo, los lictores amputan con su segur la lengua de los malsines cazados» (pág. 1.327).

Miró logra describir con gran verosimilitud, tanto a los gentiles como a los hebreos, aunque sin nadar en las corrientes del antisemitismo removidas por la Roma imperial e inquisitorial. A propósito, su comentario sobre Sor Ana Catalina Emmerich, autora de *La dolorosa pasión de nuestro Señor Jesucristo* (1833), que tal vez influyera en el alegado prejuicio antisemita de la película de Mel Gibson, *La Pasión del Cristo* (2004).[13] En «Lo viejo y lo santo en manos de ahora», Miró menciona a esta monja y su obra, diagnosticando en ellas algo que no quería verter en su *Pasión*:

> Todas sus páginas tienen la misma prolijidad, exactitud arbitraria, alucinatoria; es decir, a su arbitrio de iluminada reverencia. Lente magnífica para mirar, demasiado cerca, pueril, confuso y transido, el corazón de Sor Ana Catalina que no evoca, sino que registra sus imágenes de dolor; su propio dolor hecho carne divina. Primitivismo, tal vez sin gracia de los primitivos, con abrasada caridad. Lo santo en manos santas, lisas y maceradas (pág. 302).

13. Ver una entrevista a Gibson, citada por Crossan 2004, págs. 11-12.

A despecho de tales prejuicios, Sor Ana Catalina ofrece algo que podemos entender como su propio *midrash* de los sufrimientos de Jesucristo. Por obvias razones Miró rechaza tal interpretación, no por ser tan primitiva, sino por andar demasiado apartada del espíritu y la letra de los acontecimientos en cuestión. Por su parte, el novelista procura recuperar tal espíritu y mantenerse fiel a la letra. Al tratar de la monja y su obra, Miró ilumina mucho su propia trayectoria en *Figuras*: componer un *midrash,* una obra de arte poético fiel en sí y fiel a la Sagrada Escritura, no algo falso, como cree haber encontrado en Emmerich.

Mientras tanto, pasando por el *Nazarín* galdosiano (1895), entre otras obras de escritores novecentistas, y contando con figuras de tanto relieve como Schweitzer, Silone, Unamuno, Steinbeck, Kazantzakis, Faulkner, Greene y Vidal, y prosiguiendo hasta los tomos de Jim Bishop, John Dominic Crossan, Paula Fredriksen, Luke Timothy Johnson y Raymond E. Brown, entre otros muchos, no cabe duda que existe un movimiento para reconfigurar al Jesús «histórico». En *Figuras*, Miró logra dominar un torrente de textos cristológicos, éstos muchas veces apasionados en sí y entre sí, tanto en lo literario como en lo histórico y lo teológico, y todos dedicados según su propia visión a reconstituir o a reimaginar la Pasión del Señor.[14] Miró trata hábilmente con diversas figuras de un pasado que en sus manos jamás resulta remoto. Hablando de Guevara y *Monte Calvario*, ésta es una obra que Márquez Villanueva categoriza como no tomada, en el fondo, muy en serio ni como materia edificante, sino leída por sus contemporáneos más bien como entretenimiento y/o como diversión. Este dedicado crítico afirma lo siguiente: «El triste sino de Miró y sus *Figuras* […] obra respetuosa y no exenta de unción, se viene a las mientes como contraste y como abono de que cualquiera tiempo pasado fue mejor» (1968, págs. 46-47). En su *poesis* Miró profundiza mucho en su materia, definiéndose por su inmenso respeto y destreza como artista y como creyente.

14. Sobre las «transfiguraciones» de Jesús en los siglos XIX y XX, ver Ziolkowki, aunque este estudioso de primera fila no menciona a don Gabriel. Por su parte, el mismo Dr. Schweitzer escribe sobre algunos de sus comensales cristólogos: «Men who have no qualifications for the task, whose ignorance is nothing less than criminal, who loftily anathematise scientific theology instead of making themselves in some measure acquainted with the researches which it has carried out, feel impelled to write a Life of Jesus in order to set forth their general religious view in a portrait of Jesus which has not the faintest claim to be historical» (citado por Ziolkowski págs. 56-57). Seguro que Miró no cabe dentro de tal categoría, ya que a lo largo de *Figuras* pone en tela de juicio sus muchos estudios. Además, reconozco aquí lo mucho que me ha ayudado mi amigo y colega, el Dr. Paul Flesher, sobre el «historical Jesus movement».

Figuras se revela como un tomo devoto que lucha por decir la verdad, en vez de predicar ficciones a lo Sor Ana Catalina, las que en un principio se tienen por «edificantes», pero una vez desenmascaradas, lucen más bien de maceradoras. Por supuesto, existen muchos lectores a quienes los libros de la monja les parecen ser otro evangelio: al revisar este trabajo, yo busqué ejemplos de propagandas en el Internet, encontrando una que reza de este estilo: «Profecías y revelaciones asombrosas sobre todo aspecto de la Fe. Edificante en extremo, hace que los Evangelios cobren vida con detalles que Ud. jamás haya conocido con anterioridad» (ver http://www.tanbooks.com).[15] A lo mejor tales elementos «animadores» no se han conocido antes porque no existen, ni en espíritu, en los evangelios. Francamente, Miró ha puesto en evidencia su propia espiritualidad, apoyada por su gran respeto al espíritu que infunde las historias bíblicas, mientras que la *Pasión* de la beata alemana, una obra según muchos recargada de «aceites devotos», no es nada respetuosa ni respetable, resultando ser más bien histérica que histórica. Ella pinta su propia pasión distorsionada y distraída, en vez de la del Señor. Por lo tanto, Miró la rechaza, aunque no sólo por razones teológicas, sino también por el dolor estético y espiritual que produce. No es que le niegue a Sor Ana Catalina su *midrash*, o sea, su novela de la Escritura, ya que la Pasión que ella alucina siempre resulta ser una de las casi infinitas posibles. Miró solamente confirma su poco valor poético, que peca de mala *poesis*. Nuestro novelista de la Sagrada Escritura bien comprende que, por cualquier cala que haga, el exegeta no puede evitar proyectarse en los textos, tanto en los que consulta como fuentes, como en los que se dedica a componer. Según Luke Timothy Johnson, autor de *The Real Jesús* (1997), cada persona desarrolla su propia representación del Nazareno al contemplarse a sí misma en el espejo, imbuyéndole así al Cristo de los rasgos que ve o que quisiera ver. En *Lo viejo y lo santo en manos de ahora* Miró afirma que «[e]vocar, reconstruir, no es ilusionarse, no es alucinarse» (pág. 302). Por lo tanto, el novelista dedica su *poesis* a imaginar a Jesús, escribiendo con un arte que lo ubica ante todo en su propio tiempo. Pero tal proyección parabólica del Hombre-Dios lo hace más asequible, y si fuera posible, más histórico, para los del tiempo de Miró, igual que para nosotros en el nuestro. El novelista logra para sí mismo y para todos sus lectores lo que se propone en su carta a Irles: «mirar de cerca el horizonte cristiano, reconstruyendo lo que no nos decían –igual que lo que nos decían– los textos directos y sagrados». Además, Miró llega a confirmar el paradigma de Johnson, quien afirma que

15. En su inglés original la propaganda reza de este modo: «Prophecies and amazing revelations on every aspect of the Faith. Extremely edifying, makes the Gospels come alive with details you never knew before».

es por la literatura, no por la historia, por lo que conocemos mejor al Cristo novotestamentario.[16]

Pasando por estas trayectorias multitemporales, *Figuras de la Pasión del Señor* recuerda otra novela, una obra de ficción que desde sus primeras páginas insiste en proclamarse nada menos que como una «historia verdadera». Cervantes, otro maestro del *midrash* de quien Miró ha aprendido mucho, aduce una plétora de posibilidades narratológicas al brindar a través de las generaciones su luciente visión perspectivista. Y, cómo no, en el *Quijote* repercuten todas las Escrituras, tanto las sagradas como las más bien profanas, y él en ellas. La obra de Cervantes figura preeminentemente como «divina novela», según el criterio unamuniano. Por medio de tal *poesis* la ficción puede llegar a revelar, aun a ser, si no la verdad, al menos una verdad. Cuenta historias verdaderas inspiradas por una veracidad que va más allá de la mera verosimilitud verbal. Unamuno insiste en las semejanzas entre Nuestro Señor Jesucristo y «nuestro señor Don Quijote»,[17] lo que a cierta luz parece más que un poco altivo y egoísta, amén de una evidente blasfemia. Pero en tal figura de Cristo podemos vislumbrar algo sumamente importante en cuanto al parecer que Unamuno comparte con Cervantes y Miró. Lo que vemos en sus versiones de la historia cristiana es un Mesías como artista. Jesús se esfuerza por cumplir la Sagrada Escritura. De acuerdo con el estilo rabínico (ver Handelman págs. 83-120), continúa las historias, las interpreta en su vida y las prosigue hacia el futuro. Es que tal Cristo va «cabalgando», mientras que carga su cruz, (re) inventándose con cada nueva generación, pero sin dejar de ser quien ha sido desde el principio. De este modo se encuadra la pasión poética del *midrashista* verdaderamente cristiano y castizo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AIROZO, James. 1984. *Religion, the Bible and Ideology in the Works of Gabriel Miró*. Tesis doctoral de la Universidad de Michigan.

– 1987. «Gabriel Miró, Adolf von Harnack, and the Meaning of Jesus». *Romance Quarterly* 34, págs. 361-70.

ANDERSON, George K. 1991. *The Legend of the Wandering Jew*. Hanover, NH, University Press of New England.

16. Al hacer esta redacción, me emocionó mucho una conferencia de Luke Timothy Johnson, titulada «Learning the Human Jesus: Historical or Literary Criticism?», la que se realizó en el campus de la Universidad de Wyoming el 15 de septiembre de 2009.

17. Esta idea y otras similares aparecen a lo largo del *corpus* literario de Unamuno. Sobre su *quijotismo* cristiano, ver *El Cristo de Unamuno* (Madrid, Rialp, 1960), por Vicente Marrero, especialmente las págs. 155-204.

BAEZA, Ricardo. 1935. «Prosa de Gabriel Miró», prólogo de *Figuras de la Pasión del Señor*, en Edición Conmemorativa de *Obras completas de Gabriel Miró*. T. 5. Barcelona, Altés, págs. ix-xxx.

BATAILLON, Marcel. 1964. «¿Melancolía renancentista o melancolía judía?» en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, págs. 39-54.

BENEDICTO XVI. «Comentario al salmo 136, 'Junto a los ríos de Babilonia'». «Creyentes y no creyente, peregrinos hacia la Ciudad de Dios». Zenit–El mundo visto desde Roma. http://www.zenit.org/spanish/audiencia/visualizza.phtml?sid=80232

BLECUA, José Manuel. 1988. «Sobre el salmo *Super Flumina*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid, Gredos, págs. 113-26.

BOKSER, Baruch M. 1987. «Was the Last Supper a Passover Seder?» *Bible Review*, págs. 24-33.

BOMAN, Thorleif. 1970. *Hebrew Thought Compared with Greek*. Nueva York/Londres: Norton.

CREEL, Bryant L. 1981. *The Religious Poetry of Jorge de Montemayor*. Londres, Támesis.

CROSSAN, John Dominic. 1996. *Who Killed Jesus?* San Francisco, CA, HarperCollins.

– 2004. «Hymn to a Savage God», en *Jesus and Mel Gibson's* The Passion of the Christ. Londres/Nueva York, Continuum, págs. 8-27.

DI MAURO, Damon. 1993. «An Imitation of Marot's Psalm 137 in Garnier's *Les Juifves*». *French Studies Bulletin* 48, págs. 5-7.

DONIN, Hayim Halevy. 1972. *To Be a Jew*. Nueva York, Basic Books.

DOWNEY, Katherine Brown. 2004. *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide and the Censorship of Biblical Drama*. Nueva York/Londres, Continuum.

FERNÁNDEZ DE CASTRO, Eduardo Felipe. 1928. *El salterio de David en la cultura española*. Madrid, Imprenta Helénica.

FISHBANE, Michael. 1998. *The Exegetical Imagination*. Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press.

GERTNER, M. 1962. «Midrashim in the New Testament». *Journal of Semitic Studies* 7, págs. 267-92.

GILMAN, Sander L. 1986. *Jewish Self-Hatred*. Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press.

GIUDICELLI, Michelle. 1995. «Super Flumina Babylonis ou la projection dans le miroir», en *O Amor das Letras e das Gentes*. Santa Barbara, CA, Center for Portuguese Studies, págs. 255-63.

GOULD, Stephen Jay. 1987. *Time's Arrow, Time's Cycle*. Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press.

GUILLÉN, Jorge. 1969. *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza Editorial.

HAMLIN, Hannibal. 2002. «Psalm Culture in the English Renaissance: Readings of Psalm 137 by Shakespeare, Spenser, Milton and Others». *Renaissance Quarterly* 55, págs. 224-57.

HANDELMAN, Susan A. 1982. *The Slayers of Moses*. Albany, NY, State University Press of New York.

HARTMAN, Geoffrey H. y Sanford BUDICK, eds.1986. *Midrash and Literature*. New Haven, CT, Yale University Press,

HERRERO GARCÍA, Miguel. 1966. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid, Gredos.

KAHANE, Rabbi Meir. «Passover-Holiday of Vengeance». http://kahane.org/meir/passover.html.

KIRK, John R. 1976. *The Religious Aesthetic of Gabriel Miró*. Tesis doctoral de la Universidad de Princeton.

– 1979. «Questions of Originality: The Use of Sources in *Figuras de la Pasión del Señor*» en *Critical Essays on Gabriel Miró*. Ann Arbor, MI, Society of Spanish and Spanish-American Studies, págs. 66-83.

KLAWANS, Jonathan. 2001. «Was Jesus' Last Supper a Seder?» *Bible Review*, págs. 24-33, 47

KUGEL, James L. 1994. *In Potiphar's House*. Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press.

LARSEN, Kevin S. 1989. «Decadentismo, *dandies* y delincuencia: Gabriel Miró y sus retratos de Oscar Wilde,» *La Torre* (Nueva Época), 3, 9, págs. 69-89.

– 1997. *«La ciencia aplicada»: Gabriel Miró y la tradición científica*. Madrid, Alpuerto.

LOURIE, Elena. 1988. «Mafiosi and Malsines: Violence, Fear, and Faction in the Jewish Aljamas of Valencia in the Fourteenth Century», en *Actas del IV Congreso Internacional «Encuentro de las Tres Culturas»*. Toledo, Universidad de Tel Aviv/Ayuntamiento de Toledo, págs. 69-102.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. 2005. «Gabriel Miró. *Del vivir* (1904) y su ruptura con la convención novelesca». *Revista de Literatura* 67, págs. 153-70.

MACDONALD, Ian R. 1975. *Gabriel Miró: His Private Library and His Literary Background*. Londres, Támesis.

– 1990. «The Gospels as Fiction: Gabriel Miró's *Figuras* and Biblical Scholarship». *Forum for Modern Language Studies* 26, págs. 49-61.

– 2002. «*Figuras de la Pasión del Señor*, novela», en Miguel Ángel Lozano Marco, ed., *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»*. Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, págs. 81-96.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. 1968. *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*. Madrid, Alfaguara.

– 1990. *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».

MILLER, Joel. «All Four Sides of the Communion Table–10/7/07–Psalm 137, Habukkuk, Luke 17:5-10, 2 Timothy 1:1-7». http://joelssermons.wordpress.com/2007/10/09/all-four-sides-of-the-communion-table

MIRÓ, Gabriel. 1966. «Lo viejo y lo santo en manos de ahora», en Vicente Ramos. *Literatura alicantina (1839-1939)*. Madrid/Barcelona, Alfaguara, págs. 300-17.

– 1969a. «La conciencia mesiánica en Jesús», en *Obras completas*. 5*a* ed. Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 1.225-31.

– 1969b. *Figuras de la Pasión del Señor*, en *Obras completas*. *Op. cit*.: págs. 1.235-1.400.

NEUSNER, Jacob. 1983. *Midrash in Context*. Atlanta, Scholars Press.

– 1986. *Judaism in the Matrix of Christianity*. Philadelphia, Fortress Press, 1986.

PICCHIO, Luciana Stegagno. 1984. «Babel et Sion: Inspiration Thématique et Inspiration Formelle dans la Glose Camonienne du Psaume 'Super Flumina Babylonis'», en *L'Humanisme Portugais et l'Europe*. París, Fondation Calouste Gulbenkian, págs. 559-99.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. 2007. «La hipertrofia del yo: Gabriel Miró y la poesía», en Miguel Ángel Lozano Marco, ed., *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*. Alicante, Universidad de Alicante/ Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»/Diputación Provincial de Alicante, págs. 85-103.

RAMOS, Vicente. 1964. *El mundo de Gabriel Miró*. Madrid, Gredos.

– 1969. «Presentación», en *Figuras de la Pasión del Señor*. Madrid, Guadarrama, págs. 11-18.

RESTON, JR. James. 2005. *Dogs of God*. Nueva York, Doubleday.

SAID, Edward. 1978. *Orientalism*. Nueva York, Random House.

SANDMEL, Samuel. 1961. «The Haggada Within Scripture». *Journal of Biblical Literature* 80, págs. 105-22.

SCHWARTZ, Howard. 1998. *Reimagining the Bible*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.

SUBLETT, Kenneth. «Psalm 137: Hung Our Harps on the Willows–Jesus Singing Hymns». http://www.piney.com/MuPsalm137.html

UNAMUNO, Miguel de. 1967. *San Manuel Bueno, mártir*, en *Obras completas*. T. 2. Madrid: Escelicer, págs. 1.127-54.

WRIGHT, Addison G. 1967. *The Literary Genre Midrash*. Staten Island, NY: Society of St. Paul.

YOVEL, Yirmiyahu. 2009. *The Other Within*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

ZIOLKOWSKI, Theodore. 1972. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2009.
Fecha de aprobación: 12 de noviembre de 2009.

EL PERSPECTIVISMO LÍRICO DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA

José Ramón GONZÁLEZ

Universidad de Valladolid

RESUMEN

El trabajo analiza la contribución de Ramón Pérez de Ayala a la renovación narrativa en la España del primer tercio del siglo XX. En sintonía con los grandes novelistas europeos del momento, el autor asturiano ensayó un tipo de novela lírica en la que la mirada interiorizada se fragmenta en multitud de perspectivas que aspiran a ofrecer una visión más compleja y rica de la realidad imaginada. La fusión de lirismo y perspectivismo, que aquí se denomina «perspectivismo lírico», constituye una de las grandes aportaciones de Pérez de Ayala al lenguaje narrativo de su época.
Palabras clave: Pérez de Ayala, novela modernista, novela lírica, perspectivismo, polifonía, metáfora.

ABSTRACT

The paper aims at describing Pérez de Ayala's contribution to the New Spanish Narrative at the beginning of the Twentieth Century. In line with the great European novelists of the moment, the Asturian author created a type of lyrical novel in which the interiorized glance fragments itself in multiple perspectives that aspire to offer a complex and rich vision of the imagined reality. This fusion of lyricism and perspectivism, that I denominate «lyrical perspectivism» here, constitutes one of the great contributions of Perez de Ayala to the narrative language of its time.
Key words: Pérez de Ayala, Modernist Novel, Lyrical Novel, Perspectivism, Poliphony, Metaphor.

Como ha recordado recientemente Carlos Longhurst, los críticos y reseñistas de principios del siglo XX se vieron forzados a acuñar un buen número de nuevas etiquetas para referirse a la producción narrativa de los jóvenes escritores modernistas que iniciaban su andadura con la nueva centuria. Y lo mismo sucederá unos años más tarde con las obras de las sucesivas promociones que se darán a conocer como novelistas a lo largo de la primera, la segunda y la tercera década del siglo. Las pautas establecidas por los grandes narradores decimonónicos habían entrado en crisis y, de repente, ya no bastaba con hablar simple y llanamente de «novela»: se había roto un consenso tácito vigente durante más de treinta años y se hacía imprescindible recurrir a expresiones más matizadas y precisas que exigían una adjetivación definitoria:

> En vez de hablar simple y llanamente de novelas, los comentaristas literarios se vieron paulatinamente en la necesidad de calificar el tipo de novelas de las que hablaban, acuñando etiquetas tales como novela filosófica, intelectual, psicológica, lírica, mitológica, formalista, deshumanizada, auto reflexiva, novela de artista e, incluso, anti-novela. (Longhurst: 31) [la traducción es mía]

La proliferación terminológica que conocen estos años y que se prolonga hasta la actualidad no es un mero capricho crítico –resultado de una especie de vértigo nominador–, sino la repuesta a una profunda transformación del género que abandona con rapidez los supuestos del realismo y del naturalismo, adentrándose por territorios apenas explorados. Al igual que sucede con la poesía, la novela se renueva radicalmente durante estos años en un afán de expresar ajustadamente la experiencia de una realidad expandida. Los viejos modos ya no sirven y los escritores recurrirán a estrategias alternativas que suponen la creación de un nuevo lenguaje poético y narrativo. Es como si –parafraseando a Sklovski– el prolongado predominio del realismo hubiese acabado por devorar la realidad que el movimiento pretendía reflejar de forma minuciosa y objetiva, y los lectores, víctimas de una percepción automatizada y anclada en la rutina, necesitasen el aliciente de una palabra distinta que les mostrase el mundo bajo una nueva luz y desde una perspectiva inédita. Y para lograr este objetivo, la novela modernista reajustará sus prioridades y modificará profundamente la arquitectura heredada de la novela clásica.

Nil Santiáñez Tió ha ahondado en la cuestión al describir con detalle las diferencias entre dos instancias, que él denomina «polos» –o «proyectos semióticos»– de la modernidad: el realista y el modernista.

> Al romanticismo le sucede el realismo, y a éste el naturalismo, y a éste el simbolismo, y a éste las vanguardias, y a éstas la literatura comprometida. Y sin embargo, tal linealidad es equívoca, no sólo porque falsifica una característica definitoria de la modernidad literaria, esto es, la simultaneidad de corrientes, la manifestación multiforme del discurso literario; también lo es porque la

> diversificación de estilos y corrientes se organiza en torno a una estructura fundamental, o *espectro de posibilidades*, dentro del cual se enmarcan las obras en prosa de la modernidad. Este espectro tiene dos polos, o proyectos semióticos ideales, teóricos. Por un lado, el realista: lenguaje representativo, tendencia a la transparencia del código lingüístico, estructura metonímica, unidad del sujeto, organización temporal, relación del sujeto con su contexto biográfico y social, predominio de la historia sobre el discurso, predilección por lo unitario y coherente, tendencia a las visiones globales, subordinación al principio de contradicción. Por otro, el modernista: lenguaje experimental y dislocado, espesor del código lingüístico, estructura metafórica, disolución de la identidad personal, organización espacial, predominio del discurso sobre la historia, tendencia a la parodia y a la metaliteratura, simbolismo, polisemia del signo lingüístico, alejamiento de la función comunicativa, renuncia a las visiones globales, duda epistemológica. (Santiáñez: 74-75)

Y más adelante añade todavía en relación con el polo modernista: «[. . .] escepticismo religioso, especulación filosófica, ironía, alejamiento de las visiones globales, perspectivismo, relativismo, incertidumbre [. . .], narradores no fiables, interiorismo, mezcla de géneros, exigencia de un papel activo del lector» (Santiáñez: 132). Sin entrar a valorar en detalle las tesis generales del libro de Santiáñez, para quien ambos polos están activos a lo largo de un amplísimo arco temporal que supera con mucho la época finisecular de transición y ensayo que me interesa analizar, creo que proporciona una caracterización razonable y de gran utilidad de la novela modernista, y que logra resumir de forma sintética y ajustada las líneas de innovación narrativa y los rasgos propios de lo que fue percibido en su momento como un nuevo lenguaje artístico. Así pues, son muchas las modificaciones que sufre la novela en el fin de siglo y el desplazamiento modernista actúa simultáneamente sobre diferentes ejes –temáticos, enunciativos, estructurales o formales–, cuya precisa combinación determinará el alcance de la novedad en cada caso concreto.

Y a este mismo proceso se ha referido David Lodge, aunque en términos quizá un poco más limitados:

> Lo que aparentemente sucede, primero en Francia y luego en Inglaterra, en la obra de James, Conrad, Joyce, y a su manera un tanto idiosincrásica, en Lawrence, es que el esfuerzo por apresar la realidad en la ficción narrativa, aplicado con cierto grado de intensidad, traslada al escritor al otro lado del «realismo». La prosa del escritor, por muy banal o sórdida que sea la experiencia que se supone que traslada, está tan trabajada y tan cuidada que deja de ser transparente y llama la atención sobre sí misma, merced a los brillantes reflejos oblicuos de su superficie. Así, al perseguir la realidad lejos del mundo diurno del sentido común empírico, profundizando en la conciencia –o subconciencia– individual y finalmente en el inconsciente colectivo, y al rechazar las estructuras narrativas gobernadas por la sucesión y la lógica

> de causa y efecto –que traicionan la naturaleza esencialmente caótica y problemática de la experiencia subjetiva– el novelista recurre cada vez con más intensidad a los mecanismos y estrategias literarias propias de la poesía y, más específicamente, de la poesía simbolista, alejándose de las que correspondían a la prosa: alusiones a modelos literarios y arquetipos míticos, por ejemplo, y la repetición de imágenes, símbolos y otros motivos –lo que E. M. Forster describió, en un nuevo gesto hacia el lenguaje de la música, como el «ritmo» de la novela. (Lodge: 6) [la traducción es mía]

Si me interesa la descripción de David Lodge, que cabría holgadamente en la detallada caracterización de Santiáñez Tió –de hecho, podemos considerarla implícita en ella–, es porque el teórico británico insiste, sin embargo, y de manera abierta, en un aspecto concreto que conviene subrayar en el contexto de mi argumentación. La novela modernista se aproxima, en su opinión, a la poesía y asimila los «mecanismos» y «estrategias» de composición propios del poema, ajustando a su manera y en su beneficio los recursos del lenguaje poético e invirtiendo las prioridades dominantes en la novela del realismo y del naturalismo. Lodge no llega a hablar abiertamente de «lirismo» o de «novela lírica», pero está claro que apunta hacia una hibridación genérica que se convertirá en uno de los más fértiles descubrimientos de la novela moderna. Poesía y novela ya no se concebirán como términos excluyentes, sino como fórmulas de escritura capaces de fundirse y potenciarse mutuamente. Por eso, a partir de ese momento lo poético y lo lírico definirán nuevas posibilidades de existencia novelística y, aunque es cierto que la modernidad narrativa no se agota en ellas, ambas representan una de sus más destacadas vertientes.

Darío Villanueva y Ricardo Gullón, en trabajos ya clásicos sobre la novela lírica que tuvieron la indudable virtud de generalizar una denominación de amplia circulación en Europa y en Estados Unidos, identificaron precisamente la renovación modernista con el ascenso del signo lírico y con el triunfo de la subjetividad y la interiorización (tal y como, por otra parte y desde una perspectiva ligeramente distinta, había hecho Pedro Salinas muchos años antes). Así, por ejemplo, al referirse a las transformaciones de la novela en el tránsito del realismo al modernismo, señala Gullón:

> Si no se discute el hecho del cambio, sí se vacila en el modo de caracterizarlo y de nombrarlo. La novela decimonónica, unas veces con más razón que otras fue calificada, en general, de realista (con su antecedente costumbrista y la variante naturalista, a partir de Zola). En el siglo actual los nombres de la novela fueron múltiples. Pensando únicamente en los textos de que me propongo tratar aquí encuentro un repertorio de denominaciones amplio y variado: subjetiva, psicológica, lírica, interiorizada, poética, poemática, fragmentada, espacial, nivolesca…Y la lista no es completa. (Gullón: 15)

Y en cuanto a las características de esta nueva novela, añade a continuación lo siguiente:

> Seguramente las características más destacadas de las obras acogidas bajo estas rúbricas son la interiorización, el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo que se situará inicialmente en la perspectiva del narrador o en la del personaje y aceptando la información autorial en los términos en la que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella hacia una recreación libre, y no por ello infiel al texto. (Gullón: 15-16)

La constelación de rasgos definitorios destacados por el crítico es lo suficientemente amplia como para permitir que se acojan bajo la denominación de novela lírica –que funcionará a lo largo del libro como una etiqueta englobadora y omnicomprensiva– una amplia variedad de textos de diferente orientación, alcance y profundidad. Para Gullón, y ciñéndonos a la literatura escrita en castellano, lírica será la novela de Martí, y lírica la de Unamuno, la de Valle-Inclán, la de Azorín, la de Gabriel Miró, la de Benjamín Jarnés, la de José María Arguedas y la de Ana María Matute. Y lírica será, por supuesto, la novela de Ramón Pérez de Ayala: «Las novelas de Ramón Pérez de Ayala divergen de las de Azorín y Miró en estructura, composición, persistencia del carácter e ironía narrativa», señala Gullón, pero «coinciden en el impulso renovador registrado en estas páginas bajo la rúbrica 'novela lírica'» (Gullón: 89).

Creo que la apreciación resulta ajustada y apunta con precisión al esfuerzo innovador del escritor asturiano, que ensayó, desde sus inicios narrativos a principios del siglo XX, un tipo de novela alejada del realismo dominante, capaz de transmitir una visión más compleja y rica de la experiencia subjetiva. Su exploración constante de nuevas fórmulas –que le convierte en un escritor plenamente modernista, en sintonía con otros muchos narradores europeos (y así ha sido estudiado en varios trabajos importantes)– desembocará incluso en la creación de un nuevo género, la «novela poemática», en el que se fusionan prosa y poesía y en la que el verso proporciona una perspectiva complementaria de la realidad narrada y apunta hacia el descubrimiento –mediante la intuición– del sentido profundo de la existencia individual. En el «Alegato pro domo mea» que precede a la recopilación de su obra poética publicado en 1942, el autor nos recuerda que todas sus novelas –breves y largas– habían incorporado poemas, y se apresura a justificar tal procedimiento:

> Creo que la poesía es el punto de referencia y, como si dijéramos, el ámbito en profundidad de la prosa narrativa. Muchas y enfadosas descripciones naturalistas ganarían en precisión y expresividad si se las cristalizase en un conciso poema, inicial del capítulo […] Sucede también que el personaje novelesco

> atraviesa a veces trances de compleja tensión o sutilidad psíquicas, los cuales son de por sí inefables, como las intuiciones de los místicos. El minucioso análisis psicológico (que ha tiempo estuvo de moda en la novela) no sirve sino para acarrear fatiga y confusión. Por parte del novelista, no hay sino apelar a la poesía. Cervantes y Goethe dotaron de estas válvulas poéticas a sus novelas. (Pérez de Ayala 1964-1969, vol. II: 78-79)

Este recurso, si bien está presente en todas sus obras, ocupa un lugar especialmente destacado en las novelas que él mismo denominó «poemáticas» y que han sido estudiadas con admirable precisión por Miguel Ángel Lozano Marco y por Ángeles Prado. Ellas materializan el afán renovador de Pérez de Ayala y la propia denominación elegida por el autor subraya abiertamente su aspiración de novedad. Darío Villanueva ha resumido recientemente la aportación que suponen, retomando algunas de las consideraciones avanzadas en su trabajo de 1984:

> Ramón Pérez de Ayala, amén de teorizador de las relaciones entre poesía y novela, es el reinventor novecentista de una modalidad inconfundible a este respecto: la *novela poemática*, en la que la inserción de poemas contribuye a condensar el otrora fatigoso discurrir de la anécdota, e incluso llega a imponer a la prosa una voluntad de acendramiento que, de rechazo, aproxima las pautas de la escritura narrativa a las de la lírica. Al tiempo, este impulso lírico aconseja una rigurosa selección de la calidad de los materiales diegéticos, o sustancia narrada: la eliminación de los elementos *demasiado humanos* de la obra literaria en aras de una intensidad que Ortega y Gasset proponía a la literatura en general y al género novelesco en particular en los años veinte […] (Villanueva 2009: 167-168)

No voy, sin embargo, a ocuparme de esta modalidad narrativa, y ello por dos razones. La primera, porque ya ha sido minuciosamente estudiada y valorada en el contexto inmediato de la producción del autor y en el más amplio de la novela española contemporánea. La segunda, porque me interesa destacar un rasgo al menos igual de persistente –si no más– que impregna el conjunto de la narrativa del escritor asturiano. Porque si lo poemático –entendido como la combinación de prosa y verso– está presente en muchas de sus novelas –conviene recordar que varios de sus relatos extensos se anunciaban también como poemáticos en los años veinte y treinta–, lo lírico es el signo que domina su escritura desde el inicio hasta el fin de su carrera como novelista. Y es, además, un rasgo que se vinculará en la práctica con una de las estrategias narrativas preferidas por el autor, hasta el punto de haberse convertido en una de sus señas de identidad: el perspectivismo. De la fusión de ambos –lirismo y perspectivismo (o polifonía, si preferimos una más ajustada caracterización)– nace un nuevo tipo de novela en la que se cifran los mayores logros del es-

critor asturiano y que constituye una expresión original y verdaderamente novedosa. Pero para poder explicarlo detalladamente, vayamos por partes.

Recién publicada *La pata de la raposa*, la tercera de las novelas que componen la tetralogía autobiográfica protagonizada por Alberto Díaz de Guzmán, alter ego del propio Pérez de Ayala (aunque se trate más bien de una autobiografía generacional, como ha señalado perspicazmente Dolores Albiac), Valle-Inclán le escribe para transmitirle su opinión sobre la obra. Y lo hace en los siguientes términos (merece la pena citar por extenso la carta de Valle):

> Querido Ayala: He recibido y leído *La pata de la raposa*. Me parece de sus tres novelas, la mejor. Tiene cierto aire de novela rusa, y ya sabe usted que para mí es el mayor mérito y el mayor elogio que puede hacerse de una novela. No me tome a mala parte, digo francamente mi parecer. No lo hago con nadie, pero como esta *Pata de la raposa* es una gran novela, llena toda de un fondo muy personal, yo creo hallar en ella un defecto de técnica, que, sin desagradarme, me sugiere otra manera de componer la novela. Voy a explicarme. En todos los capítulos está presente la acción y el pensamiento del protagonista. Es el centro de la acción siempre, todo lo llena, y, sin saber por qué, a mí como lector me comunica la impresión de que él mismo es quien escribe la novela. Es una impresión terca, que se impone irracionalmente, a pesar de la forma de narración impersonal en que está escrita la novela. Y ahora el defecto de técnica que yo creo advertir, sin estar muy seguro de no equivocarme. Pues esta impresión existe, creo que la novela hubiera ganado de estar escrita en forma de memorias.

Y aun añade:

> ¿Sabe usted, querido Ayala, una de las cosas que más contribuyen a que la novela parezca escrita por Alberto? La descripción y manera de tratar la figura de Fina. Parece pintada por su novio, no por un novelista. Hay una ternura íntima y contenida en todos estos episodios de Fina y Alberto, algo que se aproxima a la poesía lírica y amatoria, siempre autopersonal. (Pérez de Ayala 1970: 323)

En su afán de exponer con sinceridad lo que considera un defecto de técnica, Valle-Inclán desvela una de las características más llamativas de la novela de 1912 y de las restantes novelas de la tetralogía. El foco de percepción de la realidad narrada es casi siempre el protagonista, Alberto Díaz de Guzmán. El lector accede a la realidad imaginada por el autor a través del filtro de una conciencia y el mundo de los objetos y de las personas le llega tras haber pasado por el tamiz de una sensibilidad y una inteligencia –la del protagonista– que lucha por comprender el sentido de la existencia. Acierta pues Valle-Inclán, porque aunque la novela está escrita en tercera persona y la voz dominante es la de un narrador omnisciente, nos encontramos en realidad ante una omnisciencia selectiva y ante una falsa tercera persona. Lo es en cuanto a la voz,

pero la focalización es muy frecuentemente interna y nos ofrece el mundo desde la intimidad del personaje. Y esto hasta el punto de que «el momento de percepción se constituye en el centro de la acción» –rasgo característico de la novela lírica, en palabras de Gullón, de las que me sirvo por su adecuación al caso particular– y el lector queda frente a frente «con el personaje o, dicho más precisamente, con los movimientos mentales del personaje» (Gullón: 19). Es decir, que el lector accede libremente a la conciencia del personaje principal y desde ese mirador atisba momentáneamente la existencia. Lo que pasa, lo que acontece, esto es, lo exterior, carece de importancia porque lo que interesa es el movimiento interior de la conciencia y sus reacciones. Afirma Gullón, refiriéndose a la novela lírica:

> La intimidad del personaje y sus reacciones son exploradas minuciosamente, atendiendo a la impresión causada más que la acción causante, subordinada y como diluida en la impresión. Ejemplos tan disímiles como *Peñas arriba*, de José María Pereda, y *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, coinciden en echar atrás el incidente proyectando el foco de atención sobre la conciencia contemplativa y sobre su reflexión, acogido el sustantivo en sus dos acepciones: reflejo y meditación de lo contemplado. La complacencia en la presentación de estados de ánimo y en la descripción del paisaje, propone lo contemplado como equivalencia del contemplador y la referencia como expresión de la intimidad. (Gullón: 26)

Lo lírico nos transporta, por lo tanto, al instante de percepción y nos revela la intimidad en su dimensión actuante. Nos sitúa, como si dijéramos, en el centro de los procesos interiores del personaje y la realidad se nos hace presente en simultaneidad con el instante de aprehensión por parte del protagonista. Y para lograrlo el autor recurre a las imágenes y al empleo de un lenguaje que nos remite a una instancia de enunciación interna, que es el eje del relato y el lugar privilegiado de una intimidad en movimiento. Y esto es precisamente lo que Valle descubre en la obra de Pérez de Ayala.

Las diferencias entre esta novela lírica y las variantes del relato tradicional son más que notorias y no conviene confundir los términos. En la novela decimonónica abundan las descripciones psicológicas –más o menos profundas– que desvelan el mundo interior de los personajes y el narrador describe muy frecuentemente los pensamientos, las ilusiones, los deseos, los sueños, los temores o las frustraciones de los protagonistas, pero lo hace convirtiendo inevitablemente en objeto a sus criaturas, cosificándolas y transformándolas en materia inerte. Es como si las sometiera a una autopsia y luego nos ofreciera, exangües sobre la mesa, las vísceras espirituales que su escalpelo ha diseccionado. Vemos lo pensado, lo deseado, lo anhelado, lo temido, pero se nos escamotea *el pensar*, *el temer*, *el desear* y *el anhelar*, que son los verdaderos

procesos vitales. De ahí que psicologismo y lirismo sean aproximaciones excluyentes. Una implica un dinamismo que va de lo exterior a lo interior y lo inmoviliza, lo congela; la otra, de lo interior a lo exterior. O, mejor aun, lo lírico se instala en el tránsito, en el flujo permanente, en el vaivén que va de uno a otro y que es una suma de instantes.

Inmediatamente retomaré algunas de estas cuestiones acompañado del espíritu protector de Ortega y Gasset, pero, de momento y para no alejarme demasiado del objeto de estudio, transitando como espíritu errabundo por las regiones de la abstracción, regreso a las novelas de Pérez de Ayala. Valle-Inclán comentaba en su carta que uno de los detalles que más contribuía al espejismo de la autoría de Alberto era la descripción de Fina. El tratamiento de su figura y la manera de pintarla con palabras revelaba una ternura íntima y contenida que aproximaba el texto a los territorios de lo lírico. Y eso es cierto, porque las palabras y las imágenes utilizadas por el narrador son aparentemente suyas, pero en la práctica remiten a un lugar que sólo podemos concebir como la conciencia de Alberto. No son una descripción externa y distanciada, porque en ellas se funde la intimidad del observador y la visión del objeto amado, hasta el punto de que Fina es sólo una construcción sentimental que perfila a contraluz la interioridad del personaje protagonista.

Para entender por qué sucede esto, es preciso dar un pequeño rodeo digresivo (este podría ser también un viaje *entretenido*, en el sentido en el que Ayala utilizaba el término). Se trata de una breve incursión en el pensamiento de Ortega, que supo identificar y reconocer el impulso lírico como signo de modernidad estética. Y para ello es preciso detenerse por unos momentos en un texto bien conocido, aunque sin duda no tan famoso como sus grandes trabajos de los años veinte. Me refiero al «Ensayo de estética a manera de prólogo», que figuraba como pórtico en el libro *El pasajero* de José Moreno Villa, publicado en 1914.

En los apartados II, III y IV del mencionado ensayo, el filósofo contrapone, primeramente, la diferencia que media entre la realidad externa y el yo, o mejor aún, entre las cosas como objeto de conciencia y la vivencia de esas mismas cosas (no olvidemos que no estaban aun muy lejanas las enseñanzas de Brentano y Husserl, e incluso del noekantiano Cohen, y que Ortega iba ya elaborando su particular concepción de la realidad). Las cosas, eso que llamamos las cosas, son imágenes que nuestra conciencia proyecta congeladas sobre un escenario ideal, mientras que el yo es el punto siempre inasible desde el que la voluntad pone en marcha el proyector perspectivístico. Es decir, el yo, en cuanto lugar desde el que se enfoca la realidad, en cuanto ámbito de conciencia, que es actividad, movimiento siempre elusivo –y que es

el territorio propio de lo lírico, no lo olvidemos–, no puede ser aprehendido intelectualmente por el propio sujeto, salvo que lo fije como objeto de conocimiento en imagen, en concepto, en idea; pero entonces ese yo no es el yo que está viviendo esa experiencia de conocimiento, sino algo diferente que de nuevo se nos escapa (el yo activo se ha trasladado a un nuevo espacio desde el que mira un yo fantasmagórico o espectral). Afirma Ortega:

> [N]o podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea – es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo. Sólo con una cosa tenemos una relación íntima: esta cosa es nuestro individuo, nuestra vida, pero esta intimidad nuestra al convertirse en imagen deja de ser intimidad [deja de ser «vivencia», podríamos añadir]. (Ortega: 254)

Y, un poco más adelante, «*la verdadera intimidad que es algo en cuanto ejecutándose*, está a igual distancia de la imagen de lo externo como de lo interno» (Ortega: 254). La intimidad sólo puede conceptualizarse entonces como el punto ciego que hace posible nuestra visión. La vivencia íntima del mirar no puede al mismo tiempo ser mirada en lo que tiene de tal vivencia. Lo paradójico del caso es que, como añade Ortega, «[l]a intimidad no puede ser objeto nuestro ni en la ciencia, ni en el pensar práctico, ni en el representar imaginativo; sin embargo, es el verdadero ser de cada cosa, lo único suficiente y de quien la contemplación nos satisfaría con plenitud» (Ortega: 254). Con la expresión de esta ansiada plenitud, que no sería otra cosa que el triunfo de apresar la vida en cuanto vividura, permítaseme la expresión, hemos llegado a un aparente punto muerto, porque si esto es realmente como lo plantea el filósofo ¿cómo representar entonces artísticamente –sea cual sea el medio empleado– lo que, por principio, no puede ser objeto de representación? Y es que para Ortega está claro que el ser de cada cosa no admite una simple y directa transcripción lingüística. «La narración –y repito sus palabras– hace de todo un fantasma de sí mismo, lo aleja, lo traspone más allá del horizonte de la actualidad. Lo narrado es un *fue*, y el fue es la forma esquemática que deja en el presente lo que está ausente, el ser de lo que ya no es –la camisa que la sierpe abandona» (Ortega: 256) ¿Cómo entonces?, podemos preguntarnos. Es preciso imaginar nuevas vías: «un idioma o un sistema de signos expresivos de quien la función no consistiera en narrarnos las cosas [o en describirlas, podríamos añadir], sino en presentárnolas como ejecutándose» (Ortega: 256). Pues bien, «[t]al idioma es el arte: esto hace el arte», afirma rotundo Ortega. «El objeto estético es una intimidad en cuanto tal –es todo en cuanto *yo*» (Ortega: 256). Esa es finalmente la fórmula a la que llega, y que no abandonará, sino que matizará, en los años siguientes (el arte ha de presentar

la realidad ejecutiva de las cosas), aunque, eso sí, Ortega se cuida mucho de sortear un último escollo en su camino: el que representa el concepto de Einfülung o «empatía» acuñado por los filósofos alemanes Teodor Lipps y Nelson Worringer (creadores de una estética de base psicológica y con los que Ortega –y Pérez de Ayala– está en deuda), y que llevaba aparejada la idea de proyección sentimental: en la experiencia estética el sujeto se proyecta sobre el objeto, viviendo en su plenitud la nueva realidad, aunque desde un marco diferente. Para Ortega esto es inaceptable en tanto y en cuanto la experiencia estética no anula la conciencia de la propia individualidad. El hombre sabe que está viviendo un simulacro, una ficción. Por eso afirma el filósofo:

> No digo –cuidado– que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser; sí digo que la obra de arte nos agrada, con ese peculiar goce que llamamos estético, por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva –frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos. (Ortega: 256)

Ortega apunta a lo lírico como objeto estético por antonomasia, hasta el punto de que experiencia estética y experiencia lírica funcionan casi como expresiones sinónimas. Pero no basta declarar que el arte es el lenguaje que permite aprehender la intimidad en cuanto tal, porque permanece abierta la cuestión de los medios y los recursos que se deben emplear para lograrlo. Y aquí el filósofo va a apuntar su conocida teoría de la metáfora.

Como supo ver perspicazmente, la metáfora (o la comparación) es una realidad verbal constituida por tres elementos: A y B, los elementos puestos en relación (o vehículo y tenor, si preferimos una terminología diferente) y el «[l]ugar sentimental o la forma yo de ambas» (Ortega, pág. 261) –el espacio de intimidad, el crisol en el que ambos objetos, A y B, se funden. Por eso, la metáfora vendrá a expresar, no la conciencia inmovilizada, cosificada, sino la conciencia en su proceso, ejecutándose:

> […] la función expresiva del idioma se limita a expresar con unas imágenes (las sonoras o visuales de las palabras), otras imágenes –las cosas, las personas, las situaciones, los sentimientos–, y el arte, en cambio, usa de los sentimientos ejecutivos [plasmados en la metáfora, conviene precisar] como medios de expresión y merced a ello da a lo expresado el carácter de estarse ejecutando. Diríamos que si el idioma nos habla de las cosas, alude a ellas simplemente, el arte las efectúa. (Ortega: 262)

La confluencia textual de dos elementos dispares que suponemos con una base común, nos proyecta necesariamente fuera del texto, hacia el espacio sentimental en donde opera tal identificación. Por eso la novela lírica recurrirá frecuentemente a las imágenes para sumergirnos en la conciencia actuante. Señala así Gullón, en sintonía con Ortega:

> Las imágenes en cuanto modalidades peculiares de la percepción, sirven en el texto una función impregnante de lo experimentado por la figura –narrador o personaje. La sensación inicial se traduce en asociaciones verbales adecuadas para hacerlas sentir según fueron: el receptor descifra la confidencia como «mensaje», y todo lo demás como medio de intensificar y precipitar su sentido. (Gullón: 26)

Y Darío Villanueva tras recordar, por su parte, que «la metáfora es una forma paladina de subjetivización de la realidad» (Villanueva 2009: 166), señala, en sintonía con lo apuntado por Ortega, que en la novela lírica:

> […] el yo genera una secuencia de imágenes transformadoras de la realidad, o de epifanías reveladoras de ella, al tiempo que se consolida y toma conciencia de sí mismo como –valga la redundancia y el neologismo– *mismidad*. Como el *self* de los jungianos. El protagonista es creador del universo narrado en el que aparece inserto; el sujeto y el objeto se identifican, y el yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en verso. (Villanueva 2009: 159)

Hasta aquí Ortega y su análisis de la metáfora y la comparación, que son instrumentos líricos por excelencia y que al mismo tiempo se identifican con el objeto propiamente estético: «Este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético encuentra su forma elemental en la metáfora. Yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella» (Ortega: 257).

Retornando ahora a las novelas de Ayala, podemos constatar pues que Valle-Inclán, finísimo lector, acertó plenamente en su comentario. La descripción de Fina nos traslada al mundo interior de Alberto, que es quien mira con ternura «íntima y contenida», y no a la conciencia del narrador, aunque sea éste quien hable en el texto (podríamos decir, en todo caso, que ambos se identifican por momentos). Los términos elegidos para describir a la protagonista no son términos neutros, distanciados, sino vocablos connotados que arrastran un poso de subjetividad y que nos trasladan directamente al lugar interior desde el que se observa el mundo. Y esta perspectiva interior (o interiorizada) es la que predominará a lo largo de las cuatro primeras novelas, que, ahora sí, podemos considerar cumplidos ejemplos de novela lírica.

Pero hay algo más –y apunto al segundo de los elementos que incorpora el título de mi trabajo–: la perspectiva asumida no es única, ni se mantiene estable a lo largo de cada una de las novelas. Ayala nos sitúa con frecuencia en la conciencia de Alberto, pero también en la de otros muchos personajes, a veces incluso secundarios o episódicos, de tal manera que, en puridad, tendríamos que plantearnos la existencia de un lirismo polifónico (o de algo, que a falta de mejor expresión podemos llamar así por el momento). Y esta técnica

parece haber sido cultivada conscientemente por el autor desde sus primeras novelas. O al menos eso es lo que se desprende de los comentarios que se incluyen en el prólogo de la edición argentina de sus *Troteras y danzaderas* publicada en Buenos Aires en 1942. En él, Pérez de Ayala subraya la unidad de las cuatro novelas y, al mismo tiempo, su relativa independencia (pueden ser leídas por separado, como piezas de un retablo). Uno de los elementos de unión lo constituyen precisamente los personajes episódicos, que «trashuman de una a otra», adquiriendo diferente peso y grados de protagonismo según lo aconsejan las circunstancias y según las necesidades del relato. Al hilo de esta descripción de los personajes episódicos, el autor desliza un comentario revelador:

> Una novela se desarrolla siempre en 'presente' (aunque la narración esté en pretérito. La narración en pretérito es un presente panorámico, así como en la narración en presente el tiempo se va desglosando y pereciendo en gotas de agua o tic-tac de reloj). Quiero decir que una novela se compone de las reacciones de conciencia de cada personaje frente al presente vital. Así, cada uno de aquellos personajes episódicos representan (o pretenden representar) actitudes fundamentales de la conciencia individual ante la vida, en ciertos momentos, o presentes, que para uno de ellos, y no para los otros, les provocan o estimulan una reacción vital, defensiva u ofensiva (Pérez de Ayala 1942: 5).

Resulta evidente que al situarse en determinados «momentos» –concebidos como «presentes» intransferibles que provocan o estimulan una reacción vital– el autor está permitiendo que el lector viva ese instante desde la perspectiva de cada uno de los personajes. Y el resultado es una visión compleja del universo narrado, que alcanza renovada profundidad. El concepto de perspectivismo, tan hábilmente planteado por Baquero Goyanes o por Frances Weber para analizar la obra de Pérez Ayala, debe expandirse para incluir el perspectivismo lírico, que permite revivir en la lectura los acontecimientos narrados desde lugares de conciencia diferentes, pero, al mismo tiempo, complementarios. Y todo ello en la instantaneidad de su alternarse. Tal procedimiento coral supone un enriquecimiento de la novela lírica, que «suele recurrir a modelos propios de la narrativa autobiográfica» (Villanueva 2009: 159), pero que en este caso se abre a una pluralidad de enfoques que exceden los límites de lo que solemos denominar «literatura del yo». Lo que el autor nos ofrece es una sucesión de posiciones líricas, desplazando el pivote en el que se apoya la realidad narrada y ensanchando el enfoque narrativo de la novela.

Años más tarde, cuando el autor inicie la segunda etapa de su carrera como novelista (las grandes novelas de la segunda época) retomará la misma técnica, en la que profundizará de manera consciente e intencionada, hasta

el punto de que se convertirá en rasgo caracterizador de su escritura. Y como ocurre con otras muchas cuestiones de estética, el escritor aprovechará las digresiones tan comunes en sus textos para exponer sus concepciones narrativas y la poética que guía su novelar. El capítulo segundo de *Berlamino y Apolonio* resulta a este respecto revelador. Recordemos que, en uno de sus habituales pronunciamientos irónicos, el mencionado capítulo se presenta como prescindible o accesorio: «(El lector impaciente de acontecimientos recorra con mirada ligera este capítulo que no es sino el escenario donde se va a desarrollar la acción)» (Pérez de Ayala 1978: 90). Y sin embargo en él se exponen cuestiones que atañen muy directamente a su técnica como narrador. Enfrentado a la necesidad de describir la Rúa Ruera que es, en efecto, uno de los escenarios principales de la novela, al narrador se le hace presente el espíritu de don Amaranto del Fraile un antiguo mentor a quien conoció como huésped de pensión y con quien compartió largas conversaciones filosóficas (es un filósofo de casa de huéspedes y a él estará dedicado el prólogo de la novela). El espectro de don Amaranto reflexiona sobre la diferencia entre la mirada del pintor y la del escritor y sobre la necesidad de dotar a la escritura de profundidad. «El novelista, en cuanto hombre, ve las cosa estereoscópicamente, en profundidad; pero, en cuanto artista, está desprovisto de medios con que reproducir su visión. No puede pintar: únicamente puede describir, enumerar. La misión de ver con mayor profundidad, delicadeza y emoción y enseñar a los otros a ver de la propia suerte, le toca al pintor» (Pérez de Ayala 1978: 92). Y para lograrlo, y después de un pequeño rodeo, no encuentra otro método que el de optar por lo que denominará una visión «diafenomenal». Fijémonos en la respuesta a la pregunta de cómo debe describir el narrador la Rúa Ruera:

> No describiéndola. Busca la visión diafenomenal. Inhíbete en tu persona de novelista. Haz que otras dos personas la vean al propio tiempo, desde ángulos laterales contrapuestos. Recuerda si en alguna ocasión te aconteció ser testigo presencial de cómo ese mismo objeto, la Rúa Ruera, suscitó duplicidad de imágenes e impresiones en dos observadores de genio contradictorio; y tú ahora amalgama aquellas imágenes e impresiones. (Pérez de Ayala 1978: 93)

El consejo no puede ser más claro. Se trataría de trasladar al lector imágenes o impresiones dobles o múltiples que permitirían alcanzar el efecto de profundidad buscado. Pero, ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de impresiones o imágenes de dos o más observadores? ¿No significa esto que el narrador nos sitúa en una doble perspectiva que debe entenderse como una sucesión de instantes vividos desde diferentes conciencias? El repaso de los textos de su segunda época narrativa revela precisamente el lugar central que

este mecanismo narrativo va a ocupar en su novelística, hasta el punto de que fue percibido como uno de los rasgos más innovadores de su escritura.

En *Belarmino y Apolonio* aprehendemos la realidad a través de la mirada interior de los dos protagonistas principales, pero también a través de Angustias y Pedrito. E incluso, en una ampliación de focos, a través del narrador/autor y de El Estudiantón. Y algo parecido, pero aun más evidente, sucederá en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, en donde esa pluralidad se expresa tipográficamente mediante el desdoblamiento en columnas que sugiere no sólo la simultaneidad de acciones, sino también, y por la particular configuración narrativa, de perspectivas y miradas.

En definitiva, Ramón Pérez de Ayala cultivó un tipo de novela rupturista, en sintonía con los más importantes renovadores de la novela española y europea de principios del siglo XX, y contribuyó notablemente a la creación de un nuevo lenguaje narrativo que supo enriquecer mediante la incorporación de un perspectivismo lírico en el que las voces y las miradas se entrecruzan para ofrecernos una visión compleja y profunda de la realidad imaginada.

BIBLIOGRAFÍA

ALBIAC, María Dolores. 1982. «Autobiografía personal y biografía generacional en la obra de Ramón Pérez de Ayala», en *L'Autobiographie en Espagne. Actes du IIe Colloque Internacional de La Baume-les-Aix*. Aix-en-Provence, Universite de Provence, págs. 181-201.

BAQUERO GOYANES, Mariano. 1963. *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid, Gredos.

COLETES, Agustín. 1987. *La huella anglonorteamericana en la novela de Pérez de Ayala*. Murcia, Universidad de Murcia / Universidad de Oviedo.

FREEDMAN, Ralph. 1972. *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona, Barral.

GULLÓN, Ricardo. 1984. *La novela lírica*. Madrid, Cátedra.

LODGE, David. 1986. *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth-Century Literature*. Londres, Ark Paperbacks.

LONGHURST, Carlos Alex. 2008. «The Early Twentieth-Century Novel», en Marta E. ALTISENT (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Woodbridge, Tamesis, págs. 30-44.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. 1983. *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*. Alicante, Universidad de Alicante.

MACKLIN, John. 1988. *The Window and the Garden: The Modernist fictions of Ramón Pérez de Ayala*. Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish American Studies.

ORTEGA Y GASSET, José. [1914] 1989. «Ensayo de estética a manera de prólogo», en *Obras Completas*, VI. Madrid, Alianza.
PÉREZ DE AYALA, Ramón. 1942. *Troteras y danzaderas*. Buenos Aires, Losada.
– 1964-1969. *Obras completas*, IV vols. Madrid, Aguilar.
– 1970. *La pata de la raposa*. Barcelona, Labor.
– 1978. *Belarmino y Apolonio*. Madrid, Cátedra.
PRADO, Ángeles. 1981. «Las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala». *Cuadernos Hispanoamericanos* 367-368, págs. 41-70.
– 1998. «Introducción», en Ramón Pérez de Ayala, *El ombligo del mundo*, Madrid, Cátedra.
SANTIÁÑEZ, Nil. 2002. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona, Crítica.
VILLANUEVA, Darío. 1984. *La novela lírica*, I y II. Madrid, Taurus.
– 2009. «La novela lírica de Francisco Umbral», en Santos Sanz Villanueva (ed), *Francisco Umbral y su tiempo*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Fundación Francisco Umbral, págs. 149-176.
WEBER, Frances Wyers. 1966. *The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala*. Chapel Hill, The University of Carolina Press.

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2009.
Fecha de aprobación: 28 de marzo de 2009.

UNA NOVELA LÍRICA DE LA TIERRA DE LOS FARAONES: *LA SERPIENTE DE EGIPTO*, DE ISAAC MUÑOZ

Amelina CORREA RAMÓN

Universidad de Granada

RESUMEN

En el año 1997 vio la luz por primera vez *La Serpiente de Egipto*, una novela lírica de temática orientalista, inspiración decadente y adscrita sin duda alguna a una intensa corriente egiptófila que atraviesa todo el siglo XIX. Su autor había sido el novelista granadino Isaac Muñoz (1881-1925), amigo íntimo de Francisco Villaespesa, y compañero de éste en la apasionada empresa de renovación literaria que propició la consolidación del modernismo en España, y cuya trayectoria vital y literaria ofrece un indudable interés, y, sobre todo, muestra su evidencia como síntoma de la época. Síntoma, en definitiva, de la crisis de *fin de siglo*, Isaac Muñoz plasma en su creación literaria las contradicciones, ambigüedades y deseos insatisfechos que marcaron la cultura de una etapa fecunda.
Palabras clave: Orientalismo, decadentismo, fin de siglo, novela lírica, egiptofilia

ABSTRACT

In 1997 it was published for the first time *La Serpiente de Egipto*, a lyric novel of Orientalist theme, decadent inspiration and undoubtedly attached to a strong flurry of Egyptphilia spread through the entire nineteenth century. Its author was the novelist from Granada Isaac Muñoz (1881-1925), a close friend of Francisco Villaespesa, and his companion in the exciting venture of literary renewal that led to the consolidation of Modernism in Spain. His life and literary career offer a clear interest, and, above all, show its evidence as a sign of the times. Symptom of the fin-de-siècle crisis, Isaac Muñoz captures, in his literary creation, the contradictions, ambiguities and unsatisfied desires that marked the culture of a fruitful period.
Key words: Orientalism, Decadent Movement, fin de siècle, lyric novel, Egyptphilia.

> Iluminada de aquel modo, la sala dorada resplandeció y, quizá por primera vez, los colores de sus pinturas refulgieron en toda su luz. Sobre aquella especie de barniz de oro que servía de fondo a las figuras y a los jeroglíficos destacaban rojos, azules, verdes y blancos de destello nuevo, de frescura virginal, de pureza inaudita, y cautivaban los ojos antes de haber podido discernir los motivos que su agrupación componía (Gautier, 1993: 112).

Con estas palabras describirá en 1858 el escritor francés Théophile Gautier, cultivador de la parnasiana religión del Arte por el Arte, las sensaciones que suscitan las imágenes de la tumba egipcia completamente intacta que descubre el joven Lord Evandale, protagonista de su narración orientalista *La Novela de la Momia*. Según Gautier, quien utiliza una expresión shakesperiana que remite a la escena en que Hamlet, trastornado, acaba de presenciar la aparición del espectro de su difunto padre, cuando el noble británico traspasa los umbrales que habían permanecido inviolados durante siglos de silencio, le pareció «que la rueda del tiempo se había salido de su carril» (Gautier, 1993: 111)[1]. Así, experimentará una vehemente e intensa emoción, sintiendo vivamente que «Una mano invisible había dado la vuelta al reloj de arena de la eternidad» (Gautier, 1993: 111).

De alguna manera, la rueda del tiempo pareció salirse también de su carril para mí, en una peculiar experiencia, en buena medida inefable –como supongo que lo son todos los descubrimientos–, que tiene que ver de igual modo con el Egipto que evoca la novela de Gautier, aunque en mi caso sólo haya intervenido la arqueología literaria y aunque mi esplendoroso hallazgo no consistiera en la momia de una bella dama hija de un alto sacerdote -esa «hermosa muerta» a la que alude el texto–, sino en un no menos hermoso manuscrito inédito de una novela adscrita al modernismo decadente en su vertiente orientalista, y titulada *La Serpiente de Egipto*. Su autor había sido el novelista granadino Isaac Muñoz[2], amigo íntimo de Francisco Villaespesa, y compañero de éste en la apasionada empresa de renovación literaria que propició la consolidación del modernismo en España. Un nombre que casi nadie, excepto algunos amantes de las rarezas bibliográficas, parecía ya conocer. Sin embargo, la trayectoria vital y literaria de este escritor ofrece un indudable interés, y, sobre todo, muestra su evidencia como síntoma de la época. Síntoma, en definitiva, de la crisis de *fin de siglo*, Isaac Muñoz plasma en su crea-

1. En efecto, la expresión está contenida en el parlamento final de Hamlet al término de la Escena Quinta del Acto Primero: «The time is out of joint».
2. Para un análisis completo de su trayectoria biográfica y literaria, cf. CORREA RAMÓN, 1996.

ción literaria las contradicciones, ambigüedades y deseos insatisfechos que marcaron la cultura de una etapa fecunda.

Inmersa por completo en una investigación en buena medida detectivesca que se inició a comienzos de 1991, logré averiguar tras una larga búsqueda que los orígenes familiares del escritor se hallaban en la localidad castellana de Tendilla (Guadalajara), donde el fundador de su linaje, Don Juan de la Plaza Solano, Secretario Real de Hacienda del rey Felipe V, construyera su palacio a comienzos del siglo XVIII, instituyendo en él el Mayorazgo de la Sacra Familia. Allí han permanecido los Muñoz de Solano desde entonces, y allí pude encontrar a una de las sobrinas nietas de Isaac Muñoz cuando viajé por primera vez a la localidad en julio de 1992. La emoción del descubrimiento resultó, ciertamente, estimulante, al reconocer, además, en la mansión solariega el escenario que aparecía en varias de las novelas de Muñoz[3].

Pero aún me quedaba por encontrar la presencia más intensa, la más importante que, de Isaac Muñoz, se había conservado en la casona de Tendilla: sus propios libros, que hallé como vestigios yacentes sobre un arcón, pero primorosamente encuadernados por orden de su hermano menor, que lo quería y admiraba a pesar de lo diferente de sus personalidades y del distanciamiento familiar que el escritor había experimentado durante sus últimos años de vida. El deseo de conservar intacta la memoria de su hermano Isaac, fallecido prematuramente en 1925, llevó a Pablo Muñoz a encargar a un habilidoso artista, llamado José Panadero, la ilustración y encuadernación de las cubiertas de todos los volúmenes salidos de su pluma que la familia pudo recopilar. Y aquí sería cuando mis indagaciones literario-detectivescas adquirirían un nuevo y magnífico sesgo, pues, conociendo ya la mayoría de las obras de Muñoz por haberlas consultado en la Biblioteca Nacional[4], al extraer de su refinado estuche el volumen de mayor tamaño de cuantos allí había, descubrí un original manuscrito cuyo título, *La Serpiente de Egipto*, me resultaba por completo desconocido. Se trataba, como luego de un análisis grafológico pude confirmar, de un texto que había permanecido inédito desde que su autor lo concluyese. Es decir, tenía entre mis manos una novela que había redactado

3. Desde fecha reciente, se ha otorgado espacio propio a la figura del escritor en una completa página web dedicada al la localidad de Tendilla, que se puede consultar en la siguiente dirección de Internet: <http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/teisaacm.htm>.
4. No obstante, también fue útil la biblioteca de Tendilla para conseguir otras dos obras de Isaac Muñoz que había resultado imposible conseguir por otros medios: *Colores grises*, 1898 y *Voluptuosidad*, 1906.

de su puño y letra Isaac Muñoz, y que había dejado preparada para imprenta, sin que, por razones que se nos ocultan, llegara nunca a ver editada[5].

Ante mis ojos, al igual que había sucedido ante los del personaje literario de Lord Evandale, refulgía deslumbrante el hallazgo inusitado. Así, tras décadas de olvido, parecía ponerse en marcha de nuevo el reloj de la historia para una novela cuyo tiempo había quedado detenido muchos años atrás, depositada como estaba en la hermosa urna polícroma de su envoltura egiptizante[6].

Pues, en efecto, el artífice de la encuadernación y el estuche a juego se inspiró para su creación en motivos típicos del Antiguo Egipto –como las pirámides, la flor de loto, el *uraeus* o cobra real del tocado faraónico, la cruz egipcia de la vida, o *ankh*, etc.–, ya que la novela de Isaac Muñoz responde plenamente a esa egiptofilia tan en boga durante todo el siglo XIX y que, en su vertiente artística y literaria constituye una especialización del exotismo consolador en que se refugiarán multitud de exquisitos poetas de la palabra o el pincel a partir del Romanticismo. Y es que, como ya afirmara el propio Théophile Gautier:

> Hay dos tipos de exotismo, el primero da el gusto por el desplazamiento en el espacio, la atracción por América, por las mujeres amarillas o verdes. Pero hay un placer más refinado, una corrupción más suprema, es el exotismo a través del tiempo (GAUTIER, 1863: 124; *Apud* LITVAK, 1985: 43).

Y ese exotismo a través del tiempo es el que propiciará el descubrimiento de una civilización como la del Antiguo Egipto, que contenía todos los ingredientes para fascinar a los autores del XIX, hasta llegar con su capacidad de seducción intacta hasta los hiperestésicos modernistas. Así lo explicará líricamente el propio Isaac Muñoz en un artículo publicado en 1915 en el periódico *Heraldo de Madrid*:

> «Quien ha bebido las aguas del Nilo, vuelve». Tal dice un viejo proverbio egipcio cuya verdad tiene toda la profunda sabiduría del Oriente madre. No todos los que han bebido las dulces aguas verdes tornan; pero raro es el que no siente en la distancia el recuerdo de su encanto.

5. Se trata de un manuscrito compuesto por ciento veintitrés páginas escritas por una sola cara, con una caligrafía esmerada y cuidadosa (la caligrafía que Isaac Muñoz solía emplear para documentos oficiales, ya que poseía otra de uso más privado que manifiesta una clara inspiración de la escritura árabe). No contiene apenas tachaduras, y presenta subrayadas las palabras que debían ir en cursiva, lo que permite suponer que se trataba de un texto preparado para la imprenta.
6. De hecho, el proceso de publicación de la novela, que, como ya se ha adelantado, parece haber iniciado en su momento Isaac Muñoz, pudo finalmente concluirse con la edición de la obra setenta y dos años después de la muerte de su autor. Cf.: MUÑOZ, 1997.

> El Egipto atrae, no tanto por el deslumbramiento heroico de su historia como por el divino hechizo de su luz, por la eternidad de su paisaje, por su misterio, por su indefinible y suprema gracia oriental.
>
> Prescindiendo del interés pura y descarnadamente arqueológico, es difícil determinar de un modo específico en donde reside el milagroso poder de la atracción de esta tierra maravillosa. ¿En su belleza original e imprevista? ¿En sus preciosas reliquias del pasado? (Muñoz, 1915).

En efecto, esa «tierra maravillosa», descubierta para Europa a raíz de la frustrada campaña que emprendió en ella Napoleón entre 1798 y 1799, exhibía ante los fascinados ojos occidentales el prestigio de su escritura oculta y sagrada, la complejidad de una riquísima narración mitológica, la belleza de un arte fastuoso y, muy importante, una conexión profunda y misteriosa con el mundo de los muertos, con una concepción de la ultratumba muy vívida y omnipresente, pero a la vez arcana. A partir de la publicación paulatina de los veintiún volúmenes de la *Descripción del Egipto* que Napoleón había encargado a un centenar de hombres de ciencia y de arte, y que fueron apareciendo entre 1809 y 1813, la civilización egipcia fue revelándose ante una Europa decimonónica que la acogió con verdadero fervor. A partir de esa fecha van a ir sucediéndose las excavaciones en el Valle de los Reyes, el hallazgo de momias reales, los avances en la interpretación de los jeroglíficos, y estudios de todo tipo que serán acogidos por la sociedad occidental con entusiasmo expectante. El prestigio del Antiguo Egipto crecerá hasta el punto de que su influencia acabará penetrando en casi todos los ámbitos de la vida europea. No serán tan sólo el arte, la literatura o la música –que dará ejemplos tan notables de la pasión por Egipto como la *Aída* de Giuseppe Verdi, estrenada en El Cairo en 1871, pero también las muy notables óperas *Thaïs* (1894) o *Cleopatra* (1914), del compositor francés Jules Massenet[7]– sino que también la publicidad, la moda, los usos sociales[8], la joyería y, cómo no, una

7. En el ámbito español, y aunque evidentemente dotada de un carácter muy diferente, «Sin duda, la manifestación más conocida de la egiptomanía española es *La Corte de Faraón*, zarzuela con música del maestro Lleó y libreto de Perrín y Palacios –inspirado al parecer en una olvidada opereta francesa titulada *Madame Putifar*– cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Eslava de Madrid el 21 de enero de 1910» (Saguar Quer, 2006: 293-294).
8. Así, por ejemplo, conviene señalar cómo durante buena parte del XIX se puso de moda entre las acomodadas sociedades francesa y británica reunirse para proceder al desenvolvimiento de una momia egipcia, que eran traídas entonces en cantidades ingentes y acerca de las cuales –excepto en los casos de momias reales o de las altas jerarquías– se desconocía, con un arrogante punto de desprecio eurocéntrico, su verdadero valor. De este modo, el escritor argentino Norberto Luis Romero recuerda en una de sus narraciones que, «En efecto, el mayor refinamiento y esnobismo que podía exhibirse por entonces en una fiesta de aristócratas que se preciara de serlo, consistía en desenvolver

arquitectura que se caracterizará a lo largo de un siglo por todos los posibles *revivals* del pasado, del neogótico al neomudéjar, pasando también, cómo no, por el neoegipcio (valga el neologismo…). La variedad resulta tan sorprendente que Carlos Saguar, estudioso en profundidad del fenómeno, proclamará en un reciente artículo:

> En el anchuroso campo de la egiptomanía puede encontrarse de todo: el máximo refinamiento y el *kitsch* más depravado, remedos ingenuos, eruditas y alambicadas combinaciones, adaptaciones pretendidamente miméticas y despropósitos delirantes, fantasía, frivolidad, humor. Por hablar de arquitectura, las formas egipcias han sido reutilizadas –de San Petersburgo a Sydney, de Estocolmo a Maracaibo, de Nueva Cork a París– en las obras más dispares: monumentos públicos, jardines, pabellones de exposiciones, entradas de cementerios, mausoleos, iglesias protestantes, sinagogas, monumentos de Semana Santa, logias masónicas, casas particulares, palacios, fábricas de hilaturas, bibliotecas, museos, cárceles, puentes colgantes, palacios de Justicia, observatorios astronómicos, parques zoológicos, farmacias, hoteles, teatros, cines, casinos… con «justificación» más o menos razonable o sin más pretexto que su irresistible atracción sobre el imaginario colectivo (Saguar Quer, 2006: 295).

Es en ese contexto donde habría que situar la novela *La Serpiente de Egipto*. Heredera, de alguna forma, de otras anteriores, como *El sortilegio de Karnak*, que Isidoro López y José Ramón Mélida habían publicado en 1880[9], sin embargo, la obra de Isaac Muñoz se distancia claramente del afán arqueológico perseguido por sus antecesores, preocupado por encima de todo por la calidad literaria de su texto, escrito –como solía ser habitual en sus narraciones– en una prosa refinada y exquisita, morosa, llena de matices poéticos, lo que convierte sin lugar a dudas a *La Serpiente de Egipto* en la novela lírica que hoy estudiamos aquí[10].

---

ante los invitados atónitos una momia traída de Egipto. Abundaban de tal forma estas reliquias en los desiertos, que los barcos llegaban a Liverpool cargados de sarcófagos cuya dudosa utilidad hacía que acabaran en su mayor parte en los hornos de los telares a vapor de las industrias textiles de Inglaterra» (Romero, 2006: 604).

9. En relación con esta curiosísima obra, que sus autores subtitulan significativamente *Novela arqueológica*, se puede consultar la siguiente bibliografía: Litvak, 1990, y Casado Rigalt, 2006.
   Se puede señalar también como muestra del enorme interés que la cultura del Antiguo Egipto despertó en José Ramón Mélida, que éste pronunció una conferencia sobre el tema cuatro años después de la publicación de la novela en el Ateneo de Madrid: *La religión egipcia. Conferencia leída en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid la noche del 6 de mayo de 1884* (1884).
10. Para el caso concreto de la literatura andaluza, donde se encuadra Isaac Muñoz, esta situación ha sido estudiada por GRARD, 1992.

De hecho, como ya se ha adelantado, toda la producción literaria de Isaac Muñoz va a caracterizarse por ese lirismo, propio, por otro lado, de la renovación estética emprendida por el modernismo. Ese factor contribuirá en buena medida a que sus novelas no encuentren la aceptación por parte del público lector mayoritario, acostumbrado a otro tipo de obras de estructura, planteamiento y estilo mucho más *asequibles*. Muñoz, siempre inconformista y poco acomodaticio, inmerso en la profunda crisis de entresiglos, representa sin duda alguna el anhelo de innovación frente a una narrativa aún anclada en los modos literarios decimonónicos.

Para comprender la situación en que se encontraron las obras de Muñoz en el contexto de su época quizás resulte fructífero recordar unas palabras de José Ortega y Gasset, cuyo contenido resulta extrapolable al escenario aquí dibujado:

> Cuando el pensamiento se ve forzado a adoptar una actitud beligerante contra el pasado inmediato, la colectividad intelectual queda escindida en dos grupos. De un lado, la gran masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida; de otro, una escasa minoría de corazones en vanguardia, de almas alertas que vislumbran a lo lejos zonas de piel aún intactas. Esta minoría vive condenada a no ser bien entendida: los gestos que en ellas provoca la visión de los nuevos paisajes no pueden ser rectamente interpretados por la masa de retaguardia que avanza a su zaga y aún no ha llegado a la altitud desde la cual la *terra incognita* se otea. De aquí que la minoría de avanzada viva en una situación de peligro entre el nuevo territorio que ha de conquistar y el vulgo retardatario que hostiliza a su espalda (Ortega y Gasset, 1923: 15-16).

A «esa escasa minoría de corazones en vanguardia» perteneció, sin duda alguna, Isaac Muñoz, quien, frente a una mayoría de escritores cuya esencial preocupación no era otra que la de crear una literatura de evasión, fácil y despreocupada, que conectara sin dificultad con un público sin ambiciones, eligió la originalidad de una voz personal. Así, se le puede situar en el escaso conjunto de autores que, como Valle-Inclán, Azorín, Ramón Pérez de Ayala o Gabriel Miró, optó por el intento de ruptura con las técnicas novelísticas clásicas. Este nuevo tipo de obra, tan renovadora como poco comprendida en el periodo finisecular, surge de la voluntaria transgresión de las premisas esenciales consideradas necesarias hasta el momento para la escritura de una novela, rompiendo en buena parte con la rígida separación de géneros y conjugando poesía y prosa, dentro de una concepción distinta del valor de la palabra[11].

11. La cita reproducida se refiere, en realidad, a la novela *Flor de santidad* (1904), de Valle-Inclán –tan admirado, por otro lado, por el propio Isaac Muñoz–, aunque se pueda aplicar perfectamente a las características de la producción narrativa de este último.

De ahí las numerosas críticas negativas que recibirán este tipo de obras, censuradas por su exceso de preciosismo y su cercanía con el género lírico. Así por ejemplo, se puede recordar la reseña que el prestigioso crítico literario Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, dedicó en 1908 a la recién aparecida novela *Morena y trágica*, donde Isaac Muñoz refleja la desventurada historia de amor entre una gitana del Sacromonte granadino y un misterioso joven de ascendencia judía, todo ello marcado por un refinado erotismo decadente y escrito en una prosa esteticista y suntuosa:

> Más que novela, *Morena y trágica* –su autor, Don Isaac Muñoz– es un poema en prosa, una transposición del lenguaje poético a la novela, una serie inacabable de imágenes, de figuras, de remembranzas literarias e históricas […]. El Sr. Muñoz tiene innegables condiciones de escritor, y a pesar del preciosismo empalagoso de *Morena y trágica*, hay en este libro pasajes bellos e intensos, pero sigue un camino equivocado, de que le conviene apartarse para hacer obras más verdaderas y naturales (Gómez de Baquero, 1908).

El tan denostado preciosismo, artificio que merece el franco rechazo de la crítica literaria al uso, constituye, efectivamente, una de las características más evidentes a nivel formal de las novelas de Isaac Muñoz. Sus difusos argumentos quedan diluidos entre las minuciosas descripciones de escenas extraordinariamente sensoriales y plásticas. Así pues, resulta procedente traer a colación unas certeras palabras de Ricardo Gullón, procedentes precisamente de su obra *La novela lírica*, quien explica que en este tipo de obras:

> Lo narrativo (escaso) está embebido en lo lírico, disuelto en la corriente de imágenes; sólo a través de ellas se siente su presencia. En el instante que es la escena, y en la sucesión de éstas, todo se subordina a la presentación fiel de la visión y no a las expectativas de un desarrollo que acaso no tenga lugar. La continuidad de la visión es el factor unificante y la razón de que el texto no sea una acumulación de poemas en prosa, sino la historia que el narrador se propuso contar, situándola más allá del tiempo, en los confines donde realidad y símbolo se encuentran y se abrazan como en espacio de natural coincidencia (Gullón, 1984: 71).

En efecto, la producción novelística de Isaac Muñoz evidencia su continua preocupación por transmitir poéticamente la sensación recreada momento tras momento, preocupación muy superior a la de presentar un argumento sólidamente hilado. Él mismo reconoce que este modo de concebir la literatura le ocasionó agrias críticas durante toda su trayectoria como escritor. De ahí que en el prefacio de su novela *Esmeralda de Oriente* (1914), afirme categórico: «Ciertamente, con arreglo a los clásicos principios consagrados, mis libros no son novelas» (Muñoz, 1914: 9). En realidad, se manifiesta la voluntad clara del autor de distanciarse de los principios dogmáticos que parecían

regir tanto el desarrollo formal como la materia que se juzgaba novelable. Isaac Muñoz se separa de las mayorías convencionales, de ese público lector que busca el texto ameno y que sigue al pie de la letra las convenciones establecidas. De ahí que proclame con cierto orgullo herido de quien se sabe radicalmente diferente:

> No tengo filiaciones. Escribo a mi modo. Mis libros son motivos espirituales, y, nada más (Muñoz, 1914: 10).

«Motivos espirituales»; dicha concepción explica en buena medida el peculiar estilo literario de que hace gala Isaac Muñoz, un estilo, en efecto, casi versicular, y donde las frases cortas se yuxtaponen sin apenar nexos de subordinación, conformando párrafos usualmente muy breves. Las sucintas frases que componen su prosa poética contribuyen, sin duda alguna, a marcar un determinado ritmo, casi litúrgico en ocasiones, que se ve acentuado por el marcado predominio de verbos estáticos sobre los de acción. Todo ello supone evidentemente una ruptura con las normas retóricas imperantes, innovando con su ausencia casi total de conjunciones.

Así, Lily Litvak, en su estudio sobre la influencia del orientalismo en la España de finales del XIX y comienzos del XX, definirá del siguiente modo el estilo de este autor modernista:

> El silencio se presenta también en la forma en que conversan los personajes, por medio de sentencias cortas, diálogos compuestos por saludos en árabe, y frases tajantes y fatalistas […].
>
> El estilo de Muñoz es un ejemplo de esta técnica llevada a su límite. Sus novelas se construyen por párrafos formados por una o dos frases tan sólo. Al flujo de las palabras y cadencias se opone un vocabulario y un ritmo estáticos, y la incansable repetición de las mismas palabras permite remontar a través de su sentido y sus matices hasta agotar el contenido intelectual y no guardar de ellas más que la sonoridad y sus realidades cualitativas (Litvak, 1985: 146-149).

Tanto la estructura y estilo formal de sus novelas como el contenido de las mismas encuentran su origen en la decidida voluntad que evidencia en todo momento Isaac Muñoz de escribir en una dirección *otra*, marcado por el sentimiento de alteridad que caracterizará su trayectoria personal, al igual que la de otros muchos compañeros generacionales. Así pues, enfrentado a la concepción del arte al servicio de una idea o de un propósito, el refinado escritor granadino no puede concebir otra forma de escritura que no sea la del arte por el arte, consagrando de este modo la literatura como una suerte de realidad sacral.

Posiblemente se pueda considerar que en este punto manifestara la influencia de dos autores que siempre fueron para él admirados maestros y que

resultaron importantísimos en el mundo cultural del fin de siglo. Se trata de Friedrich Nietzsche y de Gabriele D'Annunzio[12], defensores siempre de un arte exento de finalidades prácticas, más allá de su propia autenticidad.

De ahí que cuando Isaac Muñoz acometa la escritura de una novela como *La Serpiente de Egipto*, probablemente la última que saliera de su pluma y datada en torno a 1915-1916[13], no va a seguir los modelos anteriores de narraciones del estilo de *El sortilegio de Karnak*, puesto que, más que proceder a ambientar su obra con la perfección científica que perseguía la tendencia de literatura arqueológica al uso[14], se pone de manifiesto que el objetivo que persigue primordialmente es el de recrear con sutilidad un ambiente, el de la antigua civilización egipcia, sugerente y misteriosa, con la que Europa soñaba desde hacía más de un siglo.

Esta función de recreación de un determinado ambiente la cumplen en el texto las descripciones de determinados lugares identificados inequívocamente con la realidad egipcia, como es el mítico río Nilo:

> Millares de pelícanos, de garzas y de ibis, surgían de los lodazales, y se alejaban siguiendo la dirección del río sagrado.
>
> En la fresca diafanidad del aire se presentía como una acre y remota brisa marina, y nubes densamente aterciopeladas parecían proyectar una sombra violeta sobre la tierra sedienta.
>
> Lentamente caía la noche, y el Nilo, por el que ya no pasaba ni una barca de blancas velas como alas, diríase que se inmovilizaba en el recogimiento del crepúsculo (Muñoz, 1997: 121).

De igual modo, y evidenciando claramente haberse documentado con profusión, resulta habitual la inclusión de reiteradas alusiones a las distintas

12. Precisamente en el volumen I de su obra autobiográfica *La novela de un literato* Rafael Cansinos Assens se referirá de manera reiterada a Isaac Muñoz denominándolo «d'annunziano». Así, por ejemplo, en la página 78 se encuentra la siguiente cita: «Isaac Muñoz, el dannunziano, nos hablaba del gran Gabriele, y nos comunicaba su entusiasmo dionisíaco, su pagano amor a la vida, al placer y la muerte heroica y magnífica, en plena juventud».
13. La grafía que presenta el manuscrito de *La Serpiente de Egipto* revela un trazo firme y seguro. Dado que durante sus últimos años de vida el autor padeció sífilis en un estado avanzado, lo que le ocasionó lo que se conocía como «parálisis general progresiva» (o P.G.P.), parece muy improbable que escribiera esta novela en fecha posterior, ya que los documentos conservados desde 1917 evidencian ya un perceptible deterioro físico.
14. De hecho, y aunque resulta evidente que Isaac Muñoz llevó a cabo una importante labor de documentación acerca de la cultura y la historia egipcia, lo cierto es que obra contiene una serie de inexactitudes y errores históricos. Sin embargo, conviene tener en cuenta que en esas fechas todavía no se había establecido una cronología rigurosa y completa del Egipto faraónico, y tardaría aún bastante en establecerse la Egiptología como saber científico.

divinidades egipcias (Amón, Apis, Isis, Anubis, Thot, Horus, etc.) y a los solemnes cultos religiosos llevados a cabo en sus santuarios:

> A la luz ensangrentada de las antorchas surgían a veces de las tinieblas las moles enrojecidas de los templos, y entre las lenguas de fuego, aparecían a instantes anchas columnas pintadas de colores vibrantes, largas galerías en sombra pobladas de enigmas.
>
> Lentamente, salían de los templos calvos y pálidos sacerdotes, vestidos de blanco, llevando en alto vasos encendidos.
>
> Caminaban con paso grave y mesurado, y algunos fieles encendían sus lámparas en la luz de los vasos, llenos de aceite purificado por las manos sacerdotales (Muñoz, 1997: 125)[15].

La Serpiente de Egipto está ambientada en la legendaria ciudad de Tebas, que solía aparecer frecuentemente en las novelas europeas surgidas de la fiebre egiptófila del XIX. Así, también *El sortilegio de Karnak* la tiene por escenario, y en cuanto a *La Novela de la Momia*, de Théophile Gautier, el papiro encontrado en el sarcófago de la bella Tahoser y que contiene su historia, comienza también la narración situándola en este importantísimo centro del poder político. Pues es cierto que la que Homero denominaría como «la de las cien puertas» para distinguirla de la Tebas griega, «de las siete puertas», fue una de las principales ciudades del Antiguo Egipto, centro de la cultura y la vida social y lugar de residencia de los faraones, que alcanzó poder político y religioso cuando los príncipes de la región impusieron su voluntad sobre todo el país y fundaron la XVIII dinastía, que supuso el Imperio Moderno, alrededor de 1567 a. C.

El momento en que se inicia la novela de Isaac Muñoz se sitúa simbólicamente al alba de un nuevo día con el que da comienzo el primer capítulo de los dieciséis en que la obra está estructurada:

> Amanecía en la Tebas maravillosa de las Cien Puertas, en la ciudad máxima que concentraba cuanto había de más profundo y de más misterioso en la enigmática alma egipcia.
>
> […]
>
> En esa hora incierta e inquietante del amanecer, la ciudad despertaba lentamente, y parecía que un denso velo envolviera las formas en una sombra

15. Se pueden recordar multitud de pasajes donde se mencionan explícitamente las divinidades del panteón egipcio, como por ejemplo: «Antes de salir de su morada, Thotmet acarició sus amuletos, y con el espíritu tenso, puramente elevado, invocó las tres veces de ritual al dios Ammon, de la gloriosa Tebas.
Una inquietud imprecisa y ondulante torturaba su espíritu y le angustiaba confusamente, pero al mismo tiempo pensaba con aliento consolador que Nephtys, Isis y Maskhuit, las tres buenas diosas habían asistido a su nacimiento, y ellas velarían porque sus días fuesen de luz y de amor» (Muñoz, 1997: 131).

> ambigua que aun participaba del misterio angustioso de la noche (Muñoz, 1997: 113-114).

En ese momento mismo del amanecer se presenta al lector a quien ha de ser el protagonista masculino de la novela, el príncipe Thotmet, héroe torturado e hipersensible característico de la literatura decadente tan del gusto de la época, quien considerándose más legitimado para ejercer el poder real, conspira con el misterioso y fiel Menhop y con el pueblo nómada de los hycsos –quienes, de origen semítico, lucharon por el dominio de Egipto, consiguiendo su objetivo entre las dinastías XV y XVI (1675-1580 a. C. aproximadamente)–. Thotmet pretende recuperar un trono que juzga usurpado ilegítimamente. Para acercarse al palacio del faraón, el joven traba relación con Nikris, la favorita del harén real, una hermosa mujer tirana y ambiciosa, entregada a todos los placeres y carente por completo de escrúpulos. Thotmet comenzará fingiendo un amor que pronto se apoderará de él como un veneno. Así, la novela narra la anulación de la voluntad de un hombre valeroso y fuerte en manos de una mujer que acabará causando su perdición. En este sentido, *La Serpiente de Egipto* se asemeja en sus planteamientos a numerosas obras de la época, cuyos máximos ejemplos podrían considerarse novelas como *Salambó* (1862) de Gustave Flaubert, que tanta repercusión tendría sobre el orientalismo literario y que causó en el momento de su publicación un considerable escándalo, o *Cleopatra* (1889), de Rider Haggard. En ambas se narra la historia de la anulación de la voluntad de un hombre por parte de una mujer fascinadora y de poder casi hipnótico, que acaba llevándolo a la destrucción.

Así pues, el personaje de Nikris responde claramente al arquetipo tan finisecular de la mujer fatal: bella y tentadora, lujuriosa, independiente, cruel, egoísta y capaz de todo por conseguir satisfacer sus deseos. De ahí que a lo largo de toda la novela, desde el propio título, se relacione a esta seductora fémina con la serpiente, símbolo del mal, pero del mal que atrae seductoramente, de la tentación que cautiva y ofrece la manzana prohibida:

> Vibraba la fascinadora entre los brazos del príncipe, y su cuerpo ondulante cubierto de plata, tenía la sinuosidad y el brillar metálico de una larga serpiente (Muñoz, 1997: 146).
>
> Este beso lento, aterciopelado, que le dejó gustar todo el divino aroma venenoso de la maga, enloqueció al príncipe.
>
> Ella se deslizó como una serpiente de plata, y desde el extremo del kiosco, le miró sonriente, llena de endemoniadas fascinaciones (Muñoz, 1997: 159.
>
> Entonces Nikris, se irguió fina y radiante como la serpiente sagrada (Muñoz, 1997: 196).

De ahí que el leal Menhop advierta al paulatinamente cegado príncipe: «Desconfía, Thotmet, desconfía siempre. Esa mujer es una maravillosa serpiente venenosa, y si se enrosca a tu cuello, te estrangulará» (Muñoz, 1997: 123).

La imagen simbólica de la serpiente asociada con la mujer ha sido una constante cultural a lo largo de los tiempos, tal y como constata Juan-Eduardo Cirlot: «Hay una evidente conexión de la serpiente con el principio femenino. Según Eliade, Gresmann […] ha visto en Eva una diosa fenicia arcaica del mundo subterráneo, personificada por la serpiente […]. Al propósito, relaciona el autor aludido las numerosas deidades mediterráneas que se representan llevando una serpiente en una o ambas manos (Artemisa Arcadia, Hécate, Perséfone), las sacerdotisas cretenses, bellamente figuradas en oro y marfil; o con los cabellos de serpientes (Gorgona, Erinias)» (Cirlot, 1985: 407).

En este punto no se puede evitar la mención de la célebre escena en la que se describe lúbricamente el baile litúrgico que tiene lugar entre la hermosa Salambó y una enorme serpiente pitón que se enrosca a su cuerpo. De hecho, fueron varios los artistas que retrataron la sugerente escena en cuadros o esculturas, como es el caso de Maurice Ferrari o del propio Alphonse Mucha[16].

Así, en realidad el título de la novela de Isaac Muñoz hace alusión a la propia Nikris, que es presentada a lo largo de la obra como una «serpiente monstruosa que se enrosca y estrangula al Egipto entero» (Muñoz, 1997: 166)[17].

En este sentido conviene señalar que *La Serpiente de Egipto* constituye una nueva muestra de la particular concepción del erotismo que caracterizaría a Isaac Muñoz durante toda su trayectoria[18]. Una concepción donde el placer amoroso parece estar siempre íntimamente asociado con la sangre y con la muerte, de manera en verdad muy llamativa. El erotismo que tantas veces rechazarían las más cerradas mentalidades de su época se configura en todo momento en escenas cinceladas por el más primoroso de los orfebres, un artista preocupado hasta el límite por el esteticismo y la belleza. Y es que, lejos de los sórdidos ambientes de prostitución y miseria descritos por la novela

16. Tituladas en ambos casos «Salambó», la primera es una escultura de 1899 del artista francés Maurice Ferrari donde la bella sacerdotisa aparece completamente desnuda, rodeado su cuerpo por la serpiente. La obra de Alphonse Mucha es un cuadro datado en 1896 que muestra a una mujer voluptuosa con torso desnudo, abundantemente alhajada, con un suntuoso tocado de plumas de pavo real.
17. Sobre la serpiente, así como otros animales presentes en la novela de Isaac Muñoz, se ha publicado recientemente en formato digital el siguiente artículo: SORBIER-RAWLS, 2009.
18. Un estudio pormenorizado acerca de esta personal concepción se encuentra en el capítulo titulado «Isaac Muñoz y el sentimiento de alteridad», en especial en los epígrafes «Sangre, amor y muerte», «El otro: la mujer» y «Perversiones sexuales. El camino de la alteridad», en el ya citado Correa, 1996: 135-242.

naturalista, lejos del tono obsceno y con pretensiones de suscitar la excitación del lector característico de la novela pornográfica, el erotismo de Isaac Muñoz resulta en todo momento refinado y sutil.

Así lo explicaría en el segundo volumen de su reveladora obra *La Nueva Literatura* su contemporáneo y amigo, el muy polifacético Rafael Cansinos Assens:

> este anhelo de incondicional belleza, es el anhelo de este joven, amante de lo raro y lo suntuoso, que en libros como *La fiesta de la sangre* canta el placer y la belleza de la crueldad, y en cuyos libros amatorios como *Lejana y perdida* se exalta el amor en sus formas más desgarradoras y torturantes, aquellas en que los cuerpos enlazados parecen cumplir ritos expiatorios y unirse, no para crear, sino para consumirse sin dejar ni una rosa del doble ramo carnal (Cansinos Assens, 1998: 288).

Ritos expiatorios, ceremonias sacrificiales, arcanos cultos en los que parece pedirse el favor divino mediante el derramamiento de la gloriosa sangre que representa la más pura esencia vital. Todo ello parece encontrarse en las numerosísimas escenas amatorias que se reproducen en las novelas de Isaac Muñoz:

> Ante aquella carne ansiosa y fría, que se daba a la tortura, yo sentí puro, como en las primeras edades de la tierra, el absoluto goce bárbaro de los inmoladores.
>
> Percibí cómo en la sangre está la más alta gracia de la vida. […]
>
> Y en cada espasmo de amor, vibran las tres divinas fuerzas de la vida, la alegría, la crueldad y la muerte (Muñoz, 1908: 109-110).

Así, los encuentros eróticos de sus novelas ofrecen sin lugar a dudas una indisoluble relación entre los tres elementos básicos: el amor como pasión creadora y redentora; la sangre como cauce de vida, que se puede derramar, y como paradójica dispensadora de placer y de dolor, inextricablemente unidos; y la muerte, como pasión destructora, y merced a ello, igualmente redentora[19]. Su visceral comprensión del amor como fuerza que destruye y que salva constituye uno de los grandes ejes que da sentido a las obras de Isaac Muñoz. Los amantes se desean con tal fuerza que su amor sólo puede consumarse en el dolor. La fascinación por la muerte, por otro lado, planea incesante sobre el tálamo. Parejas que se abrazan sobre las tumbas de un cementerio, o que se

19. Quizás resulte ilustrativo incluir aquí a este respecto una cita de *La metáfora y el mito*, donde Ángel Álvarez de Miranda explica: «Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de al vida están dotados de sacralidad. Esos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad» (Álvarez de Miranda, 1963: 13).

enlazan en una tormentosa cópula junto a un cadáver calcinado por el sol del desierto. Así, el estertor del placer se confunde con la agonía de la muerte[20].

De este modo, en *La Serpiente de Egipto* se dice explícitamente de su protagonista femenina que «Nikris sabía que el amor humano no llega a su límite divino sino en la horrible agonía, […] cuando nuestras pupilas aterradas contemplan ya la eternidad, cuando nuestras manos han vuelto a ser garras y sienten el ansia de la destrucción» (Muñoz, 1997: 170). Así mismo, Thotmet besa enfebrecido a la magnética Nikris, «con ansia feroz de morder la carne suave, y de sentir en los labios la humedad cálida y perfumada de la sangre» (Muñoz, 1997: 159)[21].

Y es que Isaac Muñoz concibe el beso como un acto dotado de un profundo sentido trascendente. «Todo el divino perfume de la lujuria y de la muerte, me lo dio su boca que sangraba como un corazón» (Muñoz, 1908: 119), había dejado escrito ya años antes en su novela *Morena y trágica*.

La concepción que del amor demuestra Isaac Muñoz en sus creaciones evidencia una vez más la compleja relación entre Eros y Thanatos que resultó tan frecuente en la literatura modernista, una concepción del amor oscura y atormentada, que sólo parece encontrar su razón de ser en el completo extravío o en la muerte. El tema, como es bien sabido, fue ya planteado por Ricardo Gullón en su estudio clásico *Direcciones del modernismo*:

> El erotismo, según supieron los poetas antes que los médicos y psicólogos, es en última instancia (es decir, cerebralmente) un ansia de trascendencia en el éxtasis, pero no solamente en el éxtasis del sentimiento, sino en el de los sentidos. Llevar la exaltación del gozo hasta el punto donde el yo se extingue; sentir el orgasmo como una muerte chica que prefigura la pérdida de conciencia en que el morir consiste […].
>
> El punto de coincidencia entre erotismo y misticismo es justamente la sombría necesidad de perderse en otra cosa […].
>
> Y el erotismo finisecular, sobre todo el de los entonces llamados *decadentes*, postula también un agotamiento que, de fantasía en fantasía, al negar la realidad, negará a quien la vive. La sensualidad deja de ser inocente para sentirse perversa y, en esa perversidad, metafísica. Ceder a ella es abrir las puertas […], abandonarse a las fuerzas en que el Yo se diluye. Fusión con la energía destructora de la corrupción, opuesta a la del místico en sustancia,

20. En relación con este peculiar «Eros negro», cf. Litvak, 1979.
21. Por las mismas fechas de composición de *La Serpiente de Egipto* Rafael Cansinos Assens publicó una sorprendente obra titulada *Estética y erotismo de la pena de muerte*, donde se puede leer la siguiente conexión entre la sangre y el erotismo: «interviene, clara y manifiesta, la sangre humana, despertadora de instintos dionisíacos, misteriosamente relacionada con las renovaciones de la luna, madre, por ello, de misteriosas imágenes lascivas» (Cansinos Assens, 1916: 125).

> idéntica en tendencia y en finalidad: la aniquilación del ser en lo otro (Gullón, 1990: 85-86).

Y es que, en efecto, esa íntima unión entre sangre, amor y muerte que se encuentra en las novelas de Isaac Muñoz pareciera, en efecto, perseguir de algún modo, y trascender, la aniquilación individual:

> Tendí mis labios y bebí la muerte en el manantial de su vena abierta.
>
> Su sangre tenía el gustor acre y salobre de una ola, era amarga y pulposa, como una flor china de talictro.
>
> […]
>
> Y fue un beso lento en el que se confundieron nuestras sangres, un beso de agonía, de extenuación, de fiebre y de amor maldito (Muñoz, 1908: 110-111).

Como se puede comprobar, las escenas narradas por Isaac Muñoz, escasas en verbos –y en especial, en verbos de acción–, abundan en adjetivos sensoriales, que apelan a ese «éxtasis de los sentidos» al que se refería Gullón: «acre y salobre», «amarga y pulposa», pero también demuestran una recreación atenta a los matices y voluntariamente evocadora de un ambiente decadente y lujosamente esteticista. Así, sus descripciones serán minuciosas y ricas en imágenes que propician la plasticidad, predominando las alusiones a motivos florales, a animales exóticos, a piedras preciosas, a ricos metales, o a telas regias y fastuosas.

Así se presenta, por ejemplo, una escena festiva en el harén del palacio del faraón, territorio de dominio de su maquiavélica favorita:

> Hermética y deslumbrante, Nikris pasó toda la tarde en el harén real, en donde invitó a las mujeres a una fiesta con motivo del cercano retorno del Faraon [*sic*][22].
>
> Se celebró la fiesta en la más vasta sala de las estancias de la princesa.
>
> Ardían millares de luces en altas y cinceladas lámparas de bronce, brillaban como esmaltes las suntuosas pinturas murales y las anchas columnas de capiteles lotiformes, relucía el suelo cubierto de polvo de oro, fulguraban las esmeraldas, las turquesas, los rubíes, que constelaban las morenas carnes femeninas.
>
> Innumerables flores espléndidas, esparcidas por el suelo, por las mesas, por los divanes, confundían sus perfumes violentos con el olor denso

22. A lo largo de todo el texto de *La Serpiente de Egipto*, al igual que sucede en *El sortilegio de Karnak*, la palabra «faraón» aparece escrita siempre con mayúscula inicial y sin acento, probablemente porque se entendiera en la época como palabra exótica, no sujeta aún a las normas del español. En *El sortilegio de Karnak*, además, se utiliza siempre sin artículo, como si se tratara de un nombre propio, siguiendo la tradición del texto bíblico (cf. *Génesis* y *Éxodo*), al igual que sucede en la ya citada zarzuela cómica *La Corte de Faraón*.

> y turbador de las jóvenes carnes de mujer, de las anchas y negras cabelleras crepitantes.
>
> En los extremos de la sala, dos gentiles surtidores de mármol, elevaban un agua aromada de frescas esencias, que dulcificaba la excesiva morbidez del aire.
>
> De lejanías invisibles, llegaban músicas desmayadas y nostálgicas (Muñoz, 1997: 194).

Las diversas citas de *La Serpiente de Egipto* reproducidas hasta aquí permiten poner de manifiesto el hecho constatable de que su autor fue, sin duda, un escritor *raro* en el sentido de inusual, de extraño o distinto, siguiendo en este último caso una denominación de origen juanramoniano[23]. En efecto, su estilo permanece radicalmente inconfundible, un estilo tan personal que contiene, según Luis Antonio de Villena, «la prosa más decadente y enjoyada de nuestro modernismo simbolista, en su matiz orientalizante» (Villena, 2001: 195). Así, Villena saludó la primera publicación de *La Serpiente de Egipto*, tantos años después de su escritura, y haciendo alusión a las peculiares circunstancias que rodearon su hallazgo, como una «auténtica joya de prosa lírica –absorbente, ingenua, brutal– hallada en el barro» (Villena, 2001: 196). Y concluía: «Un regalo rarísimo» (Villena, 2001: 196).

Y es que la prosa lírica de Isaac Muñoz, que tan poca estima encontró en el ánimo del público común de su época, ha seguido consiguiendo lectores devotos que la han degustado, entonces y ahora, ciertamente, como un licor excesivo y penetrante, que aturde y marea, pero también seduce. Pues ya lo había dejado señalado en 1917 Rafael Cansinos Assens, con unas palabras que pueden servir de adecuado broche final:

> Suntuosidad y erotismo son las virtudes predominantes de este escritor, que en cada uno de sus libros supera lo más tendidos y fructuosos esfuerzos de los preciosistas y está tan colmado de perlas y diamantes y los lanza con tal prodigalidad que recuerda el bello rasgo de Buckingham que nos cuenta Brantôme. Pocos escritores modernos tan ricos de imágenes, de metáforas, de toda clase de suntuosas figuras retóricas, como este joven que se empeña en hacernos creer que viene de Oriente […]. Sus bengalas, sus gemas, sus fuegos no se agotan nunca y parecen salir de una urna mágica, consagrada a la abundancia perenne por un benigno hechizo» (Cansinos Assens, 1998: 287).

23. Dicha expresión alude directamente al hermoso poema titulado precisamente «Distinto» que escribiera Juan Ramón Jiménez: «Lo querían matar /los iguales,/porque era distinto.// Si veis un pájaro distinto,/ tiradlo;/ si veis un monte distinto,/ caedlo;/ si veis un camino distinto,/ cortadlo;/ si veis una rosa distinta,/ deshojadla;/ si veis un río distinto,/ cegadlo.../ si veis un hombre distinto,/ matadlo.// [...] lo que seas, que eres/ distinto/ (monte, camino, rosa, río, pájaro, hombre):/ si te descubren los iguales,/ huye a mí,/ ven a mi ser, mi frente, mi corazón distinto» (Jiménez, 2002: 340).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel (1963), *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus.
CANSINOS ASSENS, Rafael (1916), *Estética y erotismo de la pena de muerte*, Madrid, Renacimiento.
– (1982), *La novela de un literato*, vol. I, Madrid, Alianza Editorial.
– (1998), *La Nueva Literatura. II Las Escuelas* (1917), *Obra crítica*, Sevilla, Diputación de Sevilla, vol. I.
CASADO RIGALT, Daniel (2006), *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*, Madrid, Real Academia de la Historia.
CIRLOT, Juan-Eduardo (1985), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 6ª ed.
CORREA RAMÓN, Amelina (1996), *Isaac Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor finisecular*, Granada, Universidad de Granada.
GAUTIER, Théophile (1993), *La Novela de la Momia*, ed. de Alicia Mariño Espuelas, Madrid, Cátedra.
– (1863), en *Journal des Goncourt*, con fecha de 23 de noviembre de 1863, p. 124. *Apud* Litvak, 1985: 43.
GÓMEZ DE BAQUERO, E. (1908), «Revista Literaria. *Morena y trágica*, *El Imparcial* (Madrid), 8 de junio.
GRARD, Dominique (1992), *Imágenes de Andalucía y sus habitantes en la narrativa andaluza de principios del siglo XX (1900-1931)*, Sevilla, Don Quijote.
GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
– (1990), *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza.
JIMÉNEZ, Juan Ramón (2002), «Distinto», *Antología* poética, prólogo y selección de Antonio Colinas, Madrid, Alianza.
LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor.
– (1985), *El jardín de Alah: Temas del exotismo musulmán en España*, Granada, Don Quijote.
– (1990), «Exotismo arqueológico en la literatura de fines del siglo XIX: 1880-1895», *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, pp. 231-244 (este artículo había sido publicado previamente en *Anales de Literatura Española*, Alicante, 4, 1985).
MÉLIDA, José Ramón (1884), *La religión egipcia. Conferencia leída en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid la noche del 6 de mayo de 1884*, Madrid, Est. Tip. de El Correo.
MÉLIDA, José Ramón y LÓPEZ, Isidoro (1880), *El sortilegio de Karnak*, Madrid, Casa Ed. de Medina.
MUÑOZ, Isaac (1898), *Colores grises*, Almería, Tip. de Antonio Saldaña.
– (1906), *Voluptuosidad*, Madrid, Imp. de Emilio González.

– (1908), *Morena y trágica*, Madrid, Imp. de Balgañón y Moreno. Existe una edición actual de la novela con los siguientes datos: *Morena y trágica* (1999), ed. y prólogo de Amelina Correa Ramón, Granada, Comares.
– (1914), *Esmeralda de Oriente. Novela mogrebí*, Madrid, Librería de la Viuda de Gregorio Pueyo.
– (1915), «La guerra en Oriente. El misterioso Egipto», *Heraldo de Madrid* (Madrid), 1 de febrero.
– (1997). *La Serpiente de Egipto*, edición, introducción y notas de Amelina Correa Ramón, prólogo de Ricardo Olmos, Madrid / Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Diputación de Granada.

ORTEGA Y GASSET, José (1923), *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe.

ROMERO, Norberto Luis (2006), «El relicario de Lady Inzúa», en NAVARRO, Antonio José (ed.), *La maldición de la momia. Relatos de horror sobre el Antiguo* Egipto, Madrid, Valdemar, pp. 603-631.

SAGUAR QUER, Carlos (2006), «La Corte de Faraón: Egiptomanía en la arquitectura española», en González Alcantud, José Antonio (ed.), *El Orientalismo desde el Sur*, Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 288-322.

SORBIER-RAWLS, Julie (2009), «Le Bestiaire orientaliste : symbolique occidentale des animaux d'Orient dans *La Serpiente de Egipto* d'Isaac Muñoz», *Revue des jeunes chercheurs en Lettres*, nº 3 *L'ange ou la bête,* 2009, < http://www.rjcl.org/revue/>.

VILLENA, Luis Antonio de (2001), «Una gran novela decadente», *Los andróginos del lenguaje*, Madrid, Valdemar, 2001, pp. 195-196.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2009.
Fecha de aprobación: 20 de mayo de 2009.

LIRISMOS NEGROS, NOVELAS CANALLAS: *LAS LOBAS DE ARRABAL*, POR ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

Begoña SÁEZ MARTÍNEZ

Universitat de València

RESUMEN

A partir de *Las lobas de arrabal* (1920) y su relación con el decadentismo se reflexiona sobre los cambios efectuados en la narrativa del cambio de siglo. La novela modernista se impregna de artificiosidad en busca de un efecto lírico, que a menudo se logra mediante la tensión entre lo bello y lo feo, lo sublime y lo canalla, lo elevado y lo abyecto. Surge de este modo un lirismo negro que constituye una pieza clave del modernismo español y que, sin embargo, en muchas ocasiones ha sido desatendido y hasta despreciado por el discurso crítico.

Palabras clave: Modernismo, decadentismo, malditismo, novela española, lirismo, Hoyos y Vinent.

ABSTRACT

From *Las Lobas de arrabal* (1920) and its relationship with the decadence one reflects on the changes effected in the narrative of the turn of the century. The modernist novel permeates with artificiality for lyrical effect, which is often achieved through the tension between beauty and ugliness, the sublime and the rabble, the high and the abject. Thus, there arises a black lyricism that is a key piece of Spanish modernism and that has, however, often been neglected and even scorned by the critical discourse.

Key words: Spanish modernism, decadence, «malditismo», spanish novel, lyricism, Hoyos y Vinent.

Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

César Vallejo, *Los Heraldos Negros* (1918).

1. DESLINDES

Como sucede con cualquier etiqueta literaria, varios han sido los esfuerzos críticos por desentrañar el significado de novela lírica. El problema, sin embargo, es que al final ese esfuerzo de aclaración parece llevarse a cabo con el objetivo de facilitar al crítico su tarea de clasificar unas obras literarias determinadas. De hecho, cuando en el panorama literario español hablamos de novela lírica siempre pensamos en los mismos nombres y autores a los que la historia de la literatura nos ha acostumbrado. Ya Freedman (1963) en un estudio clásico planteaba que el concepto de novela lírica era «una paradoja» (1972: 13) y clarificando que este tipo de novela no se define esencialmente por un estilo poético o una prosa refinada, llegaba a la conclusión de que asistíamos a un «género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema» (13), o a crear «un efecto poético» (16). Gullón (1984), siguiendo el camino trazado por Freedman, no rehúye la vaguedad del concepto y hasta apunta que «surge el lirismo en autores y textos que no se pensarían propios a su contagio, en Pío Baroja, por ejemplo» (12). En la misma línea Villanueva (1983) considera que no existe una forma específica de novela lírica, sino que «hay varias configuraciones artísticas (…) que posibilitan la identificación de una narrativa asimilada, sin menoscabo de su propia esencia novelesca, a la poesía» (10).

Más allá de etiquetas evanescentes o no, lo que los críticos citados tratan de analizar son los cambios producidos en la novela desde fines del siglo XIX, pero asimilados a unos autores concretos y por supuesto a un concepto específico de poesía o a una noción concreta de qué es lo lírico. Lo vemos, por ejemplo, en el comentario de Gullón sobre Baroja, como si este novelista de entrada no pudiera identificarse con las propuestas narrativas de un Azorín, un Valle o un Pérez de Ayala, entre otros. Mi intención no es convertir la novela lírica en un término abarcador que pueda aplicarse a cualquier libro de prosa, en un saco donde cabe todo. Me interesa ver la novela como síntoma, como manifestación de una actitud general ante el modelo literario hegemónico en el siglo XIX, cuyo pilar fue la estética mimético-realista.

Entre la definición que la *Enciclopedia Universal* nos da de lirismo hallamos la siguiente acepción negativa: «abuso de las cualidades características de la poesía lírica, o empleo indebido de este género de poesía o del estilo lírico en composiciones de otra clase». Cuando Valle (1912) al comentar *La pata de*

la raposa nota como defecto técnico la omnipresencia del protagonista y de su sentir y pensar y registra que hay episodios que se aproximan a la «poesía lírica» (1970: 323), está diagnosticando un síntoma, la variación y transformación que en unos casos y dentro de los cánones de una determinada poética no corresponde a la realidad, una hibridación, leída como un desajuste. Por su parte, Edmundo González (1919) al referirse a Baroja utiliza las categorías de lirismo y costumbrismo porque nota que no es un escritor exclusivamente costumbrista, sino que en él hay todo un «lirismo interno y psicológico». Para este crítico, Baroja sabe armonizar lo objetivo y lo subjetivo, al observador y al artista. Lo hace partiendo de la idea de que el pesimismo y lo negativo es la nota que caracteriza a la literatura española contemporánea: «La clásica serenidad estética ha muerto definitivamente a causa del largo desaliento que viene trabajando a las naciones como un veneno lento», afirma[1]. Esta línea caudalosa y a veces «turbia» se aprecia a su modo de ver en *Las horas solitarias* (1918), donde hallamos «el singular carácter de presentar unidas la objetividad y la subjetividad, el costumbrismo delicado y la desenfrenada imposición lírica».

Lo que nos interesa, en suma, de todas estas observaciones es esa idea de mezcla con la que tanto Valle-Inclán como González Blanco, más allá de sus gustos literarios, están consignando un cambio y lo están consignando en escritores que convencionalmente se encasillan en diferentes estéticas. No en vano, Lozano Marco (2006) al ocuparse del simbolismo en España subraya, frente a las ideas preconcebidas, la importancia que la fuerza de la sensación y de lo sugestivo tiene en la obra de Baroja y llega a la conclusión de que «lo mejor» de este movimiento «lo encontramos en las obras que nunca se definieron así, pero que lograron situarnos ante horizontes sugestivos e intimidades complejas» (31).

Quizá haya sido esa «retórica del tono menor» protagonizada por el poeta Verlaine, que el propio Baroja (1917) identificaba con su ideal literario, lo que empaña la mirada crítica. Este tono menor es, siguiendo al novelista, el estilo sencillo, «un poco gris, para que se destaquen los matices tenues», un ritmo «en consonancia con la vida actual, ligera y varia y sin aspiración de solemnidad», una lengua «disociada, macerada, suelta» (1999: 366). Antirretórico, antilírico o prosaísmo lírico lo cierto es que asistimos a la desarticulación de unas fórmulas heredadas que cada escritor llevará a cabo por un determinado camino. Además ese «prosaísmo» se observa también en el caso específico del género lírico en poetas como Manuel Machado o Emilio Carrere, hasta el

1. Para todas las citas actualizo la ortografía según la norma vigente.

punto de que pueda hablarse de un «realismo modernista». En Darío hay tanto lirismo como en Manuel Machado o en figuras tenidas por mediocres como Manuel Reina, Enrique de Mesa o Pedro Luis de Gálvez, pero no es el mismo lirismo: la diferencia es importante. En unos casos se tenderá a lo ornamental, refinado, exótico, cosmopolita, oriental o frívolo, en otros a lo truculento, feísta, arrabalero, sórdido o canalla. Pero en ambos casos el objetivo es crear una tensión, una disonancia, evitando sistemáticamente la rutina.

La relectura de *El mal poema* de Manuel Machado, como una lírica moderna y dialógica, deliberadamente heterogénea, mezcla de géneros, estilos, registros, recursos, voces y ritmos, realizada por Alarcón (2008) enriquece este planteamiento. De hecho Friedrich (1958) cifra como clave de la poesía moderna «un dramatismo agresivo que impera en relación entre los temas o motivos más bien «contrapuestos» que «yuxtapuestos», como domina también en la relación entre éstos y un estilo inquieto, que trata de dislocar cuanto sea posible la correspondencia entre los signos y lo designado» (1959: 17). Inquietud, tensión dramática, impresión de contemplar algo anómalo son claves de este nuevo lirismo.

Asimismo esa disonancia es lo que caracteriza a gran parte del arte modernista. La pintura a la vez aristocrática y plebeya de Romero de Torres es un buen ejemplo. Sus mujeres con cuchillos y medias de seda dan el aspecto de bailarinas flamencas con aires de seductoras mujeres fatales. Pero también el arte déco decadente, mundano y cosmopolita de Federico Beltrán reúne lo elegante y lo gitano, pero por medio de una estilización que hace de majas y toreros una muestra de galantería y casticismo aristocrático[2]. Y en ambos lo que predomina es una puesta en escena, donde por debajo de lo ornamental se transparenta una inquietud y desasosiego. La interpretación que en 1920 hace Hoyos y Vinent del cuadro «Venecianas» de Beltrán da la clave de esta duplicidad del modernismo. Es «el sutil olor de podredumbre», según sus palabras, que encarna Venecia, uno de los mitos de fin de siglo. Para Hoyos, junto a los lujosos hoteles y los palacios ducales están los barrios mal afamados y las tabernas sórdidas, junto a lo exquisito emergen «todas las miserias, todos los vicios, todas las abyecciones de la pobreza y las deformaciones monstruosas de cuerpo y almas». Ese contraste que para Hoyos se define como un «espíritu proteiforme, confuso y magnífico, camaleónico e incoherente», es el que refleja el cuadro de Beltrán.

2. Sobre estos aspectos véase Pérez Rojas (1990), en especial «Casticismo y cosmopolitismo en el arte español de principios de siglo XX» (pp. 227-59).

Por su parte, Peña (1989) en su análisis del feísmo modernista como una categoría de valor expresivo en sí, de la que el poeta saca un nuevo encanto y no como un término antagónico de lo bello, afirma con acierto:

> La escenografía enseñará la pata por debajo de la puerta. Y veremos que es pata de lobo y no de oveja, aunque lleve la harina por quintales. De este juego de guiños, entre lo almibarado y lo amargo, entre lo exquisito y lo sórdido, nacerá el carril del embaucamiento modernista. El arte, rescatado del necio objetivismo, volverá a ser mentira una vez más.
>
> Y cumplirá su eterna función de contarnos, a través de la mentira, la verdad (11-12).

En cuanto al campo específico del género novelesco, Tenreiro (1912) parte de la idea de que ha variado mucho el concepto de la novela porque se exigen mayores atractivos literarios, más cuidado del estilo o más rica imaginación. Por ello, marca la diferencia entre dos tipos de novela:

> tanto o más que los lances del mundo nos importa el pequeño universo incierto y oscuro que el poeta lleva en su interior; volvemos hacia la novela lírica y novelesca en reacción contra la novela objetiva y naturalista (65).

Tenreiro no simplifica el cambio refiriéndose a innovaciones exclusivamente temáticas, no es sólo un asunto de ideas, sino que es consciente del valor de la forma, lo que él denomina de forma genérica los «primores de prosa» (65). Ahora bien, a mi modo de ver, esos artificios podrán ser por exceso o por defecto, hacia lo alto o hacia lo bajo, tendiendo a lo retórico o descendiendo a lo coloquial, sazonando o desnudando la prosa, o bien mezclándolo todo, pero en todos los casos creando un «efecto lírico» para escapar de la objetividad que hace verosímil la literatura.

2. EL MODERNISMO COMO ZONA DE TRANSFORMACIÓN: EL LUGAR DEL DECADENTISMO

Tanto se ha escrito y teorizado sobre el modernismo literario del cambio de siglo que al final el término más que resultar clarificador, abruma y desconcierta. Por ello, deseo recuperar esa libertad que siempre estuvo asociada al modernismo y que con el tiempo las cárceles de la crítica han ido mermando. Esa libertad es a la que se refiere Borges en el «Prólogo» a *El oro de los tigres* (1972), cuando afirma:

> Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas, cuyo instrumento común es el castellano (1989: 459).

Esa misma libertad es la que reclama Schulman (1993) al plantear la necesidad de una aproximación más abierta y flexible al modernismo que permita abordar la variedad y los múltiples códigos de su escritura. En la misma línea Santiáñez (2002), tras realizar un detallado repaso crítico a las distintas teorías, propone «volver a los textos y dejarles hablar» (130) para así llegar al sistema abierto de Schulman. Por ello, su propuesta de trabajo consiste «en «mirar» los objetos considerados como «modernistas», en establecer unas «semejanzas de familia» y en trazar una frontera, digamos, flexible, que nos permita «ver» si algunos objetos, habitualmente considerados como no modernistas, lo son» (125). Esta perspectiva lejos de caer en el relativismo permite superar la visión monolítica de este periodo literario.

En este sentido, me interesa ver el modernismo como zona de transformación en el significado dado por Benn (1950), es decir, como terreno que «no siempre transcurre en una dirección determinada, no siempre desemboca en un despliegue de formas y de procedimientos de expresión que van generalizándose» (2003: 140). El desgaste de una serie de fórmulas literarias, la transformación de los modelos tradicionales de representación mimética llevará a distintos resultados literarios según la ruta que elija cada escritor no sin que por ello exista una afinidad comunitaria. Esa transformación es como el «lamer de las olas en la playa, sin que esté claro que significan ola y playa, aunque, juntas, forman los contornos de los continentes» (Benn: 139).

En este continente llamado modernismo ocupó un lugar importante el decadentismo. Es obvio que el naturalismo preparó el terreno a las innovaciones modernistas. En el caso concreto de la literatura francesa, Huysmans lo deja muy claro. En el «Prólogo» de 1903 a *À rebours* (1884), describe esa necesidad de escapar del callejón sin salida en que le ha situado el naturalismo y de «sacudir los prejuicios» y «romper los límites de la novela» (1984: 113). La reacción que el naturalismo generó en su contra al cruzarse con poéticas como el simbolismo delimitó nuevas posibilidades llamadas en nuestro caso modernismo. Sin embargo, la tendencia general es olvidar la importancia de una narrativa específicamente decadente sepultada muchas veces bajo el confuso término de literatura galante, término dieciochesco para referirse a una suerte de engendro, mezcla de naturalismo y decadentismo de importación francesa. En realidad el decadentismo fue ese híbrido surgido del cansancio del naturalismo y del idealismo del simbolismo que pasó a explorar aspectos que o bien fueron desatendidos o no tenidos en cuenta por la doctrina naturalista. No en vano, afirma Gullón (1980):

> Sin entender el ingrediente «naturalista», tan visible en no pocas páginas modernistas, no se apreciará con justeza lo ocurrido en la literatura finisecular.

> Este fue el fallo de los obstinados en ver el modernismo habitado tan solo por cisnes y princesas, sin advertir a las histéricas y los neuróticos que, herencia de Poe, transitan por él, ni los tigres escondidos en la alcoba, listos para saltar y desgarrar. Díaz Rodríguez, Clemente Palma, Valle-Inclán y tantos más dejaron testimonios transparentes de cómo y dónde operaban las fieras (10).

Histéricas, neuróticos o fieras, ese lado oscuro y enfermizo de la visión naturalista cobra una fuerza importante en el decadentismo pero con otra perspectiva. Más que el estudio de la sociedad interesa el individuo. El escalpelo del escritor decadente mostrará a un sujeto discontinuo, hastiado y solitario, entregado a experiencias y sensaciones cada vez más refinadas, exacerbadas y perversas. Un individuo excepcional que se precipita a todas las degradaciones y en su desprecio de las medianías oscila entre el lujo y lo sórdido, el esplendor y la miseria.

El decadentismo abre una brecha enorme en el arte de la ficción. El poder de lo artificial, del exceso, el atractivo de la neurosis, las actitudes perversas, el sabor consciente de la corrupción o la introspección morbosa son varios de los motivos que llegan a esta literatura más por un interés estético que científico. A la novela decadente ya no le importa tanto la ciencia para explicar los males de la sociedad, porque su horizonte es otro: el arte en sí mismo, la experiencia estética cada vez más refinada y a contrapelo del héroe solitario, del personaje único y pasivo, para quien el mundo, siguiendo a Freedman, «se reduce a un punto de vista lírico» (21). Los versos con que Villaespesa cierra *El libro de Job* (1909), un poemario en el que el yo se regodea en su dolor, responden a ello: «Pintar flores, / no como son, y si como las vemos». La importancia está en la mirada y no en las cosas que se contemplan.

En este contexto cabe situar gran parte de la producción narrativa de Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940). Con acierto Francés (1918) describe su universo literario como un «mundo heteróclito y polícromo donde se funden por el mismo fuego concupiscente los aristócratas y los plebeyos, seres que portan coronas y seres que arrastran harapos». La obra de Hoyos en su fusión de lo aristocrático y lo canallesco ejemplifica muy bien la duplicidad del modernismo. El propio novelista en 1916, a la pregunta de si prefiere la vida de la alta sociedad o el desorden de la bohemia, responde: «me gusta *el todo* que integran ambas; el *contraste* es lo que realmente da encanto a las cosas» (en El Caballero Audaz, 1916).

La dinámica del contraste surgida a partir del acercamiento de lo bello y lo feo o a partir de la fealdad en sí misma, es como ha estudiado Friedrich, una de las claves de la poesía moderna. En el estilo lírico esbozado a partir de Baudelaire, lo bello y lo feo no son valores opuestos, sino estímulos opuestos.

Las nuevas experiencias que procura la modernidad exigen una poesía dura y negra. Son los «negros Poemas» para «el Siglo infernal», una «lira para himnos de hierro», que reclama Rimbaud en «Lo que se le dice al poeta a propósito de las flores» (1871). De una parte de estos lirismos negros da cuenta M. Machado en «Prosa» (1909). Para el poeta existe también una poesía «sin ritmo ni armonía» que es como «una silvestre flor de cardo», un «poema gris o pardo / de lo pobre y lo feo», que habla de «enfermedades», «negras soledades» y «ansiedades prosaicas». Pero también esos lirismos se extraen, como muestran *Las flores del mal*, del atractivo misterioso y malsano de la ciudad. En lo urbano, el escenario en negro por excelencia[3], halla el poeta moderno un material excitante: el crimen, el dolor, la prostitución, la enfermedad, lo tétrico, lo mísero o lo sórdido. El escritor no podrá resistirse a esa llamada de la ciudad «febril y jadeante, apresurada,/ con su aliento metífico,/ y su llanto y sus máquinas, /sonora de metales /infecta de palabras», que nos describe M. Machado en el poema «Regreso» incluido en *Ars moriendi* (1921).

Este oscuro lirismo que adquiere la aspereza de un aguafuerte anima muchas de las composiciones poéticas del cambio de siglo[4]. Esta lírica rompe con la estética de lo luminoso y firme para concentrarse en una estética de lo crepuscular, de lo sombrío y lo desconcertante. Así en las páginas ilustradas de *Nuevo Mundo*, junto a las crónicas de sociedad, los anuncios de cosméticos o las noticias de actualidad aparecen también algunas de las «canciones de la calle» de Carrere que posteriormente se integrarán en *Ruta emocional de Madrid* (1935). Es significativo al respecto «Nocturno de la Plaza del Progreso» de 8 de junio de 1928, donde se traza una estampa de la transformación del espacio en la noche. Para el poeta, dentro de la ciudad se alberga «otra ciudad sombría» y este es el gran motivo de la narrativa decadente de Lorrain y su gran seguidor en España, Hoyos y Vinent:

> La Plaza del Progreso, aguafuerte inquietante,
> fauna triste e impura,
> cataduras de Gorki, telón alucinante
> para los tipos turbios de Lorrain.
> Vivo jirón de la literatura,
> del narciso nocturno y embrujado,
> del marqués de Vinent,
> el artista que ama la noche y el pecado[5].

3. Véase al respecto Resina (2009).
4. Una buena antología sobre el tema es la de Peña (1989).
5. Transcribo el poema según la versión incluida en *Ruta emocional de Madrid* (1935: 143), donde hay cambios en los signos de puntuación con respecto a la publicación de 1928.

El pecado y la noche es como el propio novelista comenta en la entrevista que en 1916 le hace El Caballero Audaz, el motivo central de casi todos sus libros:

> Vagar por las calles extraviadas a las altas horas de la madrugada, curiosear todos los rincones, asomarse a los antros (…) el encanto hechicero de las noches de Venecia y de Constantinopla y el misterio canalla de la vida de París y Londres.

Esa itinerancia por toda la periferia del vicio suburbial, por las ciudades secretas y golfas caracteriza a los protagonistas de Hoyos. Por ello, Cansinos en 1919 acierta al afirmar que su obra es la «glorificación estética del pecado» (230). Con esta caracterización el crítico subraya su concesión a un gusto literario que hace de la transgresión de los valores de la tradición en el seno de la normalidad burguesa, su punto de partida y su meta.

Es obvio que detrás de la palabra pecado hay toda una herencia cristiana, pero nada tiene que ver con una fe cristiana en la redención. En el imaginario decadente hallamos ese cristianismo en ruinas del que nos habla Friedrich a propósito de Baudelaire. La tensión desmesurada que el héroe decadente experimenta hacia lo alto y lo bajo, la cima y la sima, sirve para acentuar la escisión interna de un sujeto que se enfrenta a su irreparable vacío. De ahí que en esta literatura la noche, como el abismo o el naufragio sean imágenes clave del fracaso del sujeto. A fin de cuentas como analiza Blanchot (1955), la noche es el afuera, el límite de lo que no debe ser franqueado y la necesidad de un límite. Por ello, «el vagabundo nocturno, la inclinación a errar cuando el mundo se atenúa y se aleja y hasta los oficios de la noche que es necesario ejercer honestamente, atraen sospechas» (Blanchot, 1992: 254). Son sospechosos porque son inestables, dispersos al no aferrarse a la estabilidad de un centro, a unos límites y a unas fronteras.

Los escritores decadentes celebran los nuevos poderes del mal: el burdel, la ramera, el arrabal, la sífilis, el esplín, la violencia sexual o el crimen y en ese lado oscuro sabrán encontrar un nuevo lirismo. Posteriormente autores como Genet lo expresarán muy bien en sus relatos y hasta llegarán a teorizar sobre ello. En *Diario del ladrón* (1949) nos dice que la meta de su narración es embellecer sus aventuras pasadas: «sacar de ellas la belleza» (1983: 176). Para obtener la poesía: «comunicar al lector una emoción» nueva, sus palabras apelan a la «belleza de las épocas muertas o moribundas» (148). Su conclusión es sumamente significativa de lo que venimos comentando:

> Este libro no quiere ser, prosiguiendo en el cielo su trayectoria solitaria, una obra de arte, objeto aislado de un autor y su mundo. Mi vida pasada podía narrarla en otro tono, con otras palabras. La he heroizado porque tenía en mí lo necesario para hacerlo: el lirismo (228).

3. LAS LOBAS DE ARRABAL

3.1 Lirismos del mal

Uno de los mayores hallazgos del decadentismo fue poner de manifiesto el mal haciendo que sus personajes experimenten todos los pecados, se adhieran al mal. Por esta razón, lo que es un aspecto literariamente sugestivo ligado a una herencia cultural cristiana puede dar pie a interpretaciones morales. *Las lobas de arrabal* publicada en 1920 parece con su título acogerse a uno de los temas literarios centrales en el naturalismo español: la prostitución. Sin embargo la novela no trata del mundo de la prostitución en sentido estricto, aunque este sea su telón de fondo y conserve algunas marcas de esta narrativa, y ni mucho menos desde una mirada social y reformista. El drama de la lujuria es otro: el del aristócrata que se encanalla para conocer el estremecimiento del vicio. La novela muestra el refinamiento del goce, los fantasmas de un cliente como el duque de Moracha que trata de satisfacer sus exigencias eróticas. Lorenzo Álvarez de Salazar es un escritor famoso cuyo gran deseo es «tornarse en algo anónimo» (23) y siente una necesidad irresistible por «lo bajo, lo abyecto, lo miserable» (24) que culminará en su muerte. Héroe en busca de algo más y de un desorden de los sentidos, en el que no falta el componente trágico.

Pero el autor antes del desarrollo del relato ofrece al lector unas interesantes aclaraciones divididas en cinco bloques y agrupadas bajo el título de «Varias consideraciones y observaciones conducentes al perfecto esclarecimiento de lo que va a leerse después». La primera es una «Advertencia preliminar», en la que se define el tema central de la novela: el pecado en mayúsculas, en sí mismo, según «una concepción absolutamente cristiana», y su tratamiento estético literario: «algo viscoso, frío, repulsivo» (10).

Lo que la novela, a mi modo de ver, va a poner en escena es el mal radical como campo de fuerzas en el interior del sujeto. Asistimos a una reflexión sobre el mal que sitúa en su centro únicamente al individuo con toda su impotencia, su miseria y su locura. Por ello, el autor lo describe como un libro en que «las gentes se revuelcan en el fango, pero con una náusea, con la angustia de macularse; en que viven en el pecado sin el gesto magnífico de los antiguos, que lo glorificaban, sino con la mueca espantada de los poseídos que no pueden librarse de él» (10). Es el furor, el arrebato o el deseo de abandonarse a una fuerza ajena más fuerte que hace del sujeto moderno un sujeto desposeído en un infierno que es muy de este mundo. De hecho los posesos, siguiendo a Starobinsky (1974), son «seres separados: no tienen acceso a la luz. Su miseria, su culpa, está en haber dejado de pertenecerse al dejar de pertenecer al día» (1975: 7).

Una vez clarificado el asunto del libro, queda definir la opción estética para su tratamiento. Ante todo constituye un libro «denso y opaco», «turbio y espeso», matices distintos con lo que se remite a lo sombrío y oscuro y para el que no sirve una prosa ornamental o exquisita. Por ello, se afirma:

> no hay en él ese brillo, convencional pero grato y cautivador, de las descripciones sonoras y magníficas con que los modernos engalanamos nuestras miserias y que viene a ser como un manto de púrpura y de oro arrojado sobre las llagas de Lázaro (9).

Lo que sigue a esta advertencia es una reiteración sobre estos mismos aspectos bajo una aparente lógica argumentativa. La segunda observación, «El concepto clásico y el concepto cristiano del amor», pone el acento en la brecha que abre el cristianismo al crear «el espíritu en el deseo, el amor» (12) y haber introducido la «inquietud» en el alma humana. Por ello, en esta novela «los personajes piensan demasiado y padecen demasiado; hay en sus vidas preguntas sin contestar, y no saben gozar de la hora feliz, que roe el gusano del pecado» (13)

En la tercera consideración, «Definición y demolición de las torres de marfil», se aboga por un arte que dé cabida a todo, en el que nada se ignore y que sobre todo no trate de velar lo crudo y violento con una «semiclaridad deformadora» (14). Se trata de un arte «a plena luz» (14), descarnado, que supere la mentira del artista encerrado en su mundo autónomo. Por ello, es un libro «casi obsceno» (13), un adjetivo con el que Hoyos parece apelar a su doble sentido de ofender el pudor y mostrar lo que está fuera de escena, una concepción de la literatura como máquina de mostrar las cosas ocultas. En este caso, como se define en la cuarta aclaración, «El buitre y la paloma», se trata de desvelar el amor cruel y violento, la pasión que desgarra y devora y que hace del sujeto «un peligro» o «una presa» (16).

Por último, la quinta observación, «Este libro…», funciona como conclusión de estas disertaciones. El lector está ante un libro «cruel y triste» (17), en el que no faltan dos referencias ineludibles para este imaginario decadente: «Job ha colaborado en él; Kempis *ha puesto su sombra* en un asco infinito por el pecado y la carne» (17). Por un lado, Job, un sujeto que queda abandonado en su soledad por la voluntad de un Dios que se retira, un mártir que se revuelca en la abyección. Por otro, Kempis y su formación del perfecto cristiano basada en el autodominio y en la constatación de la sombra, la muerte. Este autor medieval para quien «los lascivos y lujuriosos se verán sumergidos en pez ardiente y hediondo azufre» (2008: 76), tuvo una extraordinaria difusión

en España en la segunda mitad del siglo XIX [6]. Pero la referencia al «asco infinito por el pecado y la carne» está muy lejos de abrir en la novela una perspectiva ascética. Muy al contrario, revela un pesimismo muy de época. Es el asco de la opulencia y está más cerca de la queja de Mallarmé: «La carne es triste» («Brisa Marina»), con la que el poeta nos habla del aburrimiento y la derrota.

En realidad, se trata de una reinterpretación de muchas figuras de la religión llevada a cabo en el cambio de siglo y que responde a una crisis espiritual de enorme proporciones. Todo ello remite a lo que Gutiérrez Girardot (1983) denomina la secularización del mundo, la ausencia de Dios. El modernismo invierte, por ejemplo, la forma de la poesía mística al ser utilizada para expresar lo profano, usa el vocabulario religioso para hablar del amor físico o se interna por otros «caminos de perfección diferentes de los impuestos por las ortodoxias predominantes» (Gullón, 1990: 109).

Pero ante todas estas consideraciones surge la pregunta: ¿Por qué tanta necesidad de aclarar y orientar la lectura de la obra? En una reseña de 1920, Gómez de Baquero capta muy bien la filosofía latente en la novela y lo atribuye, ya que aparece sin licencia del ordinario, probablemente a una forma de asegurar su publicación. Para el crítico más que de una novela cristiana, se trata de una «novela patológica», una «novela de pesadilla», lo que no por ello quiere decir que sea anticristiana. A su modo de ver, no nos presenta una tesis ni un asunto cristiano, ni un tema tratado según principios cristianos. Ni siquiera aparece la lucha entre la conciencia y el pecado. Ante todo, afirma el crítico:

> El protagonista es un degenerado, completamente amoral, que se siente atraído hacia lo más vil de las heces sociales. La suciedad, la degradación, lo más abyecto y repulsivo ejercen sobre él una seducción morbosa, muy semejante al caso de los enfermos dominados por la manía de ingerir inmundicias. Su estética es la del escarabajo. Este desgraciado personaje sucumbe de un navajazo en uno de sus descensos al infierno del hampa más repugnante, pero por mucho que nos esforcemos no es fácil descubrir en él la psicología de un anacoreta asaltado de apariciones en la Tebaida, ni sencillamente la de un creyente presa de tentaciones repugnantes.

Pero el hecho de que en la novela no haya concordancia de ideas y sentimientos con el espíritu cristiano, no implica para Gómez de Baquero que no haya residuos del cristianismo. En *Las lobas de arrabal* en realidad hay una

6. Véase al respecto Urrutia (2002). Ya con anterioridad Hiterhäuser (1977) señaló como el librito de Kempis es citado constantemente en la literatura de fin de siglo: «por lo visto, gozó precisamente entonces de especial –y significativa– popularidad» (1980: 24), nos dice.

concepción que arranca de un «seudo cristianismo literario de última hora» y que se describe en estos términos:

> un brote tardío de romanticismo, según el cual el pecado, que era una cosa vulgar y sin importancia antes del Cristianismo, ha adquirido refinados atractivos desde que va acompañado de los escrúpulos de conciencia o del aparato dramático de la tentación. Huysmans y singularmente su novela demoníaca *Là-Bas*, es un buen ejemplo de esta concepción entre filosófica y literaria, más literaria que filosófica, que pinta al cristiano moderno rodeado de tentaciones y demonios como los antiguos padres del yermo.

Gómez de Baquero sitúa con acierto la novela de Hoyos al adscribirla a esta moda literaria. Sus impresiones de lectura iluminan mucho de lo que venimos comentando. Pero toda moda es un modo de representación. Uno de los grandes descubrimientos de la *belle époque* fue mostrar que los monstruos están en nosotros y no fuera de nosotros. La literatura de fin de siglo, que sin duda recupera muchos motivos del romanticismo como estudió Praz (1948), ahondó en la parte secreta de la violencia, en su intimidad. Supo mostrar, en suma, el mal como ese enigma que persiste en el corazón de cada hombre y sobre el que Sichère (1995) o Roudinesco (2007) han reflexionado en profundidad. No en vano, afirma el primero:

> El mal, como mal radical, surge paradójicamente como la evidencia de algo extraño y amenazador que el sujeto experimenta y que desde el interior lo quebranta hasta el punto de arrancarlo de su propia cohesión (1996: 19).

Por todo ello, resulta sumamente ilustrativa la relectura que hace Carrere en 1919 de *Là-bas*, para comentar la crónica negra de los periódicos relativa a las violaciones y asesinatos de niños. Esta conjunción de lujuria y sangre muestra el «inextricable laberinto en el que se desorienta nuestra menguada cordura». En realidad, a su modo de ver, el libro de Huysmans es «una prolongación escalofriante del ambiente inquietador que nos envuelve». A fin de cuentas lo que para Carrere asoma en la «carátula lúgubre» de la prensa es el «monstruo (…) eterno en la turbia alma de los hombres», la «espantosa realidad» que está en el fondo tenebroso del ser.

En este sentido, para evaluar mejor su novedad hay que tener presente lo que la literatura omitía hasta entonces y uno de sus ejemplos ilustrativos fue la búsqueda de aventuras depravadas en los suburbios, el ambiente sexual de las zonas marginales. Una muestra ejemplar de ello es la producción de Lorrain, pues como afirma Carter «without the sexual underworld, he would have had practically noting to say» (150). La narrativa de Hoyos es sin duda su hija bastarda.

3.2 Lirismos del margen: Al otro lado del muro infranqueable

El perspicaz crítico Cansinos Assens (1924) en su interpretación del tema del arrabal en la literatura marcaba su analogía con el mar, por representar «líricamente una efusión indeterminadada» (24); debido a su «arbitraria libertad» es «un elemento disolvente» (24), dinámico, aventurero, que ha hecho «más viva y libre» (26) la literatura. La interpretación estética del «alma vivaz» (27) y «contradictoria» (28) del arrabal la ha llenado de diversos y enérgicos matices. Esta diversidad se observa al comparar el realismo con el decadentismo, la saludable belleza y sana energía en el primero, frente a la misteriosa fisonomía de las zonas fronterizas, en el segundo:

> Los escritores realistas interpretan sobre todo este aspecto de recia salud y de libertarios anhelos futuros, mientras otros novelistas más sutiles, como Jean Lorrain, se aplican a desentrañar el misterio de sus noches sin faros, atisbando las escenas de lascivia y de crimen que la luna de los arrabales ve más allá de las últimas líneas urbanas. Verlaine y Baudelaire, en tanto exaltan temas miserandos y tiernos de los suburbios sórdidos (27-28).

Esta última interpretación literaria es la que se observa, por ejemplo, en *El obscuro dominio* y *Las lobas de arrabal*, novelas de Hoyos en las que, para este crítico, se desentraña «el misterio de lascivia y de crimen que perdura en esos antiguos palenques de aquelarre» (29).

Pero además el arrabal como elemento disolvente es el espacio en el que el individuo, como *El hombre de la multitud* de Poe, puede extraviarse y hacerse anónimo. La pérdida de la identidad asegura el ocultamiento del sujeto y produce ese vértigo ante el poder irresistible de sumirse en una total irresponsabilidad. El comienzo de la obra, que funciona como «Introducción» y es encabezada por el título «La llama de alcohol y la lluvia de sangre», nos sitúa ante estas cuestiones y lo hace por medio de una escena impersonal: un hombre sigue en la semipenumbra de los callejones «inmundos» (25) a una prostituta que le lleva hasta la habitación de un miserable burdel. Poco después sabremos que ese hombre es un escritor consagrado, «artífice exquisito» (26), autor de un libro atrevido titulado precisamente, *Al otro lado del muro infranqueable*.

Estamos ante el modelo del artista «frío» y «analítico», a la par que «enfermizo y apasionado» (22), dandi y flâneur, que experimenta un sentimiento radical: el vértigo ante el abismo. Este abismo que guarda relación con el terror a la degradación ejerce sobre él una atracción de la que es difícil escapar y ante la cual deja de ser dueño de sí mismo. No en vano esta experiencia se plasma en la imagen de una posesión: «el misterioso íncubo que se aposentaba en su cuerpo y le impelía en sed inextinguible, al través del silencio y de

la soledad, en busca de monstruosos espasmos» (22). Este constante descentramiento que padece le obliga a encaminarse al arrabal mal iluminado donde puede «ser como habitante de otro planeta» (25), donde dejar de ser alguien para ser uno:

> ¡Uno! Le gustaba la impersonalidad del pronombre indefinido, aquel convertirse en un número, como en la cárcel o el hospital. ¡Un número! He ahí su gran deseo: tornarse en algo anónimo, hecho para sumarse a otros (23).

Asimismo esta «peregrinación absurda, trágica» (25) le hace romper las divisiones sociales y urbanísticas y atravesar por igual las calles céntricas que los sucios lodazales, frecuentar los bailes aristocráticos o los «Maxim's e Ideal Room» (25), o, como una «bestia olfateadora» (26), dirigirse a inmundos hostales de amor. Pero la atracción por el suburbio de entre cuya bruma es más fácil que surjan monstruos tan inquietantes como la Venus Anadiomena de Rimbaud o la Señorita Bisturí de Baudelaire, está ligada también al vértigo que provoca lo grotesco. De hecho, muchos temas de la literatura decadente participan de la esencia de lo grotesco[7], del deseo de expresar la marginalidad y la transgresión. Uno de los recursos estéticos explotados por lo grotesco es la cosificación de lo humano que convierte al otro en un objeto repulsivo y al mismo tiempo deseable. En este sentido es muy significativa la visión que tiene Lorenzo de la ciudad como una «urbe muerta» poblada de «muñecas grotescas de cera, cuyos resortes rechinaban al andar» (26). La ciudad es un escaparate o vitrina en la que las prostitutas son como máquinas ridículas que exhiben el interno estado de corrupción del cuerpo y crean el efecto inquietante de la máscara:

> Eran unas muñecas informes en los raídos pañuelos de lana, unas marionetas que debían de estar llenas de trapos, y de las que sólo las caretas tenían vaga apariencia de rostros humanos. Mofletudas o enjutas, todas las caretas estaban embadurnadas de bermellón y de albayalde, todas coronábanse de pelote negro, gris o amarillo, y todas mostraban las bocas desportilladas, como si el surtido de dientes no hubiese bastado para ellas, y las muñecas se movían, andaban y desandaban el mismo camino mecánicamente, y agitaban los labios para repetir iguales palabras (26).

De este modo, el horror y lo grotesco, en su ambivalencia de asqueroso y morboso, se ligan al deseo y a la voluntad de destrucción y muerte. Lorenzo elige a *la Tomates*, «la más miserable, la más astrosa, la más *inarticulada*» (26), con «pasos de palmípedo» (21) y pelos hirsutos, que despide tufaradas de tabaco

7. Para una buena aproximación al tema véase Diego y Vázquez (1996) y para su tratamiento específico en el decadentismo, el artículo de Diego, «Estética de la perversión decadente».

y ajos, un «montón informe de trapos» (22) y que reúne en sí lo monstruoso y lo contagioso, la posibilidad de ser dañado. Es el deseo de lo grotesco como un «licor que embriaga sin placer y mata» (26) y que se nos describe en estos términos:

> Sentía con una violencia física intensísima el hedor, la pegajosidad, la repugnancia de los parásitos, el temor al contagio de las enfermedades hediondas, la densidad de aire que como una atmósfera especial rodea a los miserables; pero en aquella misma violencia estaba una rara voluptuosidad que le atraía y sacudía sus nervios a trallazos (26).

Pero el azote de la voluptuosidad en la abyección se relaciona también con el sentimiento de destrucción de lo que causa horror, con la crueldad en sí misma. De ahí que la tendencia del protagonista sea hacia el sadismo consciente y el deseo abrumador de estrangular a una mujer en lugar de poseerla. Emerge así una las obsesiones del erotismo fin de siglo y del héroe decadente. Por esta razón, la descripción de Lorenzo responde a muchos tópicos del dandi finisecular. Posee una belleza ambigua, adolescente, una apariencia de retrato, elegante y afectado, en el que se destacan sus manos de «depurado aristocratismo» y un rostro pálido marcado por unos labios femeninos «rabiosamente rojos» (32). Se trata de la imagen de un hombre enfermizo y sensual como muestra su semblante con un «no sé qué de triste, de fatigado, de sádico, de obsceno y de ansioso», así como la mueca de «hambre o lascivia» de su «boca voraz» (32). Como contrapunto, *la Tomates* se caracteriza por su apariencia repulsiva, con zapatones hombrunos, lívida, y sobre todo por «el escalofriante horror» (33) de su boca que recuerda a las «ventosas de los pulpos» (33).

La visión de la mujer como desecho y podredumbre llega al extremo de querer observarla desnuda, orden que la prostituta interpreta como si le pidiera «algo nefando y absurdo» (33) y a lo que se niega operándose inesperadamente una inversión de los papeles sexuales. La contemplación de la belleza del varón despierta en ella un deseo comparable al de las «salvajes faunesas» (35). Su hipersexualidad es descrita precisamente como la propia de una «mujer de las cavernas, cuya vida se refugiaba en el sexo y que no era sino como un útero monstruoso» (35). De manera explícita el hombre se convierte en objeto de deseo de la mujer. Es la imagen de la belleza del cuerpo masculino impregnado de «*La cup d'or* de Poiret» (36), lo que se exhibe para ser admirado, «como una panida contemplaría al ídolo» (836), pero también para ser poseído.

De este modo es la prostituta quien restriega y frota su cuerpo repulsivo contra el cuerpo hermoso de Lorenzo, se arroja encima de él y pega sus labios «succionadores» (36) a su boca. La lucha por desasirse a golpes de

esta hembra devoradora, vampírica, muestra una clara repulsa hacia la mujer presente en el imaginario de muchos escritores homosexuales, como Hoyos, adheridos a las filas del decadentismo. Lo que a Lorenzo le irrita de la mujer es además la violencia misma de su carnalidad y su masoquismo, su sumisión de «la hembra primitiva por la brutalidad» (36). Se entabla así un juego de sadismo, primero defensivo y después ofensivo:

> Pegaba con toda su alma; primero, asqueado, rabioso, sintiendo la náusea atroz de aquella boca babosa que le causaba la impresión de una alimaña gelatinosa y glacial; luego, con la voluptuosidad de pegar; al fin, borracho de sadismo. El olor seco a chacal, a calentura, a lepra, un olor extraño de corteza quemada, le enervaba, enfureciéndole (36-37).

El deseo de *la Tomates* se estimula con los golpes y ordenando a su torturador que le pegue:

> Ella se retorcía con gemidos, cimbreándose dolorida y lasciva, quejándose siempre, pero sin soltarlo, sino absorbiendo ansiosamente sus labios, que sangraban:
>
> – ¡Pega, pega, más fuerte, lobezno!... ¡Ay, que me muero, clavel! (37).

Por último, la escena culmina con la voluntad de ahogar a la prostituta. Lorenzo bordea el crimen. Sus dedos aprietan furiosamente «el pescuezo rugoso y flácido» (37) de la mujer, lo que le provoca una «sensación gelatinosa» (37) cuya repugnancia estimula aún más su violencia. El narrador no omite detalles a la hora de describirnos el momento de angustia en el que la prostituta se debate «con espasmos de real agonía, desorbitados por el espanto de los ojos fríos y sin mirada, fuera la lengua negra» (37). Gracias al mordisco en el puño de Lorenzo con el que logra desasirse y su grito de socorro, logra salvarse. Por su parte, Lorenzo tras ser vapuleado por gentes del burdel es arrojado a la calle.

3.3 Lirismos del declive

A partir de esta parte introductoria, que es en sí misma un relato corto, la novela se estructura en cuatro partes compuestas en torno a un centro: el protagonista y su inquietud existencial, mediante la contraposición entre el mundo aristocrático y el mundo del arrabal, una antítesis cuya tensión se disuelve al cristalizar en la muerte, la nada. La primera parte, «Los lobos negros en el blasón de oro» se subdivide a su vez en tres partes a modo de capítulos y sirve para situarnos ante el individuo singular. En el primer capítulo, «La raza», de la calle y de las alcobas pestilentes pasamos al interior lujoso perfumado de ámbar, donde triunfa lo decorativo y donde se refugia el yo. El gabinete de Lorenzo tiene «algo de capilla» (42). No falta un misterioso navío pintado de

azul y estrellado de oro en el techo, ni un diván donde «por esnobismo» (41) duerme Lorenzo entre «almohadones de áureos brocados y oscuros toisones de alimañas feroces» (41). Se trata de un lugar saturado de objetos en el que se mezcla la liturgia cristiana, los ritos paganos y obscenos y una «bárbara modernidad» (42) que todo lo eleva a forma artística.

En realidad Lorenzo ha construido una especie de «santuario» (46) en una planta inferior de la casa ruinosa de sus antepasados, para aislarse de su madre y del declive de un espacio con «olor a sepultura, a calabozo de la Inquisición» (51). Porque ante todo lo que se trata en esta parte es el fin de raza, en el doble sentido de degeneración y de decadencia. Frente a los héroes solitarios, sin familia, frecuentes en la novela decadente, esta obra introduce la relación de odio entre el hijo y la madre, con la que se ejemplifica la pugna entre dos visiones del mundo. Frente a la ruina económica, Teodora Guzmán, la penúltima duquesa de Moracha, quiere salvaguardar su nombre, «*seguir siendo* después de no ser» (48); por su parte, Lorenzo ansía el goce y vivir la vida para uno mismo: «ni raíces en el ayer ni ramas en el mañana… Mi vida soy yo», afirma (53).

Asimismo, el deseo de subvertir las normas y atacar la hipocresía social le hace sentir una necesidad imperiosa de «ensuciar con barro el oro insultante» (54) del blasón de los Álvarez de Salazar, donde unos lobos negros en campo de oro aparecen rodeados de la leyenda sombría: «Como aúllan los lobos en la noche» (43). Bajo la leyenda aparente del valor o la fuerza, lo que se oculta es un linaje bárbaro de «locos, monomaníacos, de invertidos, de monjas enfermas de ninfomanía, de frailes fanáticos y visionarios, martirizadores de herejes» (54-55). Pero no es la voz del narrador, sino la del propio personaje la que se regodea en desvelar esas taras y no por un interés científico en el tema, sino por su propia fascinación morbosa. Como ha estudiado Carter (1958), ninguno de los degenerados de Zola tiene el sabor consciente de la corrupción que distingue al verdadero decadente. Más que una mención a la herencia para explicar el sadismo del personaje, es el personaje quien haya posibilidades dramáticas y estéticas en su árbol genealógico. Una muestra elocuente es la referencia a la historia del abuelo quien a sus setenta años «jugaba con sus muñecas de cera» y «se vestía con los trajes de sus bufones» (56).

Lo que sí sobresale es la ruina económica a causa del despilfarro de sus antepasados y una mala gestión de sus bienes a la muerte del padre que dejó la puerta abierta a que el avaro de la familia, el tío Ramón, se fuera quedando poco a poco con sus propiedades. El poder adquisitivo del dinero, denunciado en la novela realista por ser fuente de injusticias, es aquí elevado por encima de títulos, pues es lo que realmente permite vivir como un aristócrata: «para

vivir con los de mi mundo necesito dinero, mucho dinero, todo el dinero que habéis tirado los demás» (59). Sin embargo, detesta la idea de que su madre quiera casarlo con su prima Mencía, como una forma de recuperarlo todo. Porque Lorenzo prefiere sumirse en su impotencia y en su propia protesta mezclando el nihilismo, el aburrimiento, el egotismo y la introspección con el cinismo y la risa. Por ejemplo, tras autoanalizarse con la «curiosidad» de «un naturalista» (45), como ser desdoblado, entre un carácter «lleno de futilidades de chiquillo y liviandades de mujer» (44) y un pensamiento profundo, todo ello le hace reír. Asimismo, su «decadentismo refinado» (52) y su frivolidad se acompaña de las ideas sobre la finitud de «un padre del yermo o de un Kempis» (52) que le llevan a la única certeza de que «nada vale nada» (52).

Pero también el mundo moderno le aburre y no le satisface. El capítulo, «El hombre que había leído a Lorrain», donde Lorenzo asiste a una fiesta con pretensiones de aquelarre, organizada por Pablito Gaitana, un «envenenado de literatura» (62-63), lo muestra muy bien. Se trata de vivir «una página de Lorrain en un piso tercero interior» (57) con un decorado banal. La literatura entra en la literatura. Los personajes han leído novelas decadentes y quieren llevarla a su realidad dentro de la propia ficción. Sin duda, la intervención de un libro es el signo de la presencia del autor y de una puesta en abismo en la novela. Pero que sea precisamente el propio decadentismo y Lorrain, el autor-faro de Hoyos, los que entren en la novela y lo hagan para crear un efecto cómico, es muy significativo. Viene a ser una respuesta a las críticas recibidas y también un homenaje, un canto melancólico al declive de una literatura de la que en muchos casos tan sólo se supo ver su superficie[8].

Pablito es descrito no como un personaje parangonable a Des Esseintes quien profundiza en la mística, la magia o la poesía, sino como un muchacho

8. Belda al traducir hacia los años 20 *El Burdel de Filiberto* de Lorrain reconoce que a veces este autor se ha despeñado como Wilde, por «esa sima de las exquisiteces decadentes, en cuyo fondo hay casi siempre una abismo de cursilería» (5) y aprovecha para abominar de esos «decadentismos refinados que en los últimos veinte años han apestado las literaturas de todos los países» (5). El tono de Belda no difiere del que de forma recurrente encontramos en las críticas sobre el decadentismo en España. Sobre la producción de Hoyos llovieron comentarios casi siempre dirigidas a su seguimiento ciego de lo que se consideraba una estética de importación. Por ejemplo, en 1918 Casares considera que las novelas de Hoyos son falsas e inmorales y, por ello, no ve con simpatía que «se trate de aclimatar en España el cultivo forzado de la anormalidad como elemento de arte, y que tome carta de vecindad (…) la literatura del vicio, de la monstruosidad y del crimen» (1962: 209). Asimismo para Casares lo que en las obras de Mirbeau, Huysmans o Lorrain «puede pasar como trasunto, más o menos deformado, de aberraciones reales, y digno de atención», carece de interés y resulta «arbitrariamente falso» (209) cuando se proyecta en las letras españolas.

que ha leído «a Lorrain en traducciones muy malas de la casa Maucci; a Wilde con alguna obra mediocre, y a Rachilde al través de un *derrame* terrible, plagado de erratas, de *El demonio del absurdo*» (63). En realidad es un esnob, artista plagiario, a quien le gusta representar un papel ante sus conocidos. Por ello duerme sobre una piel de tigre, reúne a gentes raras y hace gala de un «decadentismo (…) atrozmente *demodée*, *muy mil novecientos*» (63). Su fiesta que concentra a señoras burguesas, escritoras, lesbianas, pintores o modistos, un mundo artificioso y carente de gusto artístico, acaba por aburrir a Lorenzo: «para él, hecho a tan hondas y crudas realidades, aquellos trucos, las pueriles mixtificaciones, los vicios que eran gestos, y los brocados que eran cretonas, resultaban poco interesantes» (75).

Sin embargo, cuando decide marcharse la llegada de Preciosa, la *señorita Perversidad*, le retiene y precisamente porque le atrae su belleza pálida «muy mil novecientos» (78), de «*bambino* enfermo» (78) con una boca «cruel y golosa» (79). Al igual que a ella le atrae de él la distinción, su «aristocratismo, *chic* viejo, de raza» (80). Preciosa es una artista y, como ella misma se define, una mujer libre para quien una cosa es el amor y otra el deseo y en quien emerge también el problema del dinero: «¡si supiera usted cuánto cuesta, siendo pobre, no quedarse rezagada! Es muy caro ser moderna» (79). El refinamiento estético como signo de distinción espiritual y superioridad sobre la cultura de masas en el modernismo, ha dejado paso a un nuevo modelo de democratización de la elegancia. Se trata del imperio de lo moderno indisociable del poder adquisitivo. Es el siglo comercial con el que se marca el declive de un modelo de vida y de comportamiento. Si la aristocracia ha perdido su poder social, como el propio Hoyos (1931) describe, aún puede conservar «un prestigio de elegancia y señorío» (204), que se irá relajando cada vez más en los días de la dictadura.

Lorenzo tiene este sentimiento del declive y se siente extranjero en un mundo que le disgusta. Por ello, oscila entre la vida frívola con aventuras amorosas como la que inicia con Preciosa y el recogimiento fugaz. El capítulo tercero, «Las espadas», nos devuelve al interior doméstico, en este caso al salón biblioteca donde se conserva la colección única de Los Moracha, uno de los pocos tesoros salvados de los usureros. En este espacio con «mohoso olor a cripta» (85), Lorenzo se abisma en la lectura de *L'Oblat*, una de las novelas de la conversión en la que Huysmans narra las experiencias del protagonista con los benedictinos. Su atención concentrada en la prosa evocadora y sugestiva del libro, se dispersa ante la presencia severa de su madre y su prima, que lo devuelven a una realidad árida y triste. La primera encarna la vejez y la miseria, la segunda, el orgullo de linaje, la voluntad de adquirir un título

mediante un matrimonio de conveniencia. Ante ello, su rebeldía consiste en una exagerada frivolidad y un cinismo teatral acompañado de frases agudas a lo Wilde que den en el centro de la hipocresía social. Ante esta conciencia del fin, apuesta por gozar de la vida más allá de los cánones establecidos. De ahí ese culto al yo: «Yo soy yo… ¡y me basta!» (92), y al impulso, la energía y la lujuria, las pasiones que hacen que la vida no sea «un desierto de hielo» (90) y que de nuevo le empuja al arrabal.

3.4 Lirismos de la mirada. Lirismos de la mala vida

Lorenzo tiene «un alma de mujerzuela» (94), según la calificación de su madre, un insulto que sin embargo le sitúa con «horror» y con «curiosidad malsana» (97) ante sí mismo. Es consciente de que constituye una naturaleza desgarrada y fluctuante:

> Sí, su alma era el alma confusa y tormentosa de una loba de arrabal, el alma que se abría como un sexo enorme, voraz, torpe y tembloroso en sed inextinguible; el alma que con la isocronía de un péndulo oscilaba incesantemente entre el deseo y el hastío (97).

En realidad se autodefine como un decadente, que aquejado de hastío, el terrible estado en que le sume su desprecio del mundo, opta de nuevo por hundirse en el abismo, tal y como se relata en la segunda parte, «Las parcas». De ahí que el primer capítulo se titule significativamente: «El muladar de Job y la tumba de Lázaro» y en él se vea a sí mismo como las «larvas en el fango» (100). El deseo de lo repugnante y de la brutalidad no es sólo una preferencia erótica, sino el morboso deleite ante su propia aniquilación. Asimismo, como individuo que se siente superior carece de sentido moral, pues para él la moral es «algo propio de esclavos, innecesario cuando se tiene talento» (98) y cínico se entrega a un misticismo en parte literario que es «un monstruoso disfraz de fraile poseído del Demonio», en el que caben «todos los pecados» y «abominaciones» (99).

En su peregrinación hacia el arrabal el paisaje urbano se convierte en un escenario borroso en el que triunfa la emoción artística. El Madrid por el que deambula solitario más que con la ciudad real tiene que ver con los sentimientos que suscitan en él la contemplación del espacio. Un edificio le puede traer el recuerdo de leyendas de aparecidos o el «infinito poder de evocación» (103) del jardín botánico sugerirle «maravillosas imágenes» (103) de suntuosidad y lujo. Lorenzo a través del dinamismo de su conciencia hace suyo el espacio, que adquiere la forma animada de una fiesta galante propia de un cuadro barroco. No en vano esta mirada que trata de captar lo que actúa como estímulo psicológico se define como algo impresionista:

> Era algo desligado de la exactitud histórica y del orden cronológico, un a manera de impresionismo literario en que su imaginación despierta, como a la excitación de un veneno estimulante, hallaba a veces una pincelada maravillosa de color, o una sagaz observación psicológica o una adivinación espiritual que con un solo rasgo retrataba toda una época. Y así, los pedazos sueltos, como en un experimento de magia, se reunían formando un todo infinitamente armonioso (104).

Esta mirada artística que va del exterior al interior logra suspender el tiempo y calmar su alma:

> Vencía en él el artista; aquel cuadro maravilloso se hacía real; los contornos se delineaban; veía en la magia lunar vivir su mundo interior; casi *oía* las suaves melodías (104).

Pero este mundo interior lo mismo que es proclive a recrea un cuadro aristocrático cercano al decorativismo hedonista del modernismo, lo es a ofrecer su otra cara, oscura y hosca. Las propias referencias artísticas son sumamente significativas: de los retratos cortesanos de Velázquez pasamos a los aguafuertes de *Los Caprichos* de Goya. La visión optimista súbitamente cede a la mirada expresionista, al barroco moderno. En la ciudad ve los síntomas de una inminente decadencia. La noche ya no es terreno de la ensoñación sino el reino de la pesadilla. Por ello, lo que su mirada traza ahora es de un «violento claroscuro», donde el paisaje se puebla de repulsivas larvas y se desquicia como en un «cataclismo»:

> Todo era blanco y yerto, y por encima de la muralla de imaginarios cantiles un cielo líquido, inmóvil, se alumbraba de la muerta claridad del satélite. Lorenzo casi sintió el vértigo, la impresión del abismo abierto a sus pies, y fue tan fuerte la sugestión de la imagen interior, que gesticuló y aun murmuró confusas palabras, obedeciendo a los hechos de su vida interna, como le sucedía algunas veces (105).

En pocas páginas el relato a través de la mirada del protagonista ofrece la duplicidad del modernismo: los motivos festivos, la evasión espiritualista y la descripción angustiosa de los negros fantasmas que llenan el espacio del mundo. Es además significativo que se subraye que tras estas visiones que responden a su «vida interna», Lorenzo «con un gran esfuerzo» se domine, «volviendo a la realidad de las cosas» (105). Tras ello, la narración elige el camino de la fealdad y lo grotesco con toda la fascinación que este suscita. Atravesar el paseo entre prostitutas con la «impresión fúnebre de fantoches o muñecos de cera» (107), mendigos hacinados, gentes de aquelarre (110), es volver a franquear el otro lado del muro y gozar de «la sensación angustiosa y divina de haber abordado a un mundo sideral, a un planeta inhabitado, muerto» (113). El encuentro con tres busconas de aire siniestro, «como las

Parcas» (115), que se le acercan con «bárbaras caricias» y entre las que como una «esfinge» se encuentra *la Tomates*, le devuelven a la realidad.

Sin embargo, la acción del relato se interrumpe al insertar tras este primer capítulo otros tres centrados en las tres prostitutas. Bajo el título de «biografía», se anuncia un juego sobre las fronteras de los géneros. La biografía como género literario centrado en figuras ilustres, merecedoras de ser retratadas y con un propósito edificante es utilizada para todo lo contrario. El sujeto digno de estudio ya no es el héroe, sino la prostituta cuyo primer estigma de la mala vida es la pérdida del nombre civil. Pero lo que se anuncia como biografía en realidad constituye una sucesión de narraciones cortas en las que se aglutinan elementos del folletín, de la crónica periodística y del cuento. Se trata de un pastiche de fórmulas literarias unificadas por la poética decadentista. Si la ciencia lee el desvío de la normalidad como una patología, el decadentismo lo celebra como signo positivo de independencia del individuo. De la prostituta como objeto, espécimen científico en obras como *La mala vida en Madrid* (1901) de Quirós y Llanas, pasamos a la prostituta como individuo en el que el narrador escudriña en sus emociones y ansiedades. A fin de cuentas se trata de explorar en esa alma de la loba de arrabal con la que se identifica Lorenzo.

De este modo, la segunda parte, «Biografía de *La Tomates*», traza el itinerario de una criatura «muy rara» (118), cuya rareza está más cerca de las heroínas insatisfechas de Rachilde, que de los degenerados del naturalismo. Insensible hacia los demás, apasionada por su gato, como la protagonista de *L'Animale* (1893), y atraída por el «enigma sexual» (119), se doblegará ante la «supremacía del macho» (121) personificada en Cipriano. Su idilio con el chulo se rompe por intervención de los padres al querer casarla con Tadeo, un obrero que le resulta repulsivo tanto por su físico como por su alma acomodaticia y reaccionaria: «Adivinábase en el fondo aburguesado de su espíritu una sorda ira por los que podían alterar su bienestar de topo, una cobardía latente ante lo imprevisto de las sacudidas sociales» (125). Ante esta situación Trini se abandona como «un náufrago» (125) a «la fatalidad de su destino» (126). La única huida de lo real es ensimismarse en el ensueño de la novia, adormecida por «la querencia de los trapos» (125). Sin embargo, todo ello se disipa ante la realidad de una «boda pobre en un día pluvioso y ceniciento» (127) que adquiere la forma de «un rito fúnebre» (127).

Dotada de una «extraña sensibilidad» (131) y clarividencia se siente ajena a todo, muy distinta de la «grosera visión de las cosas» (131) de quienes le rodean y absorta, «en vez de a sus bodas», cree «asistir a su funeral» (128). Las sensaciones de Trini ocupan el centro de la narración. Se entabla una correspondencia del mundo exterior con el paisaje interior, a la manera del

poema «Il pleut doucement sur la ville» (*Romances sans paroles*, 1874) de Verlaine: «sentía como que aquel agua le caía sobre el corazón. Llovía dentro de ella; su paisaje interior se anegaba en agua y se sentía mustia» (131-32). Sin embargo, la necesidad de «encaminarse hacia vagas perspectivas lejanas» (132) le hacen huir hacia la ciudad, un peregrinaje que culmina en el reencuentro con Cipriano y la posterior caída en la prostitución y en el hospital donde conoce a *la Matagatos*.

El tercer capítulo, «Biografía de *La Matagatos*», se centra en Cleo, bailadora «digna de la pluma de Flaubert» (135), que rodará por los cafés de cante cada vez más sórdidos y acabará como «una esfinge milenaria deteriorada por los siglos y medio enterrada en la arena» (166). De nuevo se trata de una figura «extraña» (138), cercana al tipo de la despreocupada de Quirós, «impasible, sonámbula, siempre en un país misterioso» (143). Pero su historia cede paso a la truculencia sensacional hasta alcanzar el «estremecimiento galvánico» de las narraciones de Poe. Amante de un viejo adinerado, repulsivo, «un bicho viscoso y frío» (143), a quien abandona por un bailaor decrépito que se dedica a explotarla, sólo sentirá «la doble sensación de pasión y terror» (150). Su vida de artista y de entrega total al chulo comienza a decaer por la presencia turbadora del viejo, quien como una «mascarilla odiosa de goma pintada de bermellón» (150), la acecha en las tinieblas de todas las salas en las que actúa. Su huida por librarse de «la pesadilla de la careta de goma» (159) será inútil. La venganza del viejo adquiere la forma de una estampa de miedo en la que irrumpe la morbosa complacencia por lo horrible. Durante una noche glacial de carnaval, la muchacha será secuestrada y brutalmente violada por un enfermo contagioso:

> Una patada hízola callarse. Esperó; alguien echóse sobre ella ansioso, jadeante, como una bestia en celo. *¡El!* Pero no; éste era flaco y … ¡olía a cadáver!...¿Sería un muerto? Tampoco; los muertos están yertos y aquél ardía (164).

La narración no oculta el espasmo del terror. Se detiene en desvelar la parte secreta orquestando la descripción del delito, deteniéndose en la brutalidad y el asco:

> Súbitamente, unas manos le arrancaron el saco que cubría su cabeza, y alguien encendió la luz del cuarto. Entonces, y mientras los dientes del hombre se clavaban en sus labios, vio una calva manchada de redondeles rojos, un rostro horrendo de costras, por pupilas dos cuencas vacías y sanguinolentas, por nariz una agujero lleno de pus y gusanos (164-65).

Pero tampoco se elude el efecto psicológico de la violencia sexual, la muerte psíquica de la víctima. Cleo pasará mucho tiempo en el hospital «en una

insensibilidad de letargo, desgarrada por quemaduras inhumanas, por mordeduras de sufrimiento» que la hacen «aullar como una perra» (165). Esa misma insensibilidad le arroja a la prostitución.

También en el cuarto capítulo, «Biografía de *La Gallineja*», Eulogia, «víctima odiada y escarnecida por todos» (169), que le ha hecho llegar a «un paroxismo de fealdad» (169), será violada. Pero ahora el relato se interna por el mundo decadente de una aristocracia perversa y cínica entregada al placer y a la corrupción de un individuo inferior. Como criada en un lujoso palacio, siente una atracción desconcertante ante todo lo que le rodea: la decoración magnífica, la relación incestuosa entre la madre y el hijo, la belleza ambigua de ambos, la conversación frívola o la fiesta exótica. Si Des Esseintes, para quien el placer de la perversidad tiene su encanto estético, quiere hacer de Auguste un asesino, el marqués «perverso y delicioso, semidesnudo entre los rojos brocados» (178) hará de Eulogia una nómada hacia «una Citerea imposible» (178). Aturdida por el olor intenso de perfumes y flores marchitas ante su vista aparece el muchacho como un ídolo y «antes de saber cómo ni por qué, sintióse enlazada por unos brazos viriles, derribada sobre la blandura de plumas del diván, unos labios ardiente besaron sus labios, y fue poseída allí mismo» (178).

Sin duda, estas biografías en las que se combina el esteticismo con un aparente estudio naturalista, correrían el peligro de quedarse en algo descosido en la novela si no estuvieran unificadas por dos motivos: el lirismo de lo feo entendido como lo bello caída en desgracia y la fuerza irracional y disgregante del deseo, «un monstruo» que vive «en la existencia de todos» (136). Asimismo ambos motivos son los que caracterizan a Lorenzo. Los dos últimos capítulos, «El odio» y «El amor» vuelven a centrarse en el protagonista y permiten retomar la acción interrumpida al final del primer capítulo.

En realidad estas partes desarrollan las dos obsesiones que atormentan al protagonista. Por un lado, la hostilidad que su figura magnífica y turbulenta despierta entre las miserables sombras nocturnas y que él presiente como una amenaza. Por otro, la pasión violenta, «voraz e insaciable» (188) que le hace ver en todas partes a la mujer como «un can rojo, sarnoso, pelado» (188) y de la que ya no puede desligarse. Asimismo, su propia escritura sufre una transformación, se hace más audaz. A partir de su relación sadomasoquista que le arrastra como a «un sonámbulo» (189) hacia el arrabal, trabaja en un drama más «hondo» y «fuerte» que «esas comedias de frívolos discreteos y fáciles filosofía, a la manera de Wilde» (190). Pero también él mismo se transforma: «a medida que su pensamiento se elevaba y ennoblecía, como si hubiese existido una oscura y confusa relación entre su vida cerebral y su vida sexual, se hacía más torvo, más taciturno, se aviejaba» (191).

Por último, junto a las tres busconas se dirige a un cafetín nocturno, un peregrinaje carnavalizado que se compara al cuadro de «Las parcas» de Goya. Esta galantería aderezada con lo macabro y lo abyecto se sazona a su vez con el regusto acre de los celos de «hembra posesora» (197). Entre Lorenzo y *la Matagatos* se despierta un deseo primario que *la Tomates* celosa e iracunda interrumpe violentamente.

3.5 Lirismos del ideal. Humores negros. Falsos lirismos

Pero la tercera parte de la novela, «La redentora», abre una nueva perspectiva: la posibilidad de regeneración social y moral mediante el matrimonio. La aventura de Lorenzo se organiza dentro de un juego de relaciones entre la acción y la meditación, entre el spleen y el ideal, entre la necesidad de creer y la imposibilidad de creer en nada, entre la cima y la sima. Por ello, el primer capítulo, «Golf-link» introduce el motivo de la mujer de «frágil belleza prerrafaélica» (221), como posible tabla de salvación para el héroe decadente. La amistad de Lorenzo con Cristina Matilde que para él tiene el «dulce mecer del ensueño» (210), se transforma en un compromiso matrimonial como cura a sus «crisis de hastío» (216), pero también en la aceptación de «una mentira convencional» (218) por intereses comunes. Convencido de que «la ilusión» es «superior a la realidad» (210), durante los momentos de debilidad de la voluntad y negro pesimismo, Cristina es un refugio tibio y acogedor, un paso hacia un «epicureano bienestar» (216).

Sin embargo, el relato ironiza sobre este motivo literario. Cristina presenta todos los tópicos de una belleza ideal, en la que no falta la referencia a las «manos que amó Dante Gabriel Rossetti» (221), la voz musical o su carácter comprensivo, pero tras ella triunfa la realidad, el alma aburguesada de una nueva rica. Así lo muestra su visión superficial de la acedía como algo atribuible al mero aburrimiento o a la falta de dinero, un mal que para ella se puede erradicar con disciplina moral y un apoyo como el matrimonio. Ante ello, Lorenzo «analítico, irónico y burlón» (213) siente ganas de reír, pero acepta ese ensueño de triunfo, gloria y dinero.

Se trata de falsas escapatorias que sirven para intensificar la degradación progresiva del héroe y, como contrapunto, preparar de forma más clamorosa su caída final. Su intento de triunfar en la alta sociedad será el primer fracaso. Arrastrado por «su afán exhibicionista» (219), quiere deslumbrar con una fiesta en el club de golf, pero sólo obtiene indiferencia y vacío. Por ello, el segundo capítulo, «El amigo que merodeaba en la noche», introduce a un nuevo personaje, con un claro parentesco con el pintor sádico Ethal de *Monsieur de Phocas* (1901), que actúa como un reflejo de la conciencia desdoblada

del personaje. Cuando Lorenzo se cree «en una completa redención» (225), el encuentro casual con Silvestre Alcázar le sitúan de nuevo como un maleficio ante la existencia del mal. Estamos ante el tipo del corruptor, un degenerado físico y moral cuya «indiferencia de abulia ante la fatalidad» (228) lo han convertido en una suerte de alma en pena. Para esta espectral figura, el vicio es una «ley fatal» (232) que vence al individuo y el duque, un simple aficionado movido por una curiosidad literaria y exhibicionista. Como en el poema «Jura» (1915) de Cavafis, la «nostalgia del fango» se apodera de Silvestre: «Todas las noches hago propósito de que sea la última, de al día siguiente reemprender una nueva vida, ¡y me levanto roto, vacío, estúpido, con una sensación de asco, de repugnancia, de impotencia, de inutilidad! Todo me ata, todo me vence, todo me anonada», afirma. (234)

Esto permite un intercambio de perspectivas mediante las cuales Lorenzo se sitúa ante su propia máscara. Su necesidad de afirmar su triunfo y derrota ante el otro, su «fantasmonería» (237), le llevan a adoptar la misma filosofía de la consolación que antes le aplicó su novia: la fe en el trabajo, la lucha, el matrimonio o la voluntad de autodominio. Pero ahora es el otro quien se subleva ante ello y desvela la imposibilidad de este tipo de alternativas. Incluso la recomendación de huir a Oriente para dar rienda suelta a sus vicios resulta imposible, pues teme verse infiltrado de «su veneno», encontrar «un jardín de los suplicios» (236). En realidad Lorenzo, dada su «nerviosidad enfermiza» (247), representa un papel. Por ello, como se relata en el tercer capítulo, «La sombra de la loba», ante el encuentro fortuito con *la Tomates*, teme que vuelva su pasado «en forma de mujerzuela hedionda y grotesca» (251) y haga fracasar su nuevo proyecto de vida.

3.6. Lirismos de la muerte

Pero también su triunfo artístico con la representación de su obra *La celada*, título homónimo de la novela que Hoyos publicó en 1922, le sitúan ante sí mismo. Por ello, la cuarta y última parte, «La enemiga», remite a esa celada que acecha y en la que en cualquier momento se puede caer. En el primer capítulo, «La *Señorita Perversidad*», tras la «embriaguez divina» de la gloria que le impide ver «la convencional mentira» (257), Lorenzo se reintegra a «su verdadero ser» (258). Y precisamente lo hace cuando al final de la función cruza por el escenario del teatro y se enfrenta a lo real:

> Era como si tras de un sueño en que viese las cosas deformadas despertase para mirarlas a pleno sol. Volvió a ser escéptico, analítico, maligno, despiadado, cruel: rióse de sí y de los demás; (…) ¡Parecía imposible que él, tan fuerte se dejase arrastrar de una emoción! (258).

A ello se añade su reencuentro con Preciosa, quien le empuja a buscar de nuevo «el escalofrío, la sensación» (261). Lorenzo se deja «enviciar, inquietar, exaltar» (261) y ambos emprenden un peregrinaje por la noche madrileña que primero les lleva al salón de baile del homosexual Frescatti y después al ventorro del tío Puñalá. Así, el capítulo segundo, «Lais de Corinto en casa de Ganímedes López», nos sitúa ante los espacios de diversión por los que pululan toreros, transformistas, comerciantes, cupletistas o «seres híbridos» (270), donde el vino y la pantomima amenizan la juerga y donde los aristócratas encuentran un refugio exótico y liberador. No en vano, Lorenzo bebe con «ansiedad enfermiza» (284), ahoga en vino «una pena misteriosa, ignorada hasta para él mismo» (284), tratando de «exasperar su excitación hasta el paroxismo» (284). Frente a su delicadeza habitual, la embriaguez lo transforma en un ser brutal temible, una «bestia feroz y maligna» (281). Que precisamente de entre los paraísos artificiales se elija el que Baudelaire asociaba con las dimensiones trágicas y con la angustia de la vida, no es casual. Para el poeta, el vino es amigo de los miserables, de los asesinos, de aquellos cuya vida se ve frustrada en la posibilidad de realizar altas metas y además convierte al «hombre malo» en «execrable» (1984: 28).

La embriaguez con la que Lorenzo replica a sus miserias manifiesta su condición maldita y su furia autodestructora. Por ello, cuando Preciosa para continuar la juerga afirma: «vamos *allá* abajo» (288), se deja poseer por una «satisfacción cruel de revolcarse en el barro» (288). Proyectada contra el fondo decadente, la frase de la Eva satánica asume de golpe una profundidad de significado que ciertamente no tiene en el contexto. Porque justamente en esa necesidad de lo prohibido, en ese «allá» que el narrador subraya y que trae a la memoria el *Là-bas* (1891) de Huysmans, consiste su individual tragedia. El último capítulo, «Las lobas en la noche», donde la voluptuosidad y el horror emergen con toda su fuerza, así lo manifiesta. La pareja aristocrática, unida al grupo de busconas y jayanes, se regodea ante el espectáculo primitivo y bárbaro que, como algo «pintoresco» (294), les brinda el arrabal.

En este espacio «siniestro» y «fétido» (295), Lorenzo da rienda a su «secreta maldad» (295), al «*vicio de vicio*» (298). El placer de humillar y martirizar a *la Tomates*, a quien define como «la esencia de la estupidez en la estatua de la porquería» (292), le lleva a seducir a *la Matagatos* y a arrojar a la primera sobre el barro de una patada. El regreso de la mujer vengativa, acompañada del amante de Cleo, aviva una pelea en la que finalmente Lorenzo será herido violentamente. El narrador se complace en un final atrozmente apocalíptico, en el que el escritor huyendo entre los barrizales, cegado por la sangre se va hundiendo en el suelo hasta rodar por tierra y finalmente quedar inmóvil. Un

final en el barro y el estiércol tan deseado como inútil, de tanta fealdad y belleza como impotencia, en el que no falta la poética del cuerpo muerto, según corresponde a la estética y filosofía decadentes: «la cabeza en un charco de agua amarillenta y podrida. Un gusarapo corrió por el rostro, que era de marfil junto al ébano de los cabellos. Sobre él cayó un pálido rayo de sol, de aquel mismo sol que debió alumbrar su gloria» (301).

La conclusión es notablemente *fin de siècle*. El remate clamoroso al declive de un individuo que desde las primeras líneas del relato se asocia, como el velero de Poe o el buque fantasma de Wagner, a «una de esas misteriosas barcas que se perdieron en negros mares de muerte y olvido» (41).

4. LIRISMOS NEGROS, NOVELAS CANALLAS

Sin duda si hay un rasgo principal que caracteriza al decadentismo es la constatación de muerte, el sentido del declive, la búsqueda de otra realidad y el inevitable fracaso de un individuo ulcerado por los tiempos adversos, lo que da lugar a un lirismo negro, triste y sombrío. Con razón Pardo Bazán en su análisis de la poesía francesa del periodo decadente, define el lirismo como «la afirmación del individuo» (1926: 14) y en gran parte de su protesta contra la sociedad. Ese lirismo caracteriza a *Las lobas de arrabal*, auténtica enciclopedia del decadentismo en la que Hoyos parece respetar la poética de esta literatura para mejor deformarla con la hipérbole. La exageración subraya además el carácter ficticio de la obra. Se anuncia un juego sobre las fronteras de lo novelesco al mezclar ficción y narración realista, al hacer entrar en la novela la propia literatura decadente y una suerte de crónica contemporánea de los bajos fondos. Todo ello en un estilo abigarrado que mezcla lo refinado y lo canalla, lo lujoso y lo sórdido, la prosa morosa con la intriga de la novela popular y el efectismo del cuento de terror. De hecho, Hoyos en su presentación no utiliza el término de novela; lo llama libro. Y por la misma razón, Araújo al reseñar la obra en 1920 parte de la idea de que para calificarla de novela «hay que ampliar, que extender mucho las acepciones de la palabra novela como género literario» y la sitúa como un «modelo de literatura impresionista». Lo prueba, a su modo de ver, la psicología cambiante de los personajes, que vibra como las líneas y manchas de confeti de los lienzos impresionistas. Por ello afirma:

> Nada hay en la novela (…) formado, concluido, a la manera clásica; todo oscila y escapa a la comprensión como la fotografía aislada de una cinta de cinematógrafo que se ve al natural, sin proyectarse. Los personajes puede decirse que no tienen psicología, sino estados psicológicos en los cuales no reina unidad.

Y en efecto *Las lobas de arrabal* es una novela heterogénea, deslavazada y fragmentaria, que sin desentenderse del elemento realista nos ofrece ante todo la exposición de una identidad inestable y la revelación del yo subterráneo. De este modo, el relato se abre a temas antes desdeñados o silenciados, franquea límites que las transformaciones del género novelesco empiezan a borrar. De ahí el importante deslinde entre ética y estética. A fin de cuentas, la literatura, como afirma el protagonista, «no es más que una interpretación» (230) y la moral, como asevera el autor, «un código de higiene» (11).

Hoyos opta por la estética decadente, una fórmula de la que sacará rendimiento a lo largo de toda su producción y por la que se le encasilló y condenó, sin tener en cuenta los posibles valores literarios. Por eso, resulta muy ilustrativo que él mismo tan familiarizado con el decadentismo europeo del que supo captar su atmósfera espiritual y moral, arremeta contra la imitación superficial de quienes carecen de la cultura y la sensibilidad suficientes para ahondar en esta literatura. Una observación que en mi opinión ha de hacernos trascender la visión de Hoyos como un mediocre imitador y que nos permita resituar estos lirismos negros, novelas canallas, como parte integrante de la novela modernista.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV (S.A.), *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe.

ALARCÓN, R. (2008), *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva.

A.[RAÚJO] C.[OSTA], L. (1920), «Autores y libros. Las lobas de arrabal y El remanso, por Antonio de Hoyos y Vinent», *La época*, 3 de julio, s.p.

BAROJA, P. [1917] (1999), *Juventud, egolatría* en *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, T. XIII.

BAUDELAIRE, Ch. [1857 / 1861] (1991), *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra.

– [1860] (1984), *Los paraísos artificiales. Acerca del vino y el hachís*, Barcelona, Fontamara.

BELDA, J. (s.a.), «Prólogo» a J. Lorrain, *El burdel de Filiberto*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 5-7.

BENN, G. [1950] (2003), «Estilo y degeneración» en *Doble vida*, Valencia, Pre-Textos, pp. 138-142.

BLANCHOT, M. [1955] (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.

BORGES, J. L. (1989), «Prólogo» a *El oro de los tigres*, en *Obras Completas*, T. II, Barcelona, Emecé, p. 459.

CANSINOS ASSENS, R. (1919), *Poetas y Prosistas del novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América.

– (1924), *Los temas literarios y su interpretación*, Madrid, Sanz Calleja, s.a.

CARRERE, E. (1919), «Vampiros y satanizados», en *Mundo Gráfico*, nº 395, 21 de mayo, s.p.
– (1928), «Canciones de la calle. Nocturno de la Plaza del Progreso», *Nuevo Mundo*, Madrid, XXXV, nº 1794, 8 de junio, s.p.
– (1935), *Ruta emocional de Madrid*, Madrid, Sáez Hermanos.
CARTER, A. E. (1958), *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press.
CASARES, J. [1918] (1962),»*El Arbol Genealógico*, por Antonio de Hoyos y Vinent», *Crítica Efímera*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 207-211.
CAVAFIS, C.P. (1982), *Poesía completa*, Madrid, Alianza.
DIEGO, R. de y VÁZQUEZ, L. (eds.) (1996), *De lo grotesco*, Vitoria, Diputación foral de Álava.
EL CABALLERO AUDAZ (SEUD.) (CARRETERO, J. M.), (1916), «Nuestras visitas. Antonio de Hoyos y Vinent», *La Esfera*, nº 110, 5 de febrero, s. p.
F.[RANCÉS], J. (1918), «Figuras literarias. Antonio de Hoyos y Vinent», *La Esfera*, nº 244, 31 de agosto, s. p.
FREEDMAN, R. [1972] (1963), *La novela lírica. Hermann Hesse. André Gide. Virginia Woolf*, Barcelona, Barral.
FRIEDRICH, H. [1958] (1959), *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.
GENET, J. [1949] (1983), *Diario del ladrón*, Barcelona, Seix Barral.
GÓMEZ DE BAQUERO, E. [Andrenio] (1920), «Una novela ¿cristiana?», *La Época*, 23 de agosto, s.p.
GONZÁLEZ-BLANCO, E. (1919), «Lirismo y costumbrismo en Pío Baroja», *La Esfera*, 8 de febrero, nº 267, s.p.
GULLÓN, R. (1980), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor.
– (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
– (1990), *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza.
GUTIÉRREZ GIRADOT, R. (1983), *Modernismo*, Barcelona, Montesinos.
HINTERHÄUSER, H. [1977], (1980), *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
HOYOS, A. de (1920a), *Las lobas de arrabal*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.a.
– (1920b), «El veneno de Venecia», *La Esfera*, nº 362, 11 de diciembre, s. p.
– (1931), *El Primer Estado. Actuación de la Aristocracia antes de la Revolución, en la Revolución y después de ella*, Madrid, Renacimiento.
HUYSMANS, J. K. [1884] (1983), *A contrapelo*, Madrid, Cátedra.
KEMPIS, T. H. de [1473] 2008, *Imitación de Cristo*, Buenos Aires, Bonum.
LOZANO MARCO, M. A. (2006), «Peculiaridades del simbolismo en España», en M. A. Lozano (ed.), *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad, pp. 9-33.
MACHADO, M. (1995), *Alma. Ars moriendi*, Madrid, Cátedra.
– (2000), *Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid, Castalia.

MALLARMÉ, S. (1992), *Obra poética*, Madrid, Hiperión.
PARDO BAZÁN, E. (1926), *El lirismo en la poesía francesa*, en *Obras completas*, Madrid, Pueyo, T. XLIII.
PEÑA, P. J. de la (1989), «Prefacio», *El feísmo modernista*, Madrid, Hiperión, pp. 7-19.
PÉREZ ROJAS, J. (1990), *Art déco en España*, Madrid, Cátedra.
PRAZ, M. [1948] (1969), *La Carne, La Muerte y el Diablo (en la literatura romántica)*, Venezuela, Monte Ávila Editores.
QUIRÓS, B. de y LLANAS, J. M. (1901), *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico con dibujos y fotograbados del natural*, Madrid, B. Rodríguez Serra.
RIMBAUD, A. (1998), *Poesía Completa*, Barcelona, Círculo de Lectores.
RESINA, J. M. (2009), «Geografías escenificadas en negro», en A. Martín y J. Sánchez (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, pp. 15-20.
ROUDINESCO, É. [2007] (2009), *Nuestro lado oscuro. Una historia de los peversos*, Barcelona, Anagrama.
SANTIÁÑEZ, N. (2002), «Modernismo y Modernismos», en *Investigaciones literarias*, Barcelona, Crítica, 87-135.
SHULMAN, I. (1993), «Hacia un discurso crítico del modernismo concebido como sistema», en R. A. Cardwell y B. McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Society of spanish and Spanish-American Studies, Boulder, pp. 257-275.
SICHÈRE, B. [1995] (1996), *Historias del mal*, Barcelona, Gedisa.
STAROBINSKI, J. [1974] (1975), *La posesión demoníaca*, Madrid, Taurus.
TENREIRO, R. Mª. (1912), «La raza de Caín, por Carlos Reyles», *La lectura*, XII, nº 137, mayo, pp. 65-68.
URRUTIA, J. (2002), «El retorno de Cristo, tipo y mito», *Anales de literatura española*, Nº 15, 2002 , pp. 237-255.
VALLE-INCLÁN, R. [1912] (1970), «Carta de Valle-Inclán, 10 de junio de 1912», en R. Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, Barcelona, Labor, p. 323.
VERLAINE, P. (1994), *Poesía completa,* Barcelona, Ediciones 29.
VILLAESPESA, F. (1909), *El libro de Job*, Madrid, Librería de Pueyo.
VILLANUEVA, D. (1983). «Prólogo» a *La novela lírica*, Madrid, Taurus, vol. I, pp. 9-23.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2009.
Fecha de aprobación: 18 de octubre de 2009.

LOS AUTORES

Adolfo Sotelo Vázquez. Catedrático de Historia de la Literatura Española de la Universitat de Barcelona desde1993. Director del Departamento de Filología Hispánica desde octubre de 2001 hasta junio de 2008. Y actualmente decano de la Facultad de Filología desde junio de 2008. Investigador principal del proyecto de investigación «Historia de la crítica literaria española (1868-1975)», financiado por el Ministerio de Educación (1993-1996, y sucesivas renovaciones hasta la fecha). Colaborador habitual en tareas de crítica literaria y artística desde hace veinte años en *La Vanguardia*. Ha editado obras de Juan Valera, Francisco Giner de los Ríos, Pérez Galdós, Leopoldo Alas «Clarín», Miguel de Unamuno, Américo Castro, Camilo José Cela, Carmen Martín Gaite, etc. Los campos en los que más ha trabajado son la narrativa y la crítica desde 1868 a nuestros días y la poesía española del siglo XX. También las relaciones entre literatura y pensamiento en los siglos XIX y XX y los encuentros y desencuentros entre diversas literaturas (española, francesa, catalana…) desde el 1868 a 1936. Sus publicaciones recientes más importantes son: *Perfiles de Clarín* (Barcelona, 2001), *El Naturalismo en España* (Salamanca, 2002), *Viajeros en Barcelona* (Barcelona, 2005), *El Arte y las Letras y otros ensayos* de Francisco Giner de los Ríos (Sevilla, 2007) (edición e introducción), *Pisando la dudosa luz del día* de Camilo José Cela (Ourense, 2008) (edición, introducción y notas) y *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor* (Sevilla, 2008). Ha publicado ensayos y artículos sobre Giner, González Serrano, Manuel de la Revilla, Rafael Altamira, Juan Valera, Menéndez Pelayo, Leopoldo Alas, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Soler i Miquel, Ixart, Bartrina, siempre teniendo en cuenta las vinculaciones entre la historia del pensamiento y de la literatura. También ha publicado ensayos y artículos sobre Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Baroja, Pérez de Ayala, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ortega, Eugenio d'Ors, Américo Castro, Gabriel Miró, Pedro Salinas, García Lorca, Cernuda, Domenchina, Rosales, Cela, Delibes, Martín Gaite, José Angel Valente, Marsé, Luis Mateo Díaz, etc. Tiene en prensa un libro sobre los viajes

de Benito Pérez Galdós y una antología de entrevistas a Camilo José Cela, *La ascensión de un escritor*, (RBA editores). Lleva más de cuatro años preparando una biografía de Camilo José Cela.

Ángel L. Prieto de Paula. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Es autor de numerosos artículos científicos y de diversos libros de ensayo, traducción, crítica literaria e historia de la literatura, al igual que de antologías poéticas y de varias ediciones de poetas clásicos y contemporáneos. Entre sus libros dedicados a las letras del Novecientos destacan *La llama y la ceniza (Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez)*, *La lira de Arión (De poesía y poetas españoles del siglo XX)*, *Musa del 68 (Claves de una generación poética)*, *Contramáscaras*, *De manantial sereno (Estudios de lírica contemporánea)*, *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, y (con Mar Langa) *Manual de literatura española actual*.

Rocío Charques Gámez. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante. Se doctora en dicha Universidad con una Tesis sobre el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán. Actualmente trabaja en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour. Ha publicado diversos trabajos sobre Emilia Pardo Bazán, Rafael Altamira, Ramón del Valle-Inclán, Juan Eugenio Hartzenbusch, la Baronesa de Wilson...

Fermín Ezpeleta Aguilar. Doctor en Filología Hispánica y profesor asociado de la Universidad de Zaragoza, imparte habitualmente Lengua y Literatura en un instituto. Autor de diversos trabajos de Didáctica de la Literatura y de Crítica Literaria, ha centrado buena parte de sus investigaciones en la relación entre Pedagogía y Literatura, con publicaciones como *Crónica negra del magisterio español* (2001); *El profesor en la literatura* (2006); o *Maestro y formación en la novela galdosiana* (2009), con la que obtuvo el Premio Internacional de Investigación «Pérez Galdós».

José María Ferri Coll. Profesor de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha realizado diferentes trabajos sobre la lírica española del Siglo de Oro, entre los que destacan las monografías Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro (Alicante, Universidad, 1995); La poesía de la Academia de los Nocturnos (Alicante, Universidad, 2001); y Los tumultos del alma. De la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2006). Ha colaborado en el Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI

y XVII) (Madrid, Castalia). Junto a José Carlos Rovira es editor del volumen Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro (Frankfurt-Madrid, Iberoamericana). A la literatura contemporánea ha dedicado estudios referentes sobre todo a la pervivencia de los temas clásicos de la poesía española de los siglos XIX y XX. En colaboración con Á. L. Prieto de Paula editó el volumen Literatura española desde 1975 (Monográficos de Anales de Literatura Española, 2004).

Dolores Thion Soriano-Mollá. Catedrática de Literatura en la Universidad de Pau. (Francia). Su labor investigadora se ha centrado sobre todo en la literatura, la prensa y la historia de las ideas de los siglos XIX y XX. Entre sus trabajos destacan : *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad* (1998), *Bibliografía hispánica del inventario de la Colección Auguste Rondel* (1999), *Azorín, La bolita de marfil* (2002), *Epistolario de José Lázaro Galdiano y Emilia Pardo Bazán* (2003), Ernesto Bark, *Los vencidos,* (2005). En la actualidad prepara un volumen sobre la figura de José Ruiz-Castillo y su editorial Biblioteca Nueva

Miguel Ángel Lozano Marco. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante, donde ha ocupado diversos cargos. En 1987 la Real Academia Española le concedió el Premio Fastenrath por su libro *Del relato modernista a la novela poemática: La narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala* (1983). Especialista en Literatura Española Contemporánea, ha publicado estudios y ensayos sobre la literatura naturalista, Leopoldo Alas «Clarín», Miguel de Unamuno, Antonio Machado, el Simbolismo en España, la influencia de Schopenhauer en la literatura, la novela corta, Darío de Regoyos, José Gutiérrez-Solana, Óscar Esplá, Gabriel Miró y Azorín, del que ha coordinado sus *Obras Escogidas* (1998). Ha publicado también los libros *La literatura como intensidad* (1988) e *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930* (2001), así como ediciones críticas de obras de Azorín, Pérez de Ayala y Gabriel Miró. Ha coordinado también, entre otros, los volúmenes *Schopenhauer y la creación literaria en España* (1996), *Simbolismo y Modernismo* (2002), *El* Quijote, *libro abierto* (2005), *El simbolismo literario en España* (2006) y *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró* (2007), así como las Actas de los dos Simposios Internacionales sobre Gabriel Miró (1997 y 2002). Ha realizado la edición en tres volúmenes de las *Obras Completas* de Gabriel Miró para la Biblioteca Castro (2006, 2007 y 2008), con sendos estudios introductorios. En la actualidad trabaja en la edición de las *Novelas* de Azorín en dos volúmenes para la Biblioteca Castro.

Kevin S. Larsen. Catedrático de Literatura Española y de Estudios Religiosos (University of Wyoming). Se doctoró en 1983 por Harvard University, donde escribió la tesis sobre Gabriel Miró y el naturalismo literario. Ha publicado más de setenta articulos sobre aspectos de las literaturas hispánicas, colaborando en diversas revistas profesionales, tomos monográficos y homenajes. Ha sido autor o redactor de seis libros: *«La ciencia aplicada»: Gabriel Miró y la tradición científica* (1997); *Cervantes y Galdós in «Fortunata y Jacinta»—Tales of Impertinent Curiosity* (1999); *Science, Literature, and Film in the Hispanic World* (2006); *Interdisciplinary Essays on Darwinism in Hispanic Literature and Film* (2009); ediciones críticas de *Dentro del cercado* (1992) y de *El sombrero de tres picos* (en prensa).

José Ramón González. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense y realizó estudios de Doctorado en la Universidad de California (Davis). Desde 1991 es profesor en la Universidad de Valladolid. Ha publicado dos libros sobre Ramón Pérez de Ayala - *Etica y estética. Las novelas poemáticas de la vida española de Ramón Pérez de Ayala* (1992) y *Ramón Pérez de Ayala* (1993) -, un estudio sobre el cuento español, escrito en colaboración con Epicteto Díaz Navarro (*El cuento español en el siglo XX*, 2002) y numerosos artículos en revistas especializadas. Es responsable de la edición de *Ready* (2003), novela del escritor Antonio Ortega, de una antología de las crónicas de la guerra de Marruecos de José Díaz Fernández (2004) y de un volumen de relatos de Álvaro Fernández Suárez (*Un pequeño país de cuento*, 2005). Ha colaborado también en la edición de la *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez (2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 2005). Algunos de sus últimos trabajos son unas «Notas sobre el aforismo», incluidas en el libro de Fernando Menéndez *Hilos sueltos* (Valladolid, Difácil, 2008) y la introducción a *Ocho días en Leningrado* (Oviedo, KRK, 2009), libro de viajes de Luis Amado Blanco. Es secretario en Valladolid de la «Cátedra Miguel Delibes», constituida por la Universidad de Valladolid, el Graduate Center de la City University of New York (CUNY) y la Junta de Castilla y León.

Amelina Correa Ramón. Profesora Titular de Literatura Española (Universidad de Granada). Sus trabajos de investigación se han centrado en el ámbito del modernismo y la literatura de entresiglos. En esta línea se encuentran su estudio sobre el escritor que dio origen al personaje valleinclanesco de Max Estrella, titulado *Alejandro Sawa y el naturalismo literario* (Universidad de Granada, 1993) y su bio-bibliografía *Isaac Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor finisecular* (Universidad de Granada, 1996). De este último

autor ha dado a conocer varias obras, como su novela inédita *La Serpiente de Egipto*, coeditada por el CSIC y la Diputación de Granada (1997) o el poemario *La sombra de una infanta*, con prólogo de Luis Antonio de Villena (1999). En 2000 aparece su edición con estudio introductorio del volumen *Cuentos de mujeres. Doce relatos de escritoras finiseculares* (Madrid, Editorial Clan), y, ya en 2001, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario* (Sevilla, Ediciones Alfar), *El Libro Popular*, catalogación de la colección de novela breve del mismo título, editada por el CSIC, y su edición, con estudio introductorio y notas, de *Teatro del mundo. Recuerdos de mi vida*, texto de Melchor Almagro San Martín publicado por la Diputación de Granada.

En 2002 aparecen su libro de referencia *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX). Diccionario-antología* (Universidad de Granada/ Diputación de Granada), así como *Cuentos espiritistas*, una selección -con prólogo y edición a su cargo- de narraciones breves de Amalia Domingo Soler, libreprensadora y prestigiosa espiritista sevillana del siglo XIX y principios del XX, que aparece publicado en Editorial Clan (Madrid).

En 2004 ve la luz, con edición igualmente a su cuidado, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología* (Sevilla, Ediciones Alfar); y en 2005 *Obra Poética* de Antonio de Zayas, antología realizada por encargo de la Fundación José Manuel Lara (Sevilla). Por su parte, en 2006 la Universidad de Granada publica su recopilación de artículos *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las* direcciones *del modernismo*.

En 2008 su libro *Alejandro Sawa, luces de bohemia* obtiene el 'V Premio de Biografía Antonio Domínguez Ortiz', concedido por la Fundación CajaSur y la Fundación José Manuel Lara, quien se encarga de su publicación, alcanzando una segunda edición en 2009, año en que aparece una nueva recopilación de artículos titulada *Distintos* (Granada, Alhulia).

Begoña Sáez Martínez. Doctora en Filología y premio Conde de Cartagena (2000) de la Real Academia Española de la Lengua por su investigación sobre el decadentismo en España y la obra de Antonio de Hoyos y Vinent. Tras una estancia becada en la Universidad de Florencia ejerció la docencia entre 1994 y 1997 en la Universidad de Bolonia y, en la actualidad, es profesora asociada en la Facultad de Filología de Valencia. Colaboradora en revistas como *Diablotexto*, *Revista de Literatura*, *Quaderns de Filologia, Olivar* o *Pasajes* ha publicado diversas reseñas y trabajos sobre las obras de Blasco Ibáñez, Max Aub o Javier Tomeo. Entre sus publicaciones destacan *Las sombras del Modernismo: Una aproximación al Decadentismo en España* (2004), la selección, introducción y edición de *Las mujeres del Quijote y otros escritos* de María Carbonell

(2005), el prólogo al libro de Daniel Martínez Ferrando *Ciudades Marroquíes. A través del Mogreb* (2006), o su capítulo, «Críticos, Críticas y Criticadas: El discurso crítico ante la mujer de letras», al libro *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX* (2008).

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los originales se entregarán en soporte informático y en su correspondiente copia en papel (DIN A4). El texto deberá estar compuesto a espacio y medio (incluida Bibliografía), sin corte de palabras a fin de línea, con fuente Times New Roman de 12 puntos, en programa Word o compatible.

2. Cada artículo irá encabezado por su título en mayúsculas centrado, y por el nombre del autor (usando mayúsculas para los apellidos), seguido de la Universidad o centro al que pertenezca, alineados a la derecha. Si el autor emplea subtítulos para dividir en apartados su trabajo, éstos deben ir en negrita y alineados a la izquierda. Úsense para los subtítulos minúsculas, salvo imperativo ortográfico.

3. Las citas breves de textos ajenos deben ir en el cuerpo del escrito, convenientemente entrecomilladas y con la adecuada referencia bibliográfica entre paréntesis, que se atendrá al siguiente procedimiento: Apellido, año: página(s). Ej.: (Silver, 1996: 123). Este mismo sistema se usará en las citas amplias (inmediatamente antes del punto final), y cuando se hagan tales referencias en las notas al pie.

4. Las citas amplias de textos ajenos deben ir a un espacio, en párrafo aparte, con mayor sangrado, precedidas y seguidas por un espacio doble del habitual, y sin comillas de acotación.

5. Las notas a pie de página deben reservarse para comentarios o excursos necesarios, no para simples referencias bibliográficas. La llamada a nota se señalará con un número volado en la palabra en que corresponda (en su caso, antes del signo de puntuación).

6. La bibliografía figurará al final en hojas aparte, y habrá de contener todas las obras citadas en el texto. La ordenación de la misma se hará de este modo: orden alfabético de apellidos de autores (en versalitas); cuando haya varias obras del mismo autor, orden cronológico de publicación (sustituyendo la especificación del autor por un guión largo); cuando haya más de una publicación del mismo año, letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b (en cuyo caso, deberá ir así también en las referencias bibliográficas dentro del texto).

7. Las entradas bibliográficas habrán de seguir las siguientes pautas, según se trate de un libro (a), un artículo de revista (b) o un capítulo de un libro colectivo (c) respectivamente:

a) APELLIDOS, Nombre (año), *Título del libro*, Ciudad, Editorial.

b) APELLIDOS, Nombre (año), «Título del artículo», *Revista*, número en arábigos [o, en su caso, tomo y número separados por un punto, ambos en arábigos], pp. [inicial-final].

c) APELLIDOS, Nombre (año), «Título del capítulo», en Nombre [del editor] Apellidos (ed.) [o, en su caso, AA. VV.], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, pp. [inicial-final].

maESL

Máster en Estudios Literarios

Programa Oficial de Postgrado adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior

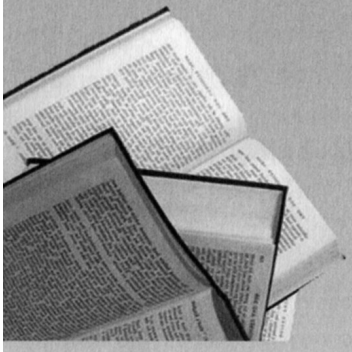
Dpto. de Filología Española, Ling. General, Tª de la Literatura

Dpto. de Filología Catalana

Dpto. de Filología Inglesa

Dpto. de Filologías Integradas (Filología Árabe y Filología Francesa)

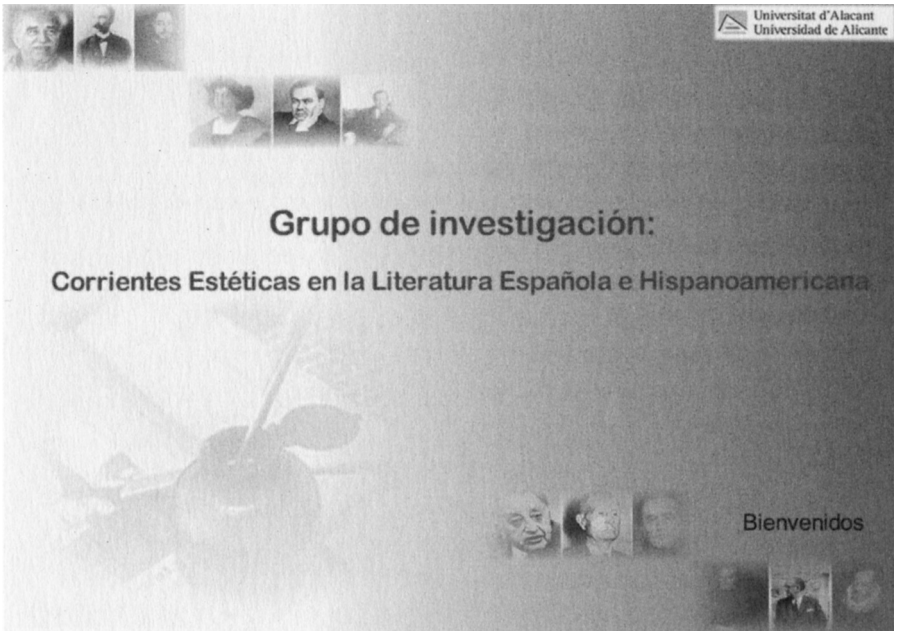
Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Hª Antigua, Fil. Griega y Fil. Latina



www.maesl.ua.es

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Espacio Europeo de Educación Superior



Universidad de Alicante – Apartado de Correos 99 – E-03080 Alicante
E-mail: corrientes.esteticas@ua.es
http://www.ua.es/grupo/literatura-espanola-hispanoamericana/

Área de Literatura Española del Departamento de Filología Española,
Lingüística General y Teoría de la Literatura

Facultad de Letras de la Universidad de Alicante

GABRIEL MIRÓ

OBRAS COMPLETAS

Edición y prólogo de Miguel Ángel Lozano Marco

Tomo I:

La mujer de Ojeda (ensayo de novela)
Hilván de escenas
Del vivir
La novela de mi amigo
Nómada
La palma rota
El hijo santo
Las cerezas del cementerio
Niño y grande

Tomo II:

Los pies y los zapatos de Enriqueta
Corpus y otros cuentos
El abuelo del rey
Dentro del cercado
Figuras de la Pasión del Señor
El humo dormido

Tomo III:

El ángel, el molino, el caracol del faro
Nuestro Padre San Daniel
El obispo leproso
Libro de Sigüenza
Años y leguas

BIBLIOTECA CASTRO
FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró

Edición de

Miguel Ángel Lozano Marco

CONTIENE: Enrique Rubio Cremades: «El naturalismo en La mujer de Ojeda». Carme Riera: «Relectura mironiana en el contexto de la literatura finisecular, con D'Annunzio al fondo». Isabel Clúa Ginés: «La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo». Ángel L. Prieto de Paula: «La hipertrofia del yo: Gabriel Miró y la poesía». Ian R. Macdonald: «La caída de Ícaro: la publicación del epistolario de Gabriel Miró». Miguel Ángel Lozano Marco: «Años y leguas. Ensayo de aproximación a un libro complejo».

Universidad de Alicante
Instituto alicantino de cultura «Juan Gil-Albert»
Diputación de Alicante, 2008

PABLO NERUDA
Residencia en la tierra

Ed. de José Carlos Rovira

Madrid, Mare Nostrum, 2007, 187 págs.

* * *

La edición presenta las dos primeras «Residencias» y una muestra vinculada a éstas de la Tercera, y aporta una anotación minuciosa que esclarece el siempre oscuro sentido de una obra basada en un lenguaje profundamente hermético. Ello hace de este libro un instrumento valioso para entrar en la obra de Pablo Neruda, y para entender la vanguardia en castellano.

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA
MAR LANGA PIZARRO

MANUAL DE LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL

Madrid: Castalia, 2007
328 páginas

* * *

Este MANUAL pretende ordenar y evaluar sucintamente la poesía, la narrativa y el teatro españoles desde 1975 hasta los comienzos del siglo XXI. Dada la dificultad de modificar el canon una vez fijado por criterios no siempre literarios, es deseable contar con panoramas tempranos que definan la producción artística del periodo en su adecuado marco histórico. La socorrida facultad jerarquizadora del tiempo («el crítico más severo», según reza el tópico) sólo opera sobre la selección previa de aquellos escritos a los que una madrugadora valoración estética les ha facilitado una suerte de supervivencia; más aún cuando, como sucede hoy, la desbordante producción editorial obstaculiza cualquier decantación crítica. Este libro quiere ayudar a orientarse en tal maremagno. Sus autores han procurado un equilibrio, siempre precario, entre las líneas generales y la atención a la singularidad, armonizando el respeto a la complejidad de la materia, la escrupulosidad en la sistematización de los contenidos y la claridad expositiva.

Pedidos a su librero habitual

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

LA SONRISA DEL INÚTIL
IMÁGENES DE UN PASADO CERCANO

Las historias –literarias, cinematográficas o teatrales– que nos conmovieron o sacudieron hace años continúan, a través del tiempo, llegando hasta hoy marcadas en la memoria con los rostros de sus protagonistas. Sin embargo, estos protagonistas y aquellas historias fueron –son todavía– relevantes y siguen resonando gracias a lo que de ellas suele recordarse menos: el tiempo, los lugares y los ambientes en que se desarrollaron, y los personajes secundarios, con frecuencia singulares pero menos perceptibles, que rodearon a los protagonistas.

ALICANTE, 2008
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ÁLBUM NERUDA

Biografía por JOSÉ CARLOS ROVIRA

Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007, 443 págs.

* * *

Se construye un recorrido biográfico acompañado por 385 fotografías, procedentes del Archivo de la Fundación Neruda y de archivos particulares cono el de Bernardo Reyes, quien aporta un texto familiar a este Álbum. Una gran parte del material fotográfico es inédito o muy desconocido. Las imágenes y la biografía determinan una nueva comprensión de uno de los poetas más universales de nuestra lengua.

NERUDA, TESTIGO DE UN SIGLO

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007, 157 págs.

* * *

Se trazan en este libro nuevas visiones sobre el primer Neruda, o el impacto de lo indígena en su obra, o la resemantización de la palabra España, o la poética del viaje, o la escritura final, o su visión de la ciudad, etc. Para insistir en la profunda coherencia de la obra y en su universalidad. La síntesis propuesta recorre la poesía de quien vivió un siglo con pasión, coherencia y con una de las escrituras más bellas de nuestra lengua. Es a ese Neruda, testigo del siglo XX, al que se le dedica este libro.

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

Una arrolladora simpatía
Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra

A Edgar Neville lo describían como un hombre de «arrolladora simpatía». De cuna aristocrática, amante de la buena vida y las mujeres, brillante en las relaciones sociales, ingenioso y creativo, compartió las esperanzas de la República, coqueteó con las vanguardias, conoció en Hollywood a gente como Charles Chaplin, Douglas Fairbanks o Stan Laurel y Oliver Hardy, viajó por medio mundo y vivió una apasionada historia de amor con la actriz Conchita Montes... Miembro destacado de «la otra Generación del 27», Neville se vio, como tantos creadores e intelectuales, sorprendido por el estallido de la guerra. Este libro relata la historia de un hombre en una encrucijada: alguien que se ve forzado a tomar decisiones éticas y políticas que marcarán su futuro.

Barcelona, Ariel, 2007
ISBN 978-84-344-5312-8

MADRID POR DENTRO Y POR FUERA

Edición, estudio preliminar y notas de
Mª de los Ángeles Ayala
Madrid, Biblioteca Nueva, Colección Clásicos, 2008.

Editada y dirigida en 1873 por Eusebio Blasco, literato y una de las firmas más frecuentes en periódicos y revistas del momento, esta obra pertenece a un género atractivo en la época, el costumbrismo. Poetas, políticos, novelistas, historiadores y hombres de letras colaboraron en las distintas colecciones costumbristas publicadas entonces. En estas páginas, sus colaboradores nos ofrecen, con humor sutil y ligereza de estilo, una fiel descripción de la vida en Madrid durante el último tercio del siglo XIX.

Pedidos a su librero habitual

Beatriz Aracil Varón (coord.)

EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO

Monográfico de *América sin nombre*, nº 9-10 (noviembre de 2007)

El último número de la revista *América sin nombre* reúne trabajos sobre el tratamiento literario e ideológico de personajes claves del pasado precolombino y colonial hispanoamericano (Nezahualcóyotl, Moctezuma, Cristóbal Colón, Bartolomé de las Casas, Hernán Cortés, Lope de Aguirre y Alonso de Ercilla, entre otros), pero también estudios sobre figuras aparentemente secundarias recuperadas por la literatura desde el siglo XIX (Jerónimo de Aguilar, Liropeya…) e incluso tipos sociales que acabaron caracterizando la vida de la América Española (como el pícaro). Más allá de la variedad de personajes, géneros y movimientos literarios abordados, que es fruto de un intento de ampliar el objeto de estudio habitual respecto a este ámbito temático, el propósito del volumen es sobre todo el de abrir perspectivas de análisis en los trabajos sobre el tratamiento literario de las figuras históricas en América Latina. Intervienen: C. Alemany, B. Aracil, M. Á. Auladell, T. Barrera, B. Barrera, E. Becerra, G. Bellini, M. Cano, T. Fernández, V. Gil, M. T. González, R. M. Grillo, M. Langa, F. J. López, S. Mattalía, D. Meyran, J. Mompó, R. Oviedo, R. Pellicer, J. Rovira Collado, J. C. Rovira, L. Sáinz de Medrano, E. San José, E. Valero.

Boletín de la Fundación Federico García Lorca

(Pinar, 23 - 28006 MADRID)

Revista fundada en 1987, aparece dos veces al año y en ella se publican trabajos de investigación sobre obras literarias del siglo XX y más específicamente relacionadas con Federico García Lorca, su generación y entorno.

El Comité de Redacción está presidido por Dª Isabel García Lorca, Presidenta de la Fundación Federico García Lorca, y a él pertenecen: Margarita Ucelay, profesora emérita de Barnard College; Andrew A. Anderson, Universidad de Michigan; Cristopher Maurer, Vanderbilt University y Piero Menarini, Universidad de Parma. El Director Literario es el profesor Mario Hernández de la Universidad Autónoma de Madrid, y el Director Gerente Manuel Fernández-Montesinos, Secretario de la Fundación Ferderico García Lorca.

La finalidad del Boletín de la Fundación es:

- Informar sobre la aparición de nuevos materiales de interés para el conocimiento y el estudio de la vida y obra de Federico García Lorca: manuscritos, dibujos, cartas, etc.
- Poner en conocimiento de los lectores los aspectos de la vida y obra de otros escritores y artistas valiosos, aunque menos conocidos.
- Estudiar la influencia de movimientos artísticos y literarios en la obra de Lorca, así como su influencia sobre el arte posterior.
- Estudiar nuevas manifestaciones artísticas, especialmente en países de habla castellana.
- Mantener al día a las personas interesadas en la obra de García Lorca sobre la ingente bibliografía lorquiana.
- Informar sobre las actividades de la Fundación Federico García Lorca.

Dieciocho

SPANISH ENLIGHTTENMENT

Editor: DAVID T. GIES

Anejo 3

La rosa trágica de Málaga. Vida y obra de María Rosa de Gálvez,
por Julia Boriga Grinstein.
(Todos los suscriptores lo recibirán gratis con la suscripción pagada)

Información
David T. Gies
115 Wilson Hall, PO Box 400777
University of Virginia
Charlottesville, VA 22904-4777
dtg@virginia.edu
http://faculty.virginia.edu/dieciocho

Hispanic Review

DESDE 1933 LA MEJOR REVISTA HISPANÍSTICA DE ESTADOS UNIDOS

Crítica, historia literaria, lingüística

Cuatro números anuales (más de 500 páginas)

Director: Rusell P. Sebold. *Subdirectores:* Oreida Chú-Pund, Ignacio Javier López. *Redactores:* Marina S. Brownlee, Peter G. Earle, Anthony P. Espósito, Paul M. Lloyd, José Miguel Oviedo, José M. Regueiro, Jorge Salessi, Sylvia R. Santaballa.

Suscripciones individuales: $31,50 (dólares EE.UU.) al año.

Bibliotecas y otras instituciones: $41,50 al año.

Dirigirse a: Hispanic Review, 512 Williams Hall, University of Pennsylvania, PA 19104-6305 U.S.A.

SABER Leer

Revista crítica de libros de la Fundación Juan March

Publica con carácter mensual (diez números al año) comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas de *Saber*. Los autores de estos trabajos son reconocidos especialistas en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes tras *Leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado de los temas que se abordan en el libro comentado. Con formato de periódico Saber/*Leer* tiene doce páginas y va ilustrada con trabajos encargados de forma expresa.

Al cumplirse sus primeros 14 años de existencia en diciembre de 2000, Saber/*Leer* había publicado un total de 959 artículos de colaboradores como Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Francisco Ayala, Guillermo Carnero, Antonio García Berrio, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Emilio Lorenzo, José-Carlos Mainer, Carmen Martín Gaite, José María Martínez Cachero, Francisco Rico, Francisco Rodríguez Adrados, Gregorio Salvador, Manuel Seco, Gonzalo Sobejano, José María Valverde y Alonso María Vicente, en el campo de las letras. A lo largo de 1996 Saber/*Leer* publicó 68 artículos que firmaron 61 colaboradores de la revista.

Saber/*Leer* se obtiene por suscripción (cheque a nombre de la revista. Un año de diez números: España 9 €. Extranjero 12 € o $20 USA)

Redacción y administración:
Saber/*Leer*. Fundación Juan March
Servicio de Comunicación - Castelló, 77
28006 Madrid
Teléfono: 91 435 42 20 o 91 431 75 42 (directo)
Fax: 91 435 10 77

Juan Antonio Ríos Carratalá

LA OBRA LITERARIA DE RAFAEL AZCONA

Rafael Azcona (1926-2008) fue un autor con un peculiar mundo creativo. Reconocido como el mejor guionista del cine español, su obra literaria sienta las bases de sus más geniales guiones (El pisito, Plácido, El verdugo...) y constituye un excelente testimonio para conocer la España en blanco y negro de los años cincuenta. Humor, costumbrismo, lucidez y observación crítica se conjugan en unas novelas que fueron rescritas y recuperadas por el propio Rafael Azcona al final de sus días. El galardonado guionista siempre supo que su verdadera condición era la de autor, sin adjetivos.

GUILLERMO CARNERO

SALVADOR DALÍ Y OTROS ESTUDIOS SOBRE ARTE Y VANGUARDIA

Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2007
ISBN 978 – 84 – 7822 – 488 – 3
240 páginas
32 ilustraciones, en color y blanco y negro.

Este volumen reelabora, agrupándolos en diez capítulos extensos y otros cinco más breves, una serie de estudios, inéditos unos y otros publicados en forma de artículo o dados a conocer como conferencias en cursos y congresos. Cuatro de ellos se dedican a la obra pictórica y literaria de Salvador Dalí, tratando sucesivamente de su situación y significación en la trayectoria del movimiento superrealista, sus ideas clave y sus aportaciones teóricas (método paranoico-crítico, objeto superrealista, teoría de la Irracionalidad Concreta, lectura irracional de la tradición artística clásica), y su obra fílmica (en su colaboración con Luis Buñuel, y en la relación de *Un perro andaluz con Viaje a la Luna* de Federico García Lorca). Otros se adentran en la Vanguardia en diversas direcciones: los conceptos de Primitivismo, Sensacionismo, Abstracción o Simultaneísmo; la transición entre el Dadaísmo y el Superrealismo; la obra de Frida Kahlo como síntesis de lo naïf, lo popular folclórico y lo visceral freudiano; el ámbito urbano como paradigma de la modernidad.

GUILLERMO CARNERO

POÉTICAS Y ENTREVISTAS (1970-2007)

Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2008

ISBN 978 – 84 – 7785 – 794 – 5
281 páginas

Poéticas y entrevistas recoge una selección de cincuenta y un textos dispersos y de difícil acceso, algunos inéditos pero la mayoría publicados a lo largo de casi cuarenta años en volúmenes de difícil localización o en páginas de publicaciones periódicas, y que forman una serie de reflexiones paralela a la evolución de la obra poética del autor desde *Dibujo de la Muerte* (1967) hasta *Cuatro Noches Romanas* (2009).

En última instancia, los textos aquí reunidos son de semejante naturaleza, aunque unos adopten la forma del monólogo y otros la del diálogo; su objeto es siempre la obra del autor en relación con su contexto literario. Se ha procurado eliminar las reiteraciones inevitables en textos próximos en el tiempo o nacidos en respuesta a preguntas semejantes, y se han restaurado –especialmente en las entrevistas– los pasajes incoherentes, corrompidos o amputados. Este volumen ofrece una interesante documentación a quien esté interesado en la obra poética de Guillermo Carnero y de su generación, los poetas llamados «novísimos».

GUILLERMO CARNERO

ESTUDIOS SOBRE NARRATIVA Y OTROS TEMAS DIECIOCHESCOS

Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca & Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009

ISBN 978 – 84 – 7800 – 319 – 8
450 páginas, 11 ilustraciones

Este volumen agrupa, refunde y actualiza una serie de estudios dedicados a los principales novelistas españoles del siglo XVIII: Ignacio García Malo, Vicente Martínez Colomer, Pedro Montengón, Gaspar Zavala y Zamora. Se comienza por establecer su bibliografía, revisando las referencias incompletas o erróneas tras la localización y revisión de ejemplares, para acto seguido estudiar la obra de cada uno y su significación y relevancia en el momento en que la novela europea da sus primeros pasos hacia la modernidad.

Estos estudios, emprendidos por el profesor Guillermo Carnero en 1985, han contribuido decisivamente a rebatir el tópico de la ausencia de novela en la España del siglo XVIII, y los autores recuperados han sido admitidos de modo irreversible en el canon de la literatura dieciochesca española.

Completan el volumen otros capítulos dedicados a diversos temas de la época: las colecciones misceláneas que, en el tránsito entre los siglos XVIII y XIX incorporan el cuento culto y folclórico entre otros muchos contenidos destinados a los ámbitos de sociabilidad y juego; la obra erudita y reformista de Jovellanos en materia de teatro y espectáculos; la ideología de Meléndez Valdés a la luz de la revisión de su obra desde la perspectiva del contraste moral entre la cultura rural y la urbana.

JUAN GIL–ALBERT
LA MEMORIA Y EL MITO

Actas del congreso (Alicante, 8 a 12 de Noviembre de 2004)
Coordinación y edición de Guillermo Carnero

Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2007
ISBN 978 – 84 – 7784 – 521 – 8
239 páginas

En Noviembre de 2004, y en conmemoración del centenario del nacimiento de Juan Gil-Albert, la Caja de Ahorros del Mediterráneo y el Instituto Juan Gil-Albert de la Excma. Diputación de Alicante organizaron el congreso, coordinado por el prof. Guillermo Carnero, cuyas actas se publicaron en 2007, en un volumen que recoge las diez ponencias de las que el programa constó, más una selección de comunicaciones.

El congreso se abrió con un diálogo entre el coordinador y el poeta Francisco Brines, en el que este último dio un valioso testimonio sobre la personalidad de Juan Gil-Albert, el homenaje que la revista valenciana *La Caña Gris* le rindió, y otras cuestiones. Siguió una serie de conferencias en las que los más destacados conocedores de la trayectoria y la época de Gil-Albert trataron de su ubicación en las coordenadas de la periodización literaria española, su primera obra poética, su compromiso político y literario con la República y su actividad en la Valencia convertida, a fines de 1936, en capital de España y sede de su gobierno legítimo (especialmente la organización del Segundo Congreso Antifascista de 1936), su escritura durante el exilio y durante el largo exilio interior iniciado en 1947, y los temas y valores distintivos de su obra, tanto en verso como en prosa.

IGNACIO DE LUZÁN
OBRAS RARAS Y DESCONOCIDAS

Vol. III. Luzán y las Academias. Obra historiográfica, lingüística y varia.

Coordinación de Guillermo Carnero
Edición y estudio de Joaquín Álvarez Barrientos, Guillermo Carnero, Giovanni Battista De Cesare, Álvaro Soler del Campo y Margarita Vallejo Girvés

Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007
ISBN 978 – 84 – 7733 – 915 – 1
497 páginas, 21 ilustraciones

La serie de *Obras raras y desconocidas* de Ignacio de Luzán, iniciada por Guillermo Carnero en 1990, recupera inéditos e impresos de difícil localización debidos al autor de la Poética que, en sus ediciones de 1737 y 1789, se convirtió en la biblia del Neoclasicismo español. Este volumen III, a diferencia de los dos anteriores, ha sido compartido por el coordinador con diferentes especialistas, dada la diversidad de los estudios y escritos que estudia y recoge, producidos por Luzán con ocasión de su pertenencia a las Reales Academias Española, de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando y de Buenas Letras de Barcelona, a la privada del Buen Gusto, y de su cargo de Tesorero de la Real Biblioteca.

GUILLERMO CARNERO

EL GRUPO *CÁNTICO* DE CÓRDOBA. UN EPISODIO CLAVE DE LA HISTORIA DE LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Segunda edición, actualizada y aumentada

Madrid, Visor & Fundación Vicente Núñez & Fundación Cajasur, 2009
ISBN 978 – 84 – 9895 – 106 – 6
517 páginas, 38 ilustraciones

Este libro fue, al ver la luz en 1976, la primera llamada de atención hacia la relevancia de los poetas que en 1947 fundaron la revista cordobesa Cántico; su primer estudio y antología, y un manifiesto que reconocía su magisterio sobre la generación «novísima». Publicado en una editorial pronto desaparecida, se convirtió inmediatamente en una rareza y una referencia clásica acerca de la poesía española de posguerra.

Esta edición triplica la extensión de la primera al poner al día los estudios sobre la revista y las bibliografías y selecciones antológicas de sus fundadores, y acoger dos nuevos capítulos: uno que incluye al poeta Vicente Núñez como miembro del grupo, y otro que recopila las notas, reseñas y críticas que la revista fue insertando, al considerarlas expresión del gusto estético y la poética colectiva de los componentes de *Cántico*.

José María Ferri
y José Carlos Rovira (eds.)

Parnaso de dos mundos

De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro

Universidad de Navarra • Iberoamericana • Vervuert • 2010

Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"

Romanticismo 9

El eros romántico

Actas del IX Congreso
(Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005)

Il Capitello del Sole

Samuel Johnson

Historia de Rasselas, príncipe de Abisinia

Traducción de
Inés Joyes y Blake

Epílogo
Apología de las mujeres. Carta original de Inés Joyes a sus hijas

Edición y estudio de
Helena Establier Pérez

Ediciones Universidad
Salamanca

Mª de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª Valero Juan

LA LABOR PERIODÍSTICA DE RAFAEL ALTAMIRA (I)

Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en *La España Moderna*, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y *Nuestro Tiempo*

Universidad de Alicante
2009

SERIE MONOGRÁFICA DE *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA*

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)
Edición de Guillermo Carnero

G. Carnero, "La novela española del siglo XVIII: Estado de la cuestión (1985-1995)". – J. Alonso Seoane, "Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide". – J. Álvarez Barrientos, "*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo". – R. Benítez, "*Vargas, Novela Española de Blanco White*". – G. Dufour, "Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo de Olavide*". – A. Fernández Insuela, "Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: Zumbas, de José de Santos Capuano". –M. J. García Garrosa, "*La Leandra*, novela moral". – M. Z. Hafter, "*Sabina y Dorotea*, a forgotten novel of 1797". – J. Pérez Magallón, "Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso". – R. P. Sebold, "Novelas de 'muchos Cervantes': Olavide y el realismo. – I. Urzainqui, "Autocreación y dormas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII".

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, "Schopenhauer, Zola y *Clarín*". – C. Alonso, "Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir". – Á. L. Prieto de Paula, "Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos". – R. de la Fuente Ballesteros, "Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos". – P. Ribas, "Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico". – J. Verdú de Gregorio, "Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*)". – F. Abad, "Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)". – D. Ordoñez García, "Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación". – R. Johnson, "La voluntad de Azorín. Schopenhauer bajo prueba". – M. Á. Lozano, "Schopenhauer en Azorín. La 'necesidad de una metafísica'". – C. E. García Lara, "Schopenhauer en la perpectiva de Ortega".

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez y J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, "Fray Toribio Motolínia: la visión urbana de un cronista novohispano". – B. Aracil Varón, "Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: *'La destrucción de Jerusalén'*". – T. Fernández, "Sobre el teatro de Fernán González de Eslava". – B. Mariscal, "'Entre los juncos, entre las cañas': los indios en la fiesta jesuita novohispana". – S. Poot Herrera, "Sor Juana: nuevos hallazgos, nuevas relaciones". – P. A. J. Brescia, "Las razones de sor Juana Inés de la Cruz". – M. Glantz, "El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana". – A. González, "Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de sor Juana". – O. Rivera, "Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz". – M. Á. Méndez, "Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común". – Mª. D. Bravo Arriaga, "Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez, en el Túmulo a Felipe IV, de 1666". – Mª. C. Espinosa, "La palabra conquistadora. Las cronicas jesuitas sobre el noroeste novohispano". – C. Comes Peña, "La formulación del criollismo en Juan José de Eguiara y Eguren". – J. C. Rovira, "El bibliógrafo Beristáin en una contiend poética desde los balcones a fines de 19796"

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M. Á. Ayala Aracil

M. Á. Ayala, "Impresiones y recuerdos de Julio Nombela". – A. Caballé, "Escribir el pasado, yendo al futuro". – F. Durán López, "Las *Memorias de un sesentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica". – S. García Castañeda, "Las reminiscencias de Pereda". – J. Juan Penalva, "Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36". – Á. G. Loureiro, "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible". – M. Á. Lozano Marco, "Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y 'el alma de la niñez'". – R. Mataix, "Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida". – J. A. Ríos Carratalá, "Los cómicos españoles y sus memorias". – J. C. Rovira, "José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo" – E. Rubio Cremades, "Visión y análisis de la prensa en *Memorias de un sesentón*, de Ramón Mesonero Romanos".

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)
Edición de M. Á. Lozano Marco

G. Carnero, "La ruptura modernista". – R. A. Cardwell, "'La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro'. Los orígenes del simbolismo en España". – Á. L. Prieto de Paula, "Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900". – R. Alarcón Sierra, "Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX". – Mª. P. Celma Valero, "Miguel de Unamuno, poeta simbolista". – C. Oliva, "El simbolismo en el teatro de Valle Inclán". – M. Á. Lozano, "Azorín y la sensibilidad simbolista". – F. J. Blasco Pascual, "Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*". – J. M. Ferri, "'Oh, quién fuera Hipsipila que dejó la crisálida'. (Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos)". – J. L. Bernal Mñoz, "El color en la literatura del Modernismo". – E. Trenc, "Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión". – F. Fontbona, "Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*". – X. Aviñoa, "El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària". – J. Bassegoda Novell, "Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí". – J. Urrutia, "El retorno de Cristo, tipo y mito".

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)
Edición de Carmen Alemany Bay

R. Mataix, "La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX". – Paco Tovar, "Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de un amor*". T. Barrera, "La narrativa femenina: balance de un siglo". – C. Alemany, "Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muhas nueces". – P. Madrid, "Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente". – M. Glantz, "Vigencia de Nellie Campobello". – M. Ruiz, "Luces y sombras de una mística española: Morada interior de angelina Muñoz-Huberman". – T. Fernández, "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo" . – M. Bermúdez, "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia". – E. Valero, "El desconcierto de la realidad en la narrativa de Mª Luisa Bombal". – Mª Caballero, "Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica". – B. Aracil, "Margo glantz: el rastro de la escritura".

Literatura española desde 1975 (2004)
Edición de J. Mª. Ferri y Ángel Prieto de Paula

L. Bagué Quílez, "Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta". – J. Mª. Ferri Coll, "Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española conemporánea. – J. Gómez Capuz, "La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español". – F. Gutiérrez Carbajo, "La pragmática teatral en Alfonso Vallejo". – J. J. Penalva, "De cómo el roman fusion llego a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa". – M. Langa Pizarro, "La novela histórica española en la transición y en la democracia". – A. Méndez Rubio, "Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder". – M. de Paco, "El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada*?". – Á. L. Prieto de Paula, "Poetas del 68... después de 1975". – J. A. Ríos Carratalá, "Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricicle". – L. Scarano, "Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo".

Romanticismo español e hispanoamericano.
Homenaje al profesor Ermanno Caldera (2005)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Mª. J. Alonso Seoane, "Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)". – J. Álvarez Barrientos, "Ramón de Mesonero Romanos y el Panteón de hombres ilustres". – M.ª Á. Ayala, "Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral". – A. Calderone, "Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia". – R. Charques Gámez, "¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?". – L. F. Díaz Larios, "*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito". – J. Escobar, "Un tema costumbrista: las horas de la ciudad". – Mª. P. Espín Templado, "Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate '*Sobre la influencia del teatro en las costumbres*' (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)". – H. Establier, "El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista". – A. Mª. Freire López, "Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)". – S. García Castañeda, "Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decomonónico". – P. Garelli, "A modo de prólogo: *Marcela, o ¿cuál de los tres?*, comedia de Bretón de los Herreros. – D. T. Gies, "Romanticismo e histeria en España". – J. L. González Subías, "Un manuscrito 'apócrifo'

de *Don Álvaro o la fuerza del sino*". – F. Lafarga, "Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias de Voltaire durante el Trienio Constitucional". – M. Mayoral, "Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro". – P. Menarini, "El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*". – V. M. Peláez Pérez, "Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo". – S. Pujol Rossel, "La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica". – M. Ribao Pereira, "Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*". – A. Romero Ferrer, "La escena del siglo XIX, *domicilio de todas las artes*". – L. Romero Tobar, "Valera escribe un soneto de Zorilla: sobre la hermandad lírica de los románticos". –E. Rubio Cremades, "Una vsión del drama *El Trovador*, de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías". – E. Mª. Valero Juan, "El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición".

Humor y humoristas en la España del franquismo (2007)
Edición de Juan A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía». – Mª L. Burguesa Nadal, «*La venganza de Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista». – J. Mª Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote». – Mª T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán-Gómez». – V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950». – F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*». – J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura». – P I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario». – J. Moreno, «*María de la Hoz*: Tono y Mihura en las trincheras». – V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono». – J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*». – E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso». – J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca». – Mª. V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo». – G. Torres Negrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados (2008)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de Raros y olvidados». – Joaquín Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valvidares y Longo (1769-1826), escritor político y antimoderno». – Mª de los Ángeles Ayala, «*Una Eva moderna*, última novela de Concepción Gimeno de Flaquer». – Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez». – Rocío Charques Márquez, «La Baronesa Wilson. Colaboraciones en La Ilustración Artística de Barcelona». – Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré». – Francisco Javier Díez de Revenga, «Elidoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia». – Helena Establier Pérez, «*Las 'luces' de Sara Th****. María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert». – José María Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los *Nocturnos*». – Ana Mª Freire López, «Carta a una desconocida (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo)». – Salvador García Castañeda, «*Vanitas vanitatis*: las ferias de Madrid». – David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo "desconocido" de la segunda mitad del siglo XIX (con Apéndice de títulos)».– Juan A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela».– Leonardo Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás». – Enrique Rubio Cremades, «El crimen de Villaviciosa, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio». – Eva Valero Juan, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».

La memoria literaria del franquismo (2009)
Edición de Juan Antonio Ríos Carratalá

José Paulino Ayuso, «Los dramas de la conciencia y la memoria». – Francisco Caudet, «¿Será ya todo silencio?». – Francisco Gutiérrez Carbajo, «La memoria de Julio Diamante». – Joaquín Juan Penalva, «*Diario* y *Los cuadernos de Segovia*: La memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco». – Juan José Lanz, «La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición». – Ermitas Penas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: Un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muños Molina». – Eduardo Pérez-Rasilla, «La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición. La generación de

1982». – Juan A. Ríos Carratalá, «El paraíso ibicenco y Rafael Azcona». – José Romera Castillo, «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas». – Gregorio Torres-Nebrera, «Imágenes fílmicas de la España del franquismo». – Rafael Utrera Macías, «*Raza*, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco»