

ENSAYO DE APROXIMACION A  
*LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO*  
DE GABRIEL MIRO

Los elementos constantes en *Las cerezas del cementerio* (1910) son (1) la mitología pagana y cristiana como ejes estructurales de la acción y (2) el deseo insatisfecho, como el valor más elevado a la vez que humano en la experiencia de los personajes de sensibilidad más quintaesenciada.<sup>1</sup> El empleo hecho de la alusión y cita literaria aclara el sentido de estas observaciones al mismo tiempo que sirve como indicio de la intención de Miró de deshacer la tradición literaria optimista a fin de reconstituirla con una tonalidad más bien trágica y pesimista. Por la abundancia de alusiones y citas esta novela, más que ninguna, nos brinda la oportunidad de aproximarnos al joven Miró en contacto con sus "fuentes". Mediante este "diálogo" se revela el alcance universal de *Las cerezas*.

La inscripción es sencilla y entusiasta: "Bendito seas", y puede verse bajo el retrato de Juan Valera en el ejemplar de *Pepita Jiménez*, "libro adquirido de cuarta, quinta, de centésima mano, ¿no sé! por Gabriel Miró."<sup>2</sup> En esta novela de 1874 Valera abordó tímidamente la cuestión del eterno femenino, sirviéndose de dos estatuas simbólicas, la de la Virgen con el Niño Jesús, en casa de Pepita, y una copia de la Venus de Médicis, que Luis y Pepita colocan en el cenador convertido en templo. El narrador explica el sentido de los rezos de Pepita ante la Virgen y el Niño Jesús: "a un Cristo crucificado... Pepita no se hubiera atrevido a pedir lo que pedía a Jesús, pequeñuelo todavía, risueño, lindo..." (p. 153) para sugerir luego que para ella existe una equivalencia entre el Salvador y Luis: "Aun así... la pobre Pepita estuvo deshaciéndose... desde que terminó sus oraciones y súplicas con el niño Jesús hasta que vio dentro del despacho al otro niño" (p. 153).

<sup>1</sup> *Las cerezas del cementerio*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1956. Citas indicadas con M.

<sup>2</sup> Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Madrid: Fernando Fe, 1809. Las citas abajo, de acuerdo con la sexta edición de Clásicos Castellanos, Madrid: Espasa-Calpe, 1967, indicadas con P. Ian R. MacDonald trata de la cuestión de la influencia de Valera en la obra de Miró en su libro, *Gabriel Miró: His Private Library and his Literary Background*, Londres: Tamesis Books Limited, 1975. Hace unas observaciones sobre el papel de *Pepita Jiménez* como punto de partida para la elaboración de *Las cerezas*, sobre todo, las dificultades que planteó la narración en primera persona de la versión primitiva al prepararse la versión definitiva, pág. 91.

Luis sólo pone fin a sus elucubraciones erótico-literario-místicas después de pasearse en el campo la víspera de San Juan, cuando reza el Angelus y se siente “dominado, seducido por aquella voluptuosa naturaleza” (p. 146). A pesar de que la acción se desarrolla en un medio cultural cristiano, acaba por dominar lo natural, lo pagano. Lo racional cede ante la naturaleza que se impone en lo psicológico y lo fisiológico. Y esta naturaleza es Venus si tenemos en cuenta los versos de Lucrecio que aparecen después de la descripción del templete al fin del texto: “Nec sine te quidquam dias in luminas oras/ Exoritur, neque fit laetum, neque amabilis quidquam” (p. 214). En la invocación Lucrecio pide a la diosa Venus que interceda a su hijo Marte a fin de que apacigüe el mundo, logrando así la imagen de la diosa madre con el hijo en brazos, pero con un sentido claramente erótico:

nam tu sola potes tranquilla pace iuvare  
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors  
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se  
reicit aeterno devictus vulnere amoris,  
atque ita suspiciens tereti cervice reposita  
pascit amore avidos inhians in te, dea, visus,  
eque tuo pendent resupini spiritus ore.<sup>3</sup>

En el Libro IV, Lucrecio vuelve a tratar del amargor y hastío que resultan del amor físico:

tandem uni se erupit nervis conlecta cupido,  
parva fit ardoris violenti pausa parumper.  
inde redit rabies eadem et furor revisit,  
cum sibi quid cupiant ispi contingere quaerunt,  
nec reperire malum id possunt quae machina vinvat:  
usque adeo incerti yabescunt volnere caeco, (IV, 1151-1120)

Este amargor parece ser el de Félix al salir de la casa de su madrina, Beatriz, después de su segundo encuentro amoroso: “Acatado sea divinamente el poeta que supo cantar el amargor que nace del seno del placer, amargor escondido hasta en las flores. Del sabio Lucrecio digo” (M. 146). En vista de estas observaciones es posible decir que el libro de Valera sirvió para orientar el interés de Miró hacia el tema del eterno femenino con una perspectiva que refleja la mitología comparada y también —indirectamente— hacia la cuestión del amargor y el hastío en el funcionamiento del deseo, tema capital de su novela.<sup>4</sup>

Sin embargo, la trayectoria de Félix no es la del joven que aprende a conformarse con la vida en un pueblo, sino la del protagonista masculino de otra novela, de tradición cervantina, Pepe Rey, en *Doña Perfecta* de

<sup>3</sup> Lucretius, *De rerum natura*, Londres: William Heineman Ltd., 1953, versos 31-37.

<sup>4</sup> Se aborda el estudio de este tema abajo, pág. 12 y 55.

Pérez-Galdós. Como a Pepe, el padre de Félix le envía a provincias para que se case con su prima. La llegada del joven ingeniero mironiano, como la del galdosiano, amenaza desbaratar los planes de casamiento de la madre ambiciosa de bienes materiales del rival (Silvio y su madre doña Constanza, Joaquín y María de los Remedios). En ambas novelas los jóvenes ceden la ventaja a sus rivales mostrándose de temperamento voluble, y de actitud demasiado "moderna", sobre todo en su conducta social y con respecto a la religión. Coinciden, también, en el martirio sin que las respectivas muertes tengan el mismo significado. La pasión de Pepe se desarrolla de acuerdo con la pauta mítica cristiana sin mezcla de elementos paganos. Y si parece "política" su muerte, es también consecuencia de la sordidez, mezquindad e intereses creados. En cambio, la muerte de Félix se debe exclusivamente a su constitución fisiológica y todo lo demás es "psicológico" debido a las complejas nubes de significado mítico que rodean su actuación y que se adensan sobre el recuerdo que guardan de él las mujeres que amara.

Aunque la novela de Miró glosa estos textos en cierto sentido, se logra en ella una síntesis que une el amor y el martirio, lo cristiano con lo pagano. Al mismo tiempo se reduce a un mínimo la preocupación por las técnicas del realismo epistemológico cervantino.<sup>5</sup>

En efecto, Miró se aparta deliberadamente de esta tradición denominando su obra "una fábula" en el epígrafe al primer capítulo: "Preséntanse algunas figuras de esta fábula." (M. 7). Entre las múltiples definiciones de fábula pueden contarse (1) el relato imaginario o inventado, (2) el relato que oculta una enseñanza moral y (3) las "ficciones" de la mitología, es decir, de los dioses de la antigüedad clásica. De inmediato, se le ocurre al lector que tal vez Miró sólo se refiriera a los primeros capítulos en los cuales Félix parece habitar el mundo de algún cuento de hadas. También de esta forma Miró se quita de encima la responsabilidad de que su mundo "real" se nos antoje demasiado bello, a lo Valera. Sin embargo, todas las definiciones tienen aplicación. El lector se da cuenta de que todo es "demasiado artificioso," y opta por cerrar los ojos ante este "defecto" o deja de leer esta literatura que no pretende ser otra cosa. La crítica moral de la novela resulta obvia, pero el lector no puede dejar de sospechar una intención global, una *moraleja* implícita. Y sabe que ésta tiene que estar relacionada con la

<sup>5</sup> Miró recuerda el texto cervantino en los epígrafes a varios capítulos: V, "Donde se cuenta el viaje que Félix hizo con el espectro"; VI, "En el que aparecen nuevos personajes"; VII "De lo que aconteció en casa de don Eduardo" y XII, "De lo que aconteció a Félix en su primera salida por los campos de Posuna." También alude al estilo y técnicas cervantinas, parodiándolos a su modo, por ej.: "...y llegando aquí el *Cide Hamete* de esta sencilla historia, jura solemnemente que el labriego cometió una bellaquería... y todavía añade que Alonso recomendó a la dama una medicina compuesta de vilezas, que el historiador no quiere decir..." (M. 111). Sin embargo, domina el narrador omnisciente, capaz de penetrar en los más recónditos pensamientos y sentimientos que glosa e interpreta. Véase, sobre la perspectiva narrativa, el artículo de Ricardo Gullón: "La novela lírica", en *Homenaje a Gabriel Miró: Estudios de crítica literaria en el centenario de su nacimiento (1879-1979)*, Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1979, págs. 15-34. El final de la novela y la aplicación de ideas nietzscheanas sugiere que la intención era contraria a la cervantina. Véanse las últimas páginas de este artículo.

conclusión, en la cual se inicia un culto religioso entre un grupo de mujeres que practican un rito en memoria de *un Félix* no congruente con el que conoce el lector, sino el que ha cobrado, en su memoria colectiva, un significado mítico. Si el rito recuerda la eucaristía cristiana, lo hace centrándose en la vegetación. Es decir, los dioses antiguos, o mejor dicho un dios cuya trayectoria parece combinar lo cristiano con lo pagano parece revivir en la fábula mironiana, una fábula moderna que no tiene vergüenza de serlo.

Miró llama la atención sobre sus personajes y las circunstancias de modo que se destaca la manera en que recuerdan mitos literarios y religiosos; y, en algunos casos, señala cómo les va cambiando el sentido. A bordo del barco que rumbo a Alminia lleva a Félix, Beatriz y Julia, aquél ve una multitud de cabezas femeninas flotando en las aguas: "En cada faceta de luz de las aguas miraba o se me aparecía un rostro, una cabeza de hombre, fácil sería asociarla con la de Orfeo o Dionisio. El que aparezcan como salidas de la luz lunar reflejada en las aguas sugiere que, más bien, se relacionan con las prácticas ritualísticas de la inmersión en las aguas que representa la disolución en lo indiferenciado, etapa previa a la reintegración (el rito mejor conocido de este tipo es el bautismo en el que se participa de la muerte y resurrección de Cristo). Mircea Eliade aclara el sentido religioso relacionado con la fertilidad que tienen la luna y la mujer cuando se unen en la simbología acuática:

[El agua]... contains in itself all possibilities...  
it sustains the development of all things, and is therefore  
either compared or directly assimilated with the moon...

Then, too, since prehistoric times, water, moon and  
woman were seen as forming the orbit of fertility both  
for man and the universe.<sup>6</sup>

Las lustraciones rituales obran el efecto de traer al tiempo presente *illud tempus*, es decir, el momento de la creación. Por consiguiente, se trata de la re-creación ritualística del mundo o del nuevo hombre. La reacción de Félix ante esta visión es ambigua: "Temblé, porque sin apurarme con tristezas o melancolías de poeta, que no soy, se me mezclan muy raros pensamientos" (M. 13). Y la imagen misma se hace más borrosa cuando él prosigue su meditación, por lo menos con respecto a si son cabezas femeninas: "¿Se imagina, ve usted los naufragos tendidos en el mar, mirándonos con los ojos devorados, mirándonos?" (M. 13). De esta manera Miró introduce el tema de la muerte y resurrección. Aunque la ambigüedad impide, aparentemente a propósito, la fácil interpretación de los símbolos, pueden entenderse con aplicación a la conciencia de Félix, a su papel como víctima sacrificada por

<sup>6</sup> Mircea Eliade, *Patterns of Comparative Religion*, trad. de Rosemary Sheed, Nueva York: The New American Library, 1974, pág. 189.

la mujer y también a la nueva conciencia entre las mujeres que nace de su sacrificio.

La noche en que Félix va a casa de Beatriz en Alminia, él se cree niño de un cuento de hadas: "La luna me ha sacado de casa, y me ha guiado hasta aquí como un niño de cuentos, que se pierde en medio del bosque" (M. 45-46). Y así continúa hasta llegar a la casa y cambia de perspectiva, identificándose con el héroe mitológico: "En cambio, la mansión... parecía de una reina en cautiverio fastuoso, y a él lo transfiguraba en héroe de nuevas y estupendas mitologías". (M. 46). Tal vez estas meditaciones se deban, en el plano psicológico, a lo que su padre le había contado poco antes acerca de cómo su tío Guillermo le cambiaba el sexo a Eco (del mito de Narciso) cuando hablaba del eco en el campo: "Eco —decía con gran daño de la ninfa helénica— era un hombre cubierto con lutos que saltaba por los breñales... y lleva en sus entrañas la voz de todas las criaturas..." (M. 42). De esta manera el cuento está siempre a punto de convertirse en mito y el mito está por hacerse cuento humorístico.<sup>7</sup> Si es posible ver la vida bajo este prisma, esta clase de actividad también sirve para traer de nuevo el mundo mítico a ras de tierra para que así se renueve.

El Capítulo X, "Anacreóntica" presenta el caso de cómo el penetrar en una colmena en compañía de Alonso sirve para que Félix se acuerde de la cuarta geórgica de Virgilio (M. 103). Pero, según nota el narrador: "La anacreóntica estaba invertida. *Venus* misma era la llorosa, mordida de una sierpe pequeña y alada" (M. 104). Lo que es peor. *Venus* no tiene papel en dicha égloga, que trata de Orfeo y Eurídice. Esta, perseguida por Aristeo, muere mordida por una sierpe. En cambio, la referencia a *Venus* recuerda la muerte de Adonis herido por un jabalí (Libro X, *Metamorfosis* de Ovidio).<sup>8</sup> En este caso los errores llevan al lector a pensar en lo que podrían tener en común ambos mitos con esta "fábula" y se da cuenta de que los dos mitos de amantes muertos por el amor tienen que ver directamente con la fábula de Félix. Como Orfeo, viudo de Eurídice, Félix es un joven de alma de poeta, amado de varias mujeres que se ve desgarrado *desde dentro* por sus "amores" (Orfeo no correspondió al amor de ninguna y se vio despedazado por la mujeres airadas que luego tiraron su cabeza al mar). Al mismo tiempo, su

<sup>7</sup> Se emplea *humorístico* en el sentido de lo cómico o lo irónico que sirve para revelar a la vez un fondo de verdad trágica. En el caso del mito reelaborado por el tío Guillermo, Eco lleva en sí la voz de todas las criaturas. Cuando se muere una, siente él que le muere un trozo de sí mismo; y así seguirá pasándole hasta que se mueran todos y "él solo dará una gran voz que no será oída de nadie y se deshará lo mismo que la niebla" (M. 42). Esta voz hace pensar en los recuerdos del amante-poeta mironiano. Terminado el amor o la vida, sobrevive lo perdido en la belleza poética y mítica. Al desarrollarse la acción novelística se confunden "realidad", sueños, mitos, cuentos de hadas, etc., demostrando que todos participan *algo* de la misma naturaleza; pero Miró evita crear la impresión de que se trata de un frío juego intelectual. Sin embargo, de su juego serio se pasa a la revelación del fondo oscuro bajo la belleza apolínea.

<sup>8</sup> En la biblioteca personal de Miró figura *Las metamorfosis* de Publio Ovidio Nasón (2 volúmenes, Madrid, 1887). Aunque están dobladas las páginas correspondientes al Libro XI (observación mía), los episodios del libro que se reflejan en *Las cerezas* corresponden al Libro X.

muerte recuerda la de Adonis, cuyo cuerpo es metamorfoseado en anénome. Félix es "convertido" en cerezo y, como Adonis, será objeto de un culto. Además, el Koeveld del mito de Guillermo hace el papel de jabalí, aunque tiene forma de oso en el "nuevo mito"; y este oso vuelve a aparecer encarnado en el personaje Giner en el mito de Félix.

Figuraba en la biblioteca de Miró *Las metamorfosis* de Ovidio Nasón y también los *Poemas y sonetos de Shakespeare* (*Obras*, I, Madrid, 1877), con una versión en castellano del poema "Venus y Adonis". En este poema Miró habría podido fijarse en cómo el poeta inglés combinó el papel de su Venus modelado en Ovidio (Libro X) con elementos de la actuación de Salmacis (Libro IV), según señala J. A. K. Thomson.<sup>9</sup> También escribe éste que Shakespeare "also read the story of Narcissus whom he names and it is possible that the wooing of Narcissus by Echo had some influence upon him as he wrote." (J. T. 40). Debe notarse que el Adonis de Shakespeare se asemeja a Guillermo, ya que él se hace amigo de los pájaros y que éstos a su vez le dan cerezas: "When he was by, the birds such pleasures took/ That some would sing, some others in their bills/ Would bring him mulberries and *red-ripe cherries*..." Este Adonis, como Félix es algo narcisístico y los dos coinciden en un parecido concepto del amor y en su repugnancia con respecto a la lascivia ("lust"):

Love comforteth like sunshine after rain.  
But lust's effect is tempest after sun;  
Love's gentle spring doth fresh remain,  
Lust's winter comes ere summer half be done.  
Love surfeits not; lust like a glutton dies,  
Love is all truth; lust full of forged lies.

Igual que en Miró el amor Shakespeareano no llega al hastío (Véase el penúltimo verso). Finalmente, Venus prevee que el amor, después de la muerte de Adonis, siempre irá acompañado de la tristeza: "Since thou art dead, lo! I prophesy, /Sorrow on love hereafter shall attend!" Después de relatar las penas que traerá consigo el amor, la diosa dice: "Sith in his prime death doth my love destroy, /They that love best their love shall not enjoy..." En fin, el poeta inglés reúne en su versión del mito —sintética a su manera— elementos que surgen luego en la fábula mironiana.

Además de deber algo a las Venus de las obras citadas, la Beatriz de Miró se deriva en parte de la Psiquis de Apuleyo, a quien se alude al contar los celos de Beatriz: "...el héroe era casi niño, sin que llegase a caer la gota espesa de la lámpara de Psiquis, que consume, que deshace la quimera..." (M. 159-160). Aunque comparte con la Venus de dicha obra la fragancia "frutal" y del campo ("Sed initio noctis e convivio nuptialia vino madens et

<sup>9</sup> J. A. K. Thomson, *Shakespeare and the Classics*, Londres: George Allen and Unwin Ltd., 1966, pág. 40. Cita abajo indicada con J. T.

fragrans balsama Venus...”) su historia coincide con la de Psiquis en varios aspectos.<sup>10</sup> Venus, con intención de casar a Psiquis con un monstruo, manda al padre de ésta que la deje desamparada en un monte; el padre de Beatriz la casa con el monstruo Lambeth. Sin embargo, las jóvenes se enamoran de dioses, Beatriz de Guillermo y Psiquis de Eros, hijo de Venus. Beatriz, ya mayor y enamorada del sobrino de su dios ve la diferencia entre los dos amores con toda claridad. Cuando conoció a Guillermo “apenas llegaba bajo el árbol de la vida” (M. 159), se vio conturbada por un sagrado pasmo. Pero, en Félix sólo ve al hombre:

Félix vino envuelto por nieblas de romántico misterio; y esas nieblas que cegaban o embellecían la visión de lo vulgar no nacían de la leyenda, sino que prorrumpían de la misma tierra que ella pisaba... El héroe de amor no se divinizaba por grandeza arcánica, y luego por la muerte trágica como en Guillermo; el héroe era casi un niño, familiarizado con la vida... Y el amor de Félix, el hombre idealico... apagó en Beatriz el culto del hombre divinizado y muerto... (M. 159-160)

Erich Neumann considera las pruebas por las que tiene que pasar la Psiquis de Apuleyo análogas a las que pasan los héroes masculinos, pero con una diferencia importante.<sup>11</sup> Cuando Psiquis cae en la tentación de abrir la caja de Perséfone, se trata de la reafirmación de la femineidad. Así se revela el elemento narcisístico propio de la mujer que quiere para sí los aromas que trae para Venus. Querría hacerse adorable ante Eros, de quien preferiría ser amada como mujer antes que admirada como heroína. Miró, al aludir a la lámpara de Psiquis, parece entender lo que Neumann, es decir, que como mujer madura, pasada por pruebas de heroína, Beatriz no se halla en el estado de la inexperta Psiquis cuando derrama el aceite. Para ella no queda quimera que deshacer. Si su hija Julia e Isabel, la prima de Félix, tienen que repetir estas pruebas, Beatriz, madrina y amante de Félix, desempeña un papel de Venus humanizada mediante la experiencia de una Psiquis.

En el “Don Juan Tenorio” de Zorilla aparece doña Inés, Psiquis romántica y mujer seducida, si no por un dios, por un hombre satánico, y que baja a Hades arriesgando su salvación por el amor y la salvación de don Juan. A Félix le acusa Silvio de donjuanismo a lo cual contesta: “—¿No, don Juan, no tanto? ¡Pero qué dices, qué supones, bárbaro! ¡Si no son ellas para mí, sino yo para ellas; yo soy el que ama, el que se lastima...” (M. 191). Estas palabras parecen indicar que Félix no piensa en el amor como experiencia compartida sino desde la perspectiva del hombre solitario egoísta (lo cual refleja su narcisismo) pero al mismo tiempo parece expresar conciencia de su papel de víctima propiciatoria. Con semejante ambigüedad Miró puede mantener la caracterización de Félix, hombre “como los demás,” héroe

<sup>10</sup> Apuleius, *Metamorphoseon Libri XI*. Torino: G. B. Paravia, 1960, pág. 160.

<sup>11</sup> Erich Neumann: *Amor and Psyche: The Psychic Development of the Feminine, A Commentary on the Tale by Apuleius*, trad. de Ralph Manheim, Nueva York: Pantheon Books, 1956, págs. 122-125.

romántico capaz de aprender lo que es el amor y amante alrededor de quien puede desarrollarse un nuevo mito de amor.

Félix vive siempre entre lo humano y lo divino, entre lo satánico y lo angélico; y alrededor de este eje se desarrolla su percepción de sí mismo y la de los demás. Beatriz, al contarle la leyenda de Guillermo le compara a su tío; "...os ofrecéis vosotros con figuras milagrosas de hombres arcángeles! ...En vuestras frentes, en vuestros ojos... yo no sé qué tenéis de excelsitud y de tristezas divinas!" (M. 32). Tía Lutgarda insiste en que Félix es Guillermo y cuenta que, cuando éste fue a visitarla, antes de morir se que "no nos pareció el arcángel maldito" (M. 109), lo cual significa que ella ya cree que lo había sido. Esto se aclara en las reflexiones de Félix en la Cumbre, cuando el lector espera que el joven enamorado de una mujer llamada Beatriz tendrá intuición o visión religiosa (Cf. *La Divina Comedia*) y resulta que lo que anhela es endiosarse, "Ser el centro sensible de un ruedo inmenso de la creación..." (M. 173).<sup>12</sup> Entonces piensa en el Manfredo de Byron: "reflejo clarísimo del trabajado espíritu de Byron, maldito... [que] grita delirante de esperanza al encarnarse el séptimo genio en hechura de mujer hermosa: ¡Si no eres una quimera o una burla aún puedo ser el más venturoso!" (M. 173). Aunque luego decide que no es Manfredo, el lector no deja de ver en él lo que llama Mario Praz el héroe fatal romántico: "They diffuse all round them the curse which weighs upon their destiny; they blast, like the simoon, those who have the misfortune to meet with them (the image is from Manfred, iii, I); they destroy themselves and destroy the unlucky woman who come within their orbit."<sup>13</sup> Félix tiene que resolver este dilema de haber desplazado el centro del universo desde fuera de él colocándolo en sí mismo, y creando, de esta manera, su concepto de lo que es su vida. Sin embargo, sin la mujer este nuevo concepto no tendrá sentido.

En presencia de las mujeres que le quieren presenta él un aspecto cambiante. Isabel le oye decir que "tiene rasgos de mujer oriental, de hebrea, de Virgen María. Estás llena de gracia..." (M. 123), y se turba como si "oyese al arcángel Gabriel" (M. 122). Cuando él le dice que "Hoy creo que tú eres la única mujer en toda la tierra..." (M. 123) la joven ve en él a dos hombres. El primero parece Satanás o un dios pagano:

Rubio... 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 prometían deleitosa frescura... ¡Oh, el hombre de belleza de Lucifer, el compadecido de su padre, y notado y temido de peligroso. (M. 124).

<sup>12</sup> La subida a la Cumbre tiene varios momentos que sirven para indicar que Miró pensaba rechazar la acostumbrada manera de percibir y darle significado a los objetos y la experiencia, realizando, de esta forma, una transvaloración de valores. Comienza esto con la fuente de aguas frías que causa tumefacciones y llama la atención sobre los peligros escondidos en lo bello (M. 170-171). El momento más interesante al respecto es el episodio de Félix con los pastores, véanse, abajo, págs. 30-31.

<sup>13</sup> Mario Praz, *The Romantic Agony*, trad. de Angus Davidson, Oxford: Oxford University Press, 1978, págs. 76-77.



Esta imagen se transfigura en otra, de un dios niño y mártir: “los fastuosos ojos de dios parecían de santo mártir, de niño enfermo que presiente, que pregunta, que mira como si hubiese visto el paso de un aciago fantasma o de ángel siniestro...” (M. 124). Casi las mismas imágenes se le aparecen a doña Beatriz y en el mismo orden. Primero es el dios cruel en una escena que recuerda la iconografía de Marte en brazos de Venus en *De rerum natura*:

...Rendido Félix, descansó su cabeza en el regazo de la amada.

Las manos de la señora jugaban alisando los rubios cabellos del hombre; y la caricia descendió a los labios y se detuvo en la garganta... y se inclinó Beatriz para contemplarle. — ¡T' u cuello es de estatua de mármol de un dios cruel! (M. 139)

En su próximo encuentro Beatriz se siente protectora de un hijo propio: “Entristecido [Félix], parecióle a doña Beatriz más hermoso, muy niño y muy suyo; y de la brasa de su pasión sintió que brotaba una llama de un claro amor de mujer madre” (M. 145).

Si tales imágenes sugieren la imagen de Lucrecio, la mujer para él parece ser una con la naturaleza. La mujer, como en la escena de las cabezas flotantes, se asocia regularmente con la luna, el agua y con la fragancia de Venus, es decir la vegetación y, sobre todo, la flor.

Desde el primer párrafo contempla y anhela inmensidades; la luna dorada y la mujer como flor parecen confundirse para él: “Y cuando [la luna] estuvo alta, dorada, sola en el azul... aspiró Félix fragancia de mujer en la inmensidad...” (M. 7). Este mundo que le atrae y acaba por hacerle suyo es, al mismo tiempo, el que amenaza acabar con él como individuo racional y consciente. Si este mundo indiferenciado e inconsciente le puede aniquilar; también su compenetración con él le da el único valor positivo y su única consolación en la vida.

Cuando Félix medita sobre los peligros que presenta la vista idealista del mundo, el mayor parece ser el enajenamiento: “...los entristecimientos, los ideales, los raptos y ansiedades del héroe, del santo y del sabio acaso tendrían su principio en alejarse de sí mismo viéndose entre un humo o vapor luminoso de gloria...” (M. 25). Además, ser como los dioses sería no salir de un “hoy eterno”; y él prefiere la vida que se desliza *sucesivamente*. Es ésta la única que le da alegría. Pero si en esta temprana meditación rechaza la gloria divina o humana por el amor que tiene a la vida que se realiza en el tiempo, también se da cuenta de que existe otro grupo de hombres que forman la casta de poetas o artistas: “(¿)...infortunada por ese perpetuo tránsito del dolor al goce, por ese hundirse en lo pasado embriagándose de su rara y santa fragancia y el perderse en lo no visto, queriéndolo tener, siendo nada, y no gozar de la realidad viva y sabrosa?” (M. 25-26). Si se ríe Félix de estas ocurrencias, lo que va aprendiendo acerca de su legendario tío Guillermo y la atmósfera de la casa de doña Beatriz se va adueñando de su espíritu. Parece que la conciencia del peligro no basta para prevenirlo. Al oírle a Beatriz hablar de las características del tío difunto que los dos tienen

en común, sus alegrías, tristezas, enajenaciones de místicos y de aventureros, lo que tiene de trágicos, de gloriosos y sus "frentes de hostia" (M. 29), Félix cree que el muerto ya está dentro de él: "Y Félix creyóse una estatua, y llegó a sentir el frío fino de su [de Guillermo] mármol. ¿Sería el desventurado tío... que se le abrazaba por debajo de la piel... a sus entrañas?" (M. 29). Este modo de introducir lo mítico y lo fantástico en la conciencia de Félix no disminuye su capacidad para la crítica racional de su situación en otros momentos cuando parece que el mito se apodera de él. Cuando se imagina llevando una vida tranquila de casado con Isabel, se le aparece el espectro interiormente. Si Guillermo fue un ángel trágico, Félix sabe que él se asemeja más bien al Caballero del verde gabán cervantino: "Lo confesaba: él no era como ese hombre genial y desventurado... y nublábase de tristeza... queriendo arrancar de sus entrañas la compañía del muerto" (M. 131). Otra situación semejante surge cuando rechaza la identificación con el Manfredo byroniano.<sup>14</sup> Y su espíritu crítico se manifiesta en su último soliloquio en el que se pregunta si podía "llevar la pesadumbre de una espiritual herencia de aquel hombre [Guillermo] que pudo manumitirse de las ataduras de timideces y celos y se abrasó en el pecado" (M. 197). Igual que cuando pensó en los héroes, de nuevo se ve en sus labios una sonrisa, pero ésta es de resignación: "Félix postróse en la butaca y sonrió. Había florecido dentro de su alma ese aroma que pincha y deja perfume de resignación y se llama Ironía" (M. 197). Los otros son los responsables de su mito y los efectos que ha obrado en su paso por el mundo; fueron ellos los que desenterraron el recuerdo del tío para hacer de él pretexto e imagen de las exaltaciones de su juventud enfermiza, "sostén de terrores y augurios y guía y camino de perdición" (M. 197). Al fin, el Félix íntimo es sencillamente conciencia de no haberse realizado, pero hombre sin ilusiones:

Solo y señero de su ánima hallábase Félix: los nidos de quimeras quedaban vacíos... y ya no tenía calor para llenarlos de águilas ideáticas y *suyas*!... ¡Rastro y apagamiento de desgracia fue dejando en todos los corazones, y el suyo, ardiente y luminoso, sentíalo, también, frío y obscuro! (M. 197)

Los intervalos de lucidez, de autocrítica, experimentados por el protagonista sirven para colocarnos frente al funcionamiento del mundo mítico con respecto a él. Si se siente enajenado y desearía haber podido dissociarse del mundo irracional, ése le ha hecho suyo. El lector sabe que Félix habita la frontera entre estas dos "realidades". Aunque él se niega a ser Guillermo y Manfredo, no se evade del todo de serlo.

Sin embargo, los intervalos lúcidos producen en Félix una comprensión de lo que es humanamente posible en la búsqueda de la felicidad y el placer. Anhela, a pesar de rechazar la ocurrencia, ser como dios: "¡Yo

<sup>14</sup> Véase, arriba, pág. 10.

siempre codicio estar donde no estoy! ¡Verdaderamente es dichoso el Señor estando en todas partes! (M. 11). Pero estos anhelos siempre traen consigo la desilusión: "Pero cuando llego al sitio apetecido, no hallo la hermosura deseada, y es que lo que antes miraba lo dejo, lo pierdo acercándome" (M. 11). Estos pensamientos del comienzo del texto vuelven a surgir cuando se siente intensamente feliz junto a su Beatriz: "¡Qué aliento, qué alas nos llevan y remontan gloriosamente a las más altas cumbres de la vida; y qué mano... nos sepulta en abismos donde asistimos a nuestro propio acabamiento!" (M. 140). En este caso, el narrador sugiere que tales meditaciones hacen pensar a Félix en otras de Stendhal: "Con estas palabras se decía Félix su íntimo examen; y ellas *parece que* (subrayado mío) le hicieron acordarse de las de Stendhal: 'Nada es tan doloroso como examinarse y dudar cuando se goza'" (M. 140). Poco después, en el mismo capítulo, piensa en volver al lado de Beatriz y el narrador apunta que de nuevo sigue un consejo de Stendhal: "...Félix prestó oídos, también, y obediencia al epicúreo aviso de Henri Beyle: 'A la bonne heure, suivez la route la plus agréable, ayez du plaisir mais ne dogmatisez pas'" (M. 142). El problema de conseguir equilibrio entre el deseo y la desilusión o sea el hastío lo resuelve cuando está a solas en la Cumbre, al punto de despedirse para siempre de una experiencia única. Se da cuenta de que siempre necesita compañía. Sin embargo, lo que se quiere, si no es duradero, puede pervivir en el recuerdo, pero sólo si no es pleno el goce, es decir, si el deseo no se sacia del todo.

Félix subió y besó la yerma cima, en cuya desolación tuvo la compañía, encontró la confianza de su alma. Le conmovió, como si la viera después de muchos años. La contempló supremamente y despidióse de ella antes que el cansancio o las mudanzas de su sentimiento le agotasen la ternura... No lleguemos a los umbrales del hastío en lo placentero y amado, y su recuerdo nos traerá una fragancia suave de tristeza, de dicha, de santidad de una flor que nunca ha de secarse. (M. 170)

Pero estos sabios sentimientos y pensamientos epicúreos tienen que ver con lo bello, bajo la superficie del cual está siempre presente el aspecto horrible, tremendo, dionisiaco de la naturaleza. Y de esto Félix parece olvidarse o se extraña cuando otros se lo recuerdan. Teniendo él casi terminada la carrera de ingeniero, según se ve en el primer capítulo, le pregunta a Beatriz si no odia los atunes gordos y feroces que se comen las agujas, pequeños peces plateados que resplandecen en el agua. Un marino tiene que explicarle que los hombres aprovechan esas circunstancias para pescar los atunes que luego se comen. A estos datos "naturalistas" agrega el señor Ripoll una observación menos obvia: "...sin la furia de los pobres atunes, tan aborrecidos de Félix, no habrían saltado las agujas sobre el mar" (M. 12). Es decir, sin los horrores que se realizan en los ciclos vitales, faltaría lo bello de la naturaleza. Aunque sabe Félix que lo dicho es lógico, "no se había atinado a decir esas verdades" (M. 12)

A pesar de saber estas verdades, su principal actividad es la búsqueda de lo bello y, en lo bello, la recuperación de la inocencia. Esta preocupación

está con él desde los comienzos de la acción cuando contempla la *luna* enorme y aspira “la *fragancia de mujer en la inmensidad* (subrayado mío)” (M. 7). Después de cenar con Beatriz y Julia, comparte el placer de “verse caminar sobre las *aguas de luna*. La noche es *inmensa*, clara, de *paz santísima*, de *inocencia de creación reciente* (subrayado es mío)” (M. 8). Estas palabras figuran de nuevo en la narración de la noche de fiesta cuando Félix sale de en casa “atraído por la inmensidad”. La noche está llena de olores naturales y también huele a mujer hemosa (M. 43). La noche es pálida y se parece a una mujer: “...la noche se hacía muy alta, muy solitaria, y tenía la palidez de doña Beatriz” (M. 45). Subidos los dos al miramar contemplan y ven reflejados en sus ojos la inmensidad y santidad de la noche:

Inmóviles, callados, contemplaban... la santa noche. Creíanse subidos y asomados en la orilla de una estrella... Se miraron, y vieron, dentro de sus retinas, luna, noche, inmensidad; y temblaron recibiendo el recuerdo de la mirada en el claro y vivo espejo de agua de la cisterna. (M. 48).

A Félix le traspasa la magnitud de la noche, su pureza y silencio, de modo que siente “recibir un bautismo de santidad” (M. 49). Al abrirse la ventana los colores que visten a Beatriz se desvanecen y ella queda “vestida de luz y blancura nupcial” (M. 49). Con Beatriz ceñida en sus brazos, le parece tener la sensación de abrazar “un alma desnuda, alma hecha de luna y de jazmines. Y exclamaba: “¡Mirar el cielo y tenerla abrazada, Dios mío!” (M. 49). Aunque se les aparece “una nube blanca y resplandeciente de figura de Angel terrible como el que arrojó a Adán y Eva del Paraíso”, un casto beso basta para ahuyentarlo: “...se besan castamente delante de toda la tierra y de todo el cielo, y delante del Angel que se desvaneció” (M. 49). Se trata de un amor en el que participa el cosmos y en el que se recupera la inocencia en un sentido religioso.<sup>15</sup>

En otros pasajes de la novela vuelve a aparecer el motivo de este amor; si falta uno o más de los elementos enumerados, siempre está presente la flor y el sentimiento de ser uno con la naturaleza regeneradora. El siguiente trozo, que recuerda el paseo de Luis de Vargas en el campo, trata del amor que siente Félix por su prima Isabel:

La quietud y suavidad del crepúsculo, la campesina fragancia, la santa y alada sinfonía de los campanarios que tañían el Angelus, todo emblandeció a Félix, avisándole el generoso contento de amar... Recordaba sus cartas [las de Isabel] tan llenas de

<sup>15</sup> Al escribir sobre esta escena, Marian G. R. Coope dice que “La imagen es falsa porque ni Félix ni Beatriz son inocentes” y tiene razón desde el punto de vista de la moral vigente. En cambio, la orientación de la acción es otra; Félix y Beatriz participan en una acción que conduce al redescubrimiento de la inocencia. Véase “El *hortus conclusus* y el Paraíso terrenal en los jardines literarios de Gabriel Miró”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, Núm. 27, IIª Epoca (mayo-agosto, 1979), 9-26, pág. 22.

dulzura y pureza que le parecían escritas en el cáliz de un lirio de jardín monástico (M. 58).<sup>16</sup>

La vista de abejas libando el néctar de las flores le hace imaginarse convertido en abeja rodeada de la flor que huele a mujer: "Las envidió Félix; imaginóse gustando miel dentro de una flor grandísima y blanca que olía a mujer. Doña Beatriz, la triste esposa de Koeveld, la casta figura de su prima, se le aparecieron envolviéndole" (M. 72).

Esta manera de asociar la flor, la naturaleza, la mujer y la inocencia le permite a Miró servirse del mecanismo del fetichismo en el amor para explicar el efecto que ejerce sobre Félix el cerezal de Posuna:

Así como un guante, ...o el perfume predilecto de la mujer amada nos presenta su imagen, según dijo Benet... aquella colina de jugosa fruta y el verdor del cerezo dieron a Félix la visión regaladora del paisaje. Se le atropellaba la ansiedad de contemplarlo y gozarlo." (M. 89).

Falta la mujer, pero el efecto es igual, deseo de contemplación y gozo. Sin embargo, el énfasis pasa a lo religioso cuando Félix dice que no le importaría comer de la fruta prohibida del cerezal de Posuna, comentario que escandaliza a su tía y la criada de ésta, que cambian el tema a los cerezos del Vaticano. Enmarcando lo dicho en el contexto de las experiencias de la tía en el Vaticano se prepara el terreno para la formación del nuevo mito: el de Félix y las cerezas del cementerio, con los árboles de que se come fruta como árbol del Bien y del Mal que luego cobran la simbología de la Cruz (muerte y resurrección) en el nuevo sacramento. Al aspirar el olor de las cerezas que come con su tía (no las prohibidas), Félix se imagina dueño de los frutales del Vaticano: "Era dichoso puerilmente, y hasta imaginó suyos los sagrados jardines del Vaticano" (M. 90). Lutgarda luego le explica lo que significó para ella la bendición del Papa: "...al mover su mano... daba verdaderamente la vida de la gracia. ¡Dios mío! Se nacía otra vez, y con el llanto de un goce nunca sentido" (M. 90). Y a continuación, lo que para ella significó besarle la mano al Papa: "¡Qué emoción: besamos a Dios mismo! (M. 90). Estas referencias van seguidas de otras, con la llegada de los campesinos que cantan a la Virgen, madre "del Cordero" (M. 91) y la horrible inmolación del gallo (M. 93) de Alonso, dos motivos estrechamente relacionados con el tema de la muerte y resurrección que piensa Miró desarrollar con la pasión de Félix.

Pero el martirio de Félix no tendría sentido si faltara la posibilidad de un mundo mejor. Para llegar a su visión de la nueva inocencia vuelve al contacto con la naturaleza, lo femenino, en su primera salida al campo de Posuna. Medita sobre la soledad y la necesidad que siente de la presencia de la mujer, que ella sola reúne en sí la grandeza de la naturaleza misma. Al mismo tiempo comienza la revaloración del mito de Narciso:

<sup>16</sup> Véanse las págs. 145-146, de la edición citada, nota 2.

Prosiguió diciéndose Félix que sólo lo de acabada perfección era dicho [sic] en la soledad, como el paisaje. Entre las criaturas, la que más podría recrearse apartadamente imaginaba que era la mujer bella. La leyenda de Narciso mirándose en el espejo de las aguas y complaciéndose en sí mismo, la diputaba de demasiado inmoral y mentirosa, y, si acaso, era cierta por la afeminización de la figura. La mujer, mirándose, sintiendo su hermosura, se conmueve, traspasada de un dardo de amor que de sí misma brota; ella es para sí la deseada y superior al que la poseyere, porque se *sabe* enteramente. ¡Oh la beldad desnuda es como la creación solitaria!... (M. 114)

Los puntos suspensivos con los que Miró concluye este pasaje hacen pensar que lo que sigue es la expresión de las condiciones que tendrán que realizarse antes que su intuición se haga realidad, en un futuro lejano; pero aquí en la tierra, se recuperará la primitiva inocencia en la que lo femenino dominará: "...ciencia nueva florecerá... y las magnas soledades... se dorarán de alegría de sol, recibirán la nevada pureza de la luna, como en el primer instante de la vida, como el primer momento de desnudez de la Eva bíblica" (M. 114). Pero Félix sigue sintiéndose varón incompleto: "...un raro enlace con la belleza del eterno femenino le abrasaba y le hacía incompleto y necesitado..." (M. 115). La tierra es ahora para él mujer (Cf. la Venus de Lucrecio), y tendido en ella se siente en presencia de sus amadas. El es uno con la tierra:

Se escuchaba el pulso de su carne, el latido cristalino de las aguas... El verde regazo de la ribera le llenaba de olor; y él imaginaba el de su madrina, el de la esposa de Giner, y las matas que se mezclaban con sus cabellos las cambiaba por las manos de su prima y de Julia. Amaba la soledad: la habitaría siempre, pero necesitaba, al menos, de la reciente impresión de la mujer. (M. 117)

La importancia de esta vuelta a la naturaleza estriba en lo que puede denominarse la recuperación de su inocencia mediante un acto sencillo, cuyo significado trasciende el momento. Al renunciar a la tentación de aplastar un caracol sin concha se siente fuerte y se pregunta: "Sería un mandamiento de una moral ya hecha carne, fisiológica, transmitida ciegamente y traducida en un pacto callado, y ya ingénito, de las voluntades fuertes para consentir la vida de lo débil" (M. 117). El acto lo transfigura a sus propios ojos y mira el caracol "lo mismo que Dios complaciéndose en Adán desnudo y todavía limpio de pecado" (M. 118). Aunque lo que siente poco se distingue de lo que enseña la religión establecida, lo importante consiste en que este sentimiento religioso ahora se enlaza más estrechamente con la naturaleza y el lugar del hombre en ella:

Mucho se recreara en ese acto de amor y en su criatura diciéndose que qué sería del hombre sin estos venturosos tránsitos de sencillez y pureza por los que volvemos a la santidad de los primeros instantes de vida o asistimos a la resurrección o florecencia de la semilla del bien o sentimos nuestro íntimo enlace con el alma universal... (M. 118)

La naturaleza y la mujer se completan y en contacto con ellas se revela la moral del fuerte frente al débil que preparará al camino a la recuperación de la inocencia, del Edén. Si se tiene esto en cuenta, se penetra el sentido de lo que siente Félix en el jardín de Beatriz cuando él se transfiguró (en orden *inverso* al que ocurrieron las transformaciones en presencia de Isabel y Beatriz), de niño en hombre protector: "Y Félix perdió la quimera de imaginarse niño y príncipe hechizado en la molicie de perfumes y caricias, y hallóse fuerte, mayor que ella, custodio de ella..." (M. 24). De esta forma Miró parece decir que el hombre protector, mártir por el amor se transforma para la mujer que le quiere en Niño Jesús (Cf. Valera) dentro de un universo femenino (Cf. Lucrecio).

Dos hojas de apuntes halladas entre las páginas 74-75 del libro de Adolphe Harnach, *L'essence du Christianisme*<sup>17</sup> indican que a Miró se le ocurrió comparar el mito cristiano, en cuanto a su forma, con los de otras religiones y, también, que le pareció importante la observación de San Agustín acerca de la pervivencia, sea subterránea o inconsciente, de las religiones que parecen erradicadas:

(Primera hoja:)

14 de la luna de Niza[n]

Muerte de Maestro  
 Nuevo concepto mesiánico  
 Fecha de la muerte  
 Crucifixión —Desnudez

*Enbalsamiento y entierro. Luego los discípulos y la madre no esperaban que resucitara.*

*La primera fe de los creyentes*

*La muerte de Dios en la Mitología*

*Monoteísmo y politeísmo*

*Moran Atliã — El Señor viene*

*San Pablo Epístola Corintios 1ª*

16-22

(Segunda hoja:)

"Los ídolos expulsados de los templos —dice San Agustín— habitan muchas veces en el fondo de los corazones."

En *Las cerezas del cementerio* parece Miró haber desarrollado la acción de modo que aparecen fragmentos de varias mitologías todos organizados a

<sup>17</sup> Se trata de la edición de París de 1907. Acerca de este libro MacDonald dice: "His Harnack, in particular, is very battered" (Libro citado, pág. 178). Encontré estas dos hojas en junio de 1981, el primer día que estuvo a disposición de estudios la biblioteca personal de Miró en la Biblioteca Gabriel Miró, en Alicante. Se copió a mano el texto completo que aparece abajo.

fin de que Félix sufra el martirio de una víctima propiciatoria. Se logra esto en gran parte mediante la alusión y la yuxtaposición de elementos que a primera vista parecen inconexos. A Félix le dice Beatriz que Guillermo solo fue el "nuncio de tu amor" (M. 144), palabras que en el contexto de la acción pueden interpretarse al pie de la letra. Sin embargo, por ver todos en Félix a su tío, y por el miedo que sienten de que en él se repita la misma tragedia, se puede entender que Guillermo fue el San Juan Bautista, nuncio de la venida y muerte de su sobrino.<sup>18</sup>

Para desarrollar el marco social y psicológico del martirio de la víctima propiciatoria, Miró se sirve de las acciones y reacciones de varios personajes, además de Félix. Su tío Pedro encuentra simpático a Félix y quiere ser compasivo con él. Esto se debe en parte a que el mismo en su propia casa está dominado por doña Constanza, que aprovecha sus errores para humillarlo. El, a su vez, se venga en su sobrino Silvio reprehendiéndole por comer azufaias a hurto de su madre (M. 68). Por esto, cuando ve las rebeldías de Félix contra la autoridad de Constanza "le dejaban un escondido contento de candorosa venganza escondida" (M. 69). Al verse el tío forzado a reconvenir al sobrino, Félix a su vez se vuelve violento por la injusticia de que se cree víctima, y busca su víctima en una tortuga (M. 72). De esta forma se manifiesta la tendencia del humillado a cebarse en otros. Félix, igual que los otros, es capaz de tal vileza. Pero éste sabe que hace mal (M. 72). Al mismo tiempo el lector se da cuenta de que la inflexibilidad moral de la mujer de Gandía se debe a su avaricia y deseo de dominar a los demás.<sup>19</sup>

Alonso, labrador de la Olmeda tiene un papel más definido en este contexto. Cuando Félix le ve por primera vez, la noche de su llegada presencia una escena en que Alonso muestra a los campesinos reunidos el pollastre al que intentó transformar en "pollo de demonio" injertándole dos espolones de otra ave donde antes tenía la cresta. Este monstruo sufrió un fin parecido al que tendrá Félix: "Las gallinas le huían; el pollastre enfermó y ahora lo halló muerto, y lo había sacado para pasmo y regocijo de los mozos. ¡El *diablo* se había muerto!" (M. 93). En el gallo ven Lutgarda y Teresa un "ave martirizada" (M. 94); y Félix se retuerce de dolor mientras sufre una alucinación grotesca en la que ve los pies de Alonso injertados en la cabeza de Silvio. Pero si su primera reacción es deseo de venganza y de víctimas, al dormirse esa misma noche piensa en los efectos que tienen en él sus antepasados, al convertirle en un monstruo: "...decidieron su vida; él aún no existía y estaba plasmada y sellada su alma con herencia de misticis-

<sup>18</sup> Se encuentra una alusión a "Juan el Bautista" con quien se compara al "astroso y viejo" bobo que cree reconocer en Félix a su tío Guillermo (M. 115-116). De esta forma se sugiere, por indirectas, que éste fue nuncio de aquél.

<sup>19</sup> No se ha explicado satisfactoriamente, que yo sepa, por qué en la obra de Miró los naturales de Gandía son hipócritas, gente de moralidad rígida y de religiosidad inflexible que anda en busca de provecho material y abusa de la bondad de los débiles. A este respecto, hay que tener en cuenta a don Alvaro y su hermana en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*.



mos, de miedos, de pesadumbres, de alegrías y apasionamientos delirantes..." (M. 95).

Félix odia al mismo tiempo que admira a Alonso. Los sueños de Félix dan la clave de la actuación de aquél. Lutgarda defiende a Alonso diciendo que es bueno con los animales. Y en el episodio de las abejas, Alonso se transfigura ante los ojos de Félix: "Lo vio gigantesco, heroico, inmóvil, solo, ..." (M. 102). En él ve lo que desean héroes y santos: "Sus ansiedades estaban cumplidas... ¿Tendrán todos los hombres, hasta el mismo Alonso la codiciada agua para su sed? ¿Qué fuente refrescaría y saciaría las ansias imprecisas del alma?" (M. 103). Pero cuando acude Félix a consolar a la mujer de Giner picada por la abeja, ya Alonso está cambiado: "Por el zarzal del seto asomaba la espantada cabeza de Alonso, ya sin majestad, sin lumbres de triunfo ni nada..." (M. 104). El odio aumenta: (1) cuando Félix se entera de que el labrador mató a una tórtola que andaba enamorada de Guillermo (M. 110); (2) cuando Alonso acusa a Félix de haberle chupado el dedo a la señora de Giner (pecado horrible, según Lutgarda) y de otras cosas peores y (3) cuando Alonso apedrea al bobo que creyó reconocer en Félix a su tío Guillermo. El sueño de Félix parece revelar que este hombre reúne en sí lo que de horroroso tiene la naturaleza, siempre amenazándole entre la hermosura del campo: "Esa noche Félix tuvo un sueño de un hombre hirsuto y cojo, aplastado de piedras, de un pollo desplumado y cornudo, y una paloma degollada por un feroz cuchillo de cocina, y todo rodeado de hermosura y alegría de vida" (M. 120).

Aunque Alonso se limita a murmurar de Félix sin llegar a atacarle de otra forma, el martirio que este hombre hace sufrir a un murciélago coincide con la muerte, el fin del martirio de Félix. Tía Dulce Nombre dice: "Mirad que es obra del demonio, o quizás el animalito es el demonio mismo" (M. 199); los labriegos están seguros de que es el "Enemigo" (M. 200). La descripción de la muerte del murciélago y la del cadáver de Félix que le sigue se completan por la manera en que Miró señala que la sombra de la mano de Félix tiene características de animal:

(1) Y el murciélago se dobló, retorciéndose; sus alas crepitaron blandas y humeantes como telitas de goma... (M. 200).

(2) Una de sus manos se hundía en las sábanas, y la diestra se crispaba encima del pecho. La luz sacaba una sombra de garra enorme y negra. (M. 200).

Aunque el lector sabe que es el *angor pectoris* la causa de su muerte, el martirio de Félix carecería de sentido si no pareciera él un demonio a sus enemigos o perseguidores.

Si en Alonso se encarnan las fuerzas del mal, Félix se desdobra en Mosén Leonardo, de modo que se presiente la pasión de Félix en el "martirio" que sufre aquél al subir con Félix al Calvario de Posuna y a quien intenta proteger contra la persecución injusta de Constanza. Si la "eterna alegría"

de Félix consterna a la tía Dulce Nombre, Mosén Leonardo sufre un mal peor: ríe cuando no debe, incluso cuando intenta hablar desde el púlpito. La acción se desarrolla en el capítulo titulado "El calvario" y se trata de un sermón y rosario sufragado por doña Constanza en el aniversario de la muerte de su esposo y que se celebra en la ermita de la Virgen patrona del lugar cuya estatua fue hallada por un pastor.

Si a lo largo del sendero se hallan las estaciones de la Cruz, en la cima preside la patrona que había brotado milagrosamente de un almendro, divinidad local cuyo origen sugiere un substrato religioso pagano relacionado con la vegetación. A pesar de que Mosén Leonardo le pide a Félix que impida a sus compañeros entrar en la ermita durante el sermón, a fin de poder evitar así la tentación de la risa, a Félix se le olvida. Por eso y por otras razones menos nobles, Félix se cree en la obligación de defender al sacerdote contra sus acusadores, que son Constanza, Isabel y Silvio. Consigue hacerse blanco de la ira de sus parientes, aún después de que han perdonado al desgraciado sacerdote. De esta manera por un tiempo parece Félix víctima que sufre por la culpa ajena. Sin embargo, cuando bajan del Calvario pasan al lado del cerezal, donde están Beatriz y Julia comiendo las cerezas prohibidas. Estas llaman a Silvio y a Félix. Sólo acude éste, arranca cerezas para ellas y acaba por comerse una, aun sabiendo la angustia que esto le causa a su prima Isabel. Este acto de comer cerezas con Julia y Beatriz sirve para formar el núcleo del sacramento de la "nueva religión". Pero al mismo tiempo, todo se mantiene dentro de un marco muy humano, porque de nuevo se ve que Félix las come en parte por la ira y deseo de desquite que siente ante los escrúpulos de sus parientes fariseícos: "¿Pero es que hasta en lo menudito había de inquietarle y torcer su espíritu? ¡Una cereza le llenaba de vacilaciones?" (M. 156). Con este capítulo Miró logra hacer que Félix pase por una pasión y la creación del nuevo sacramento. Pero lo logra siempre dentro de un marco social en que la búsqueda de víctima propiciatoria y el fariseísmo parecen realidad cotidiana.

El Cristo de los Valdivia preside tres escenas importantes para el desarrollo de la asociación de Félix con el martirio de Jesús Cristo. Al ver la figura por primera vez su reacción es de horror: "Y vio Félix, aterrado, que por las blancas y lisas paredes se precipitaban las sombras de dos piernas enormes y de un cuerpo largo y retorcido" (M. 85). Su presencia en la sala de Lutgarda se explica por el derrumbamiento del humilladero, pero al mismo tiempo sugiere que el Cristo de los Valdivia está entre los vivos. En la primera de estas escenas, igual que en la tercera, Félix está cansado, en un estado de duermevela, y reacciona ariscamente a los mimos de Lutgarda y de Teresa. Cuando se enoja por primera vez tía y criada creen que él es Guillermo redivivo y vuelven los ojos "desconsoladamente al Señor de la Cruz" (M. 84). Estos miedos se intensifican cuando Félix hace preguntas consideradas sacrílegas por las mujeres; les parece que Félix reanuda los sufrimientos del Cristo: "La sangre, las llagas, las mordeduras, parecían recientes, como si la veneranda efigie se hubiese realmente despeñado" (M. 92). Pero

también se temen que vendrá sobre él la perdición de su tío. En esta escena se mantiene la ambigüedad, Félix es un héroe romántico temido, cuya conducta y sacrilegios le hacen digno de que tía y criada imploren por él la divina misericordia. Pero al mismo tiempo la presencia de la figura del mártir en sí parece presagiar el fin de Félix, mártir al fin igual que su tío.

Al día siguiente, se habla de la figura milagrosa y la figura de nuevo le inquieta: "...la escuchaba mirando al Cristo clavado y muerto. La santa imagen tenía la mirada que le dejó la angustia mortal" (M. 98-99). Lutgarda parece una graciosa doncella rodeando la figura de flores (M. 99), y le cuenta la historia del lienzo labrado por Beatriz que trajo Guillermo para vestir la figura. Félix se conmueve al oír hablar de Beatriz: "Junto al Cristo solariego se le aparecía la madrina" (M. 99). La vieja también le cuenta que dejó que se pusiera el lienzo en la figura, porque su marido le había recordado que Cristo aceptó un unguento de la Magdalena. Sin embargo, no están vencidas sus dudas: "...yo no sé; pero Guillermo era igualmente acepto a los que estaban en gracia divina y a los hijos del pecado. ¿Se salvaría?" (M. 99), a lo que contesta Félix que sí, "acaso sólo por haber amado mucho" (M. 99). En este pasaje Miró aclara mejor su intención. Los hombres que más amó Lutgarda, Guillermo y su santo marido, habían podido comprender el amor y perdón de Cristo y a ella la habían hecho perdonar como podía. Pero todavía más importante es lo que el lector sabe que no sabe ella: que el supuesto pecado de Guillermo con Beatriz sólo lo comete Félix. El mito de Guillermo se une con el de Cristo. Y el de Guillermo se confunde con el que se está urdiendo alrededor de Félix, como Cristo, consolación de vírgenes, mujeres caídas y viudas.

Finalmente, la figura preside la escena cuando, después de su subida a la Cumbreira, Félix decide rezar el rosario con Lutgarda y los suyos. Al final recitan la Salve al Sagrado Corazón de María y toda la plegaria se hace realidad visual y auditiva para Félix:

Escuchaba los sollozos de hombres y mujeres; sobresalía el gemir de los niños infortunados. Era un valle angosto, pero sin confines, poblado por la Humanidad que lloraba. Toda estaba llorando. Envuelta en el manto infinito del cielo, asomaba la Virgen, su pálida cabeza, y volvía a nosotros sus ojos, dulces y tristes, y miraba todo el paisaje inundado, hondo y oscuro. (M. 184)

Félix comienza a resbalar de su butaca y le "salva" una mano. En su estado de duermevela, esto le parece un milagro de Nuestra Señora, que impide que se ahogue. Pero al darse cuenta de que fue la mano de Teresa y que él es de nuevo objeto de sus mimos, se enfada y su tía Lutgarda vuelve desoladamente los ojos al Señor de la Cruz. Los elementos repetidos, del primer episodio de este grupo, sirven para mantener la caracterización y sentido de la acción. Sin embargo, la Salve Regina, con la imagen de la Virgen pálida y las aguas, se relaciona con las referencias y simbología del primer capítulo de la "fábula", es decir los ritos de la inmersión y su relación con la muerte y resurrección. El papel de la "divinidad" femenina se une al de la divinidad

masculina; y la femenina sigue relacionada con las fuerzas naturales a la vez que divinas.

Mediante estas escenas que preside el Cristo de los Valdivia se consigue enfatizar la estrecha relación entre el mártir y lo femenino. En este sentido Félix es para las mujeres que ama, como lo fueron Guillermo y Cristo.<sup>20</sup> Pero la figura divina femenina y la naturaleza sirven para enseñarle el sentido del universo al mártir y ellas entenderán el sentido de su vida y muerte dentro de este contexto, haciéndole objeto de su culto.

Otra imagen que confirma el sentido en que Miró aplica el mito de Cristo al desarrollar el de Félix es la cruz de verdes esmeraldas en el pectoral que hizo labrar un antepasado de Lutgarda, oídor de la Cancillería de Cartagena de Indias. Al ver este pectoral, Félix dice: "Esta cruz parece cuajada de miradas de unos ojos verdes" (M. 113); y le contesta Lutgarda: "¡Oh, Félix, qué dijiste!... ¡Y parecen tus ojos!" (M. 113). Las miradas de la tía dirigidas al Cristo crucificado tienen que entenderse como presagio y premonición del martirio y la intuición de su significado.

Los apuntes de Miró en su ejemplar del *Origen de la tragedia* de Nietzsche indican que se leyó el libro con cuidado, por lo menos el prefacio titulado "Ensayo de una crítica de sí mismo."<sup>21</sup> Marcó la palabra dionisiaco con un numeral (1) y copió lo siguiente en la página: (1) de los Dionisios tiranos de Siracusa o Dion, discípulo de Platón (357 ant. J. C.) y también: Dionyso —sobrenombre de Baco— fiestas dionysiacas o dionisia [,] principio de la comedia." (N. 11). En el caso del sustantivo *neurosis* ha debido consultar el diccionario antes de escribir al pie de la página la definición: "enfermedad nerviosa" (N. 12). Además, Miró subrayó palabras y empleó rayas horizontales y verticales en los márgenes para indicar pasajes que le interesaron. Estos pasajes podrían ser interesantes para el que quisiera estudiar la influencia del filósofo alemán en la obra mironiana y en *Las cerezas del cementerio*.<sup>22</sup>

Uno de los pasajes marcados consiste en un ataque dirigido contra el racionalismo y la ciencia, representado por la tradición socrática, tema de importancia en vista de que Félix, aunque estudiante de ingeniería, parece dominado por fuerzas irracionales, las cuales, con independencia de su capacidad para el análisis racional y la ironía, conducen la acción a su fin.

<sup>20</sup> Véase, arriba, pág. 9. Dentro del contexto del donjuanismo lo de ser Félix para las mujeres parece expresión del egoísmo; en cambio, dentro del contexto de su papel de víctima propiciatoria tiene un sentido contrario y lógico.

<sup>21</sup> Federico Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, sin año (encuadernado con *El anticristo*, Madrid, sin año). Referencias a este libro con N. Citas de la misma obra, pero no tomadas del ejemplar de Miró, de acuerdo con la sexta edición de la Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, e indicadas con NA.

<sup>22</sup> Francisco Márquez Villanueva ha tratado de la influencia de Nietzsche en su artículo: "Fuentes y estructuras de *Las cerezas del cementerio*," en *Homenaje a Casaldueño: Crítica y poesía*, Rizel Pincus Sigle y Gonzalo Sobejano, ed., Madrid: Editorial Gredos, 1972, 371-377, pág. 377. También hace unas observaciones muy acertadas sobre el sentido religioso de la novela, pág. 373.

El ataque va contra el falso optimismo que, según Nietzsche, era consecuencia de esta tradición:

¿Como es tal vez la ciencia sólo un temor y refugio ante el pesimismo, una defensa contra la verdad? ¿Y, hablando, moralmente, algo como cobardía y falsedad; hablando inmoralmente una astucia? ¡O Sócrates, Sócrates! ¿Fue esto quizás tu secreto? (N. 7).

En otro pasaje Miró insertó grandes comillas en tinta negra para resaltar la definición de Schopenhauer de los efectos de la tragedia. Interesa el pasaje porque las palabras de Schopenhauer casi coinciden con los pensamientos de Félix acerca de la posibilidad de la satisfacción y su actitud resignada:

Lo que da a todo lo trágico el impulso esencial para elevarse —dice en *El mundo como voluntad y representación*, t. ii, pág. 485. — «es la producción del conocimiento de que el mundo, la vida, no pueden dar verdadera satisfacción, y, que, por lo tanto, nuestro apego a ellos no tiene valor; en esto consiste el genio trágico; conduce por lo tanto a la resignación» (N. 16)

En un tercer pasaje se encuentra otro concepto también relacionado con la tragedia de *Las cerezas*, la cuestión del *pesimismo de la fuerza* en la búsqueda del sentido de la vida. En el pasaje Miró subrayó las palabras *interrogación* y *necesariamente*, y puso rayas en el margen al lado de las palabras que van en letra itálica (*fuerza*, *plenitud*, y *tienen deseo* están en letra itálica en el original):

Ya se adivina con esto en qué lugar se había colocado el gran signo de interrogación respecto *del valor de la existencia*. ¿Es necesariamente el pesimismo la señal de la decadencia, de la ruina, del malogro de los instintos cansados y debilitados? —¿Cómo sucedió con los indios; cómo acontece, según toda apariencia, con nosotros los hombres modernos y europeos? ¿Existe un pesimismo de la fuerza, una inclinación intelectual para lo duro, horrible, malo, problemático de la existencia, proveniente del bienestar, de la plétora de la salud, de la plenitud de la existencia? ¿Existe quizás un sufrimiento en la misma superabundancia? Una valentía tentadora de la mirada más perspicaz, que tiene deseo de lo terrible, como del enemigo, enemigo digno en el que pueda probar su fuerza, en el que quiere aprender lo que es "el miedo". (N. 6-7)

A pesar de su condición de cardíaco —en la que nunca piensa— la conducta del romántico Félix puede caracterizarse así. Aunque siempre impresionado y atraído por lo bello, se ve forzado a confrontar lo horrible y lo malo —que en todas partes aparece entre lo bello— en la búsqueda del sentido de su vida y de la vida.

Desde las primeras páginas de su novela, Miró presenta a Félix entre el mundo apolíneo, pero siempre en la frontera con lo dionisiaco, lo cual sugiere que en la novela misma se está preparando el paso hacia atrás que previó Nietzsche para la literatura. Sócrates había sido adversario de lo dionisiaco, la tragedia. También fue "el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y aunque estaba seguro de ser despedazado por las Ménades del tribunal ateniense, abligó, sin embargo, al omnipotente dios a emprender

su fuga" (NA. 81). Pero a Nietzsche no se le olvidó que Dioniso "se refugió en las profundidades del mar, es decir, bajo las olas místicas de un culto secreto, que poco a poco debía invadir el mundo entero" (NA. 81). Cree que, con Kant y Schopenhauer, la filosofía alemana demostró las deficiencias del sistema racionalista y preparó el terreno para la vuelta a la edad trágica. Esta debe realizarse inversamente a cómo se efectuó la evolución socrática: "Parece que revivimos analógicamente, en cierto modo en orden 'inverso' las grandes épocas decisivas del helenismo y que remontamos a la época de la tragedia" (NA. 118). El momento ocupado por Félix en *Las cerezas* parece ser el del hombre superficialmente optimista e individualista del siglo diecinueve que rompe con el pasado socrático. El ser primordial del universo parece estar gritándole: "¡Sed como soy yo! Entre la perpetua metamorfosis de las apariencias, la abuela primordial, la eterna creadora, la impulsión de vida eternamente coactiva, desarrollándose eternamente en la diversidad de la apariencia" (NA. 100).

A Félix se le descubre el sentido de lo dionisiaco y lo trágico entre lo apolíneo en una escena que recuerda el *Quijote*, la gran novela socrática, de modo que se pone de relieve el contraste entre el realismo cervantino y la nueva obra trágica. Félix se sienta en un dornajo y se imagina con un puño de bellotas: "Oh, poderoso caballero que supo la vida con tanta sencillez y verdad... (M. 177). En esta escena Miró revela lo que de horrible vive bajo las capas de belleza apolínea en las novelas, de imaginaciones idealistas que pintan Arcadias. Los pastores narran episodios de lujuria obscena. Luego, dos perros se ponen a luchar: "...se oía el crujir de quijadas, plañían los ganados y las montañas parecían trepidar" (M. 179). La reacción de Félix es ambigua: "se maldecía sorprendiéndose gustoso y conmovido de esta lucha" (M. 179), es decir, desde dentro de sus normas morales y estéticas lo que ve no le debe gustar ni conmover. Pero está presenciando la visión prefiguradora de su propia tragedia. Cuando pide que se le ponga fin a la lucha un pastor ataca a uno de los perros "y sus dientes mordieron en las fauces y encías de la bestia, y lo levantó zamarreándola espantosamente del morro" (M. 179). Lo que había parecido hermoso ensueño bucólico se ha convertido en revelación, al revés, de cómo muriera su tío Guillermo, Félix luego hace de esta lucha parte de su propia lucha con Giner, creyéndole el oso del mito de Guillermo. Miró se sirve de la música de los cencerros para incorporar a la escena el recuerdo de Guillermo, el que, hace años, tocado de compasión por un pobre pastor, le regaló cencerros y esquilas cuyo tintineo llena el aire. Estas músicas actualizan el mundo trágico. El lector se da cuenta de estar dándole de espaldas al mundo cervantino, camino del pre-socrático del futuro arte.

La mujer en esta novela no sufre la tragedia sin hallar para sí la compensación que le ofrece el mito de la víctima propiciatoria masculina. En cierto sentido, la muerte de Félix o su amor por él sirve para liberarlas de la tiranía de los que no supieron ni saben amarlas.

En *Las cerezas del cementerio* Miró se forjó conscientemente un mundo

novelístico personal. Pero si es personal la visión que nos ofrece, es a la vez una visión universal, que tiene que leerse y estudiarse desde la perspectiva europea y clásica además de la española o alicantina. Las mujeres que se unen en el cerezal de Posuna han comprendido lo que intuyera Félix al despedirse de la Cumbre, que el deseo no del todo saciado y que pervive en los recuerdos es lo mejor —aunque parezca poco— de lo que ofrece el mundo. Es esto lo que saborean ellas al comerse las cerezas, acto que, al mismo tiempo, actualiza para ellas y para el lector, el sentido trágico del universo conocido por aquél que amaron. En este acto se hace presente lo dionisiaco en lo apolíneo y se afirma el eterno femenino en la naturaleza y en la mujer sin el cual el poeta no puede sentirse varón completo. Si el desamor o la falta de amor es un elemento constante en la ficción mironiana, la experiencia de los protagonistas demuestra que el verdadero amor está al alcance de los que reviven, aun cuando sea inconscientemente, los mitos universales.<sup>23</sup>

James H. Hoddie  
Boston University

### 3. Víctimas y verdugos

En un primer momento, se nos presenta el mundo cubano de finales del siglo XIX. Asistimos al despliegue de un poder exorbitante. Para la Familia, los años blancos, los esclavos son meros objetos de trabajo. Cumplen las funciones más humillantes. No tienen derechos. Al observarlos, el narrador los caracteriza por su modo de trabajar, diferente del de los blancos: "morenos desprovistos de la zanja común, en contacto directo con la materia bruta, el desahogo ruidoso, la visceral enunciaci3n pielera" (p. 19). Esta imagen persigue al narrador durante su viaje imaginario. Andando por París, ve una zanja de obras públicas. Los trabajadores extranjeros le traen a la memoria una imagen remota, la de los esclavos negros. Los actos son diferentes, pero en el segundo caso el trabajo de los hombres en el barro le permite reiterar la frase añadiendo un signo de interrogaci3n, necesario para atenuar la comparaci3n.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> JON GUYTON, *John de Zana*, Barcelona, Sir Lusa, S. A., 1978. En adelante, citaremos a Guyton como Zana.

<sup>23</sup> Sobre el desamor y la falta de amor como constantes de la obra mironiana en *Las cerezas*, véase: Vicente Ramos, *Gabriel Miró*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1979, págs. 183-185.