

FABULA E IRONÍA: «LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO» DE GABRIEL MIRÓ

Asunción Rallo Gruss
Universidad de Málaga

Al intentar una definición de la obra de Gabriel Miró se han pretendido desde filiaciones a movimientos estéticos como, y especialmente, el Modernismo hasta una caracterización muy personal como género seudonovelístico. Acercamientos negativos, como el de Ortega y Gasset, o positivos tendentes a evidenciar la calidad lírico-poemática de su prosa (Jorge Guillén, por ejemplo), le han cuestionado una auténtica capacidad narrativa¹. El resultado viene siendo las oscilaciones sobre la «clasificación» del autor, y el reconocimiento del gozo exclusivamente estético de su obra. La interpretación mironiana ha quedado así aprisionada en una lectura lírica, con el consiguiente planteamiento de cuestiones de índole teórica (valor de la palabra, relación signo-realidad, etc.), o la limitada búsqueda del yo escondido en el texto, convirtiendo a éste en trasluz de un proceso de interiorización y/o espiritualización de la realidad objetual².

Se ha confundido a menudo al autor con sus personajes indagando en ellos lo que de Miró pudieran tener; es decir, imaginándolos depositarios

¹ Cfr. J. Ortega y Gasset, «Un libro: *El obispo leproso*. Novela por Gabriel Miró», en *Obras Completas*, vol. III, Madrid 1955, pp. 544-550. J. Guillén, «Palabra, sensación y recuerdo en Gabriel Miró», en *Lenguaje y Poesía*, Madrid 1969, pp. 143-179. La consecuencia lógica supone tratar la obra de Miró como ejemplo de desnovelización: «Todo el mundo sabe que las narraciones de Miró atraen esencialmente por la calidad de la prosa, del lenguaje, más que por el interés de la trama, o de los personajes, bastante desdibujados psicológicamente. Esto es una de las causas determinantes de que las obras de Miró ejemplifiquen con cierta claridad el aludido proceso de desnovelización, en virtud del cual el acento de interés se ha trasladado desde lo que parecía ingrediente especial en una novela —la acción, el argumento— a lo que antes se estimaba como accesorio, o por lo menos ancilar; la forma, el lenguaje, el virtuosismo técnico». (M. Baquero Goyanes, *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid 1956, p. 174.)

² Afirma R. Gullón: «En la novela lírica el yo se distiende, y en desmesurada hipertrofia invade el texto, determina el ritmo, su tono y su textura. Fenómeno explicable y más natural, dados los supuestos de la creación» (en «La novela lírica» de *La novela lírica*, ed. D. Dario Villanueva, Tomo I, Madrid 1984, pp. 251-52).

del yo poético, principio unificador del mundo surgido en su derredor. En buena lógica, si la obra es vista como poemario en el cual cada escena apenas engarzada con la anterior se comporta casi como pieza exenta, la cohesión sólo puede venir dada por el yo que emana de esa sucesión de sensaciones estéticas plasmadas por una técnica poética.

Esta mera lectura lírica de la producción mironiana, aunque extensiva a toda, se ha aplicado con especial relevancia a la etapa intermedia, ya que en ella se han encontrado los mejores ejemplos para sustentar estas interpretaciones; quizás porque, y es muy significativo, las obras escritas entre 1909 y 1910 tiene como tema principal el amoroso³. Sin embargo es también en las novelas de esta época cuando Miró hace patentes dos artificios apenas tenidos en cuenta⁴ y que fundamentan, desde una visión distinta a la planteada una concepción narrativa: en primer lugar las citas directas e indirectas de otros autores utilizándolas no como rasgos preciosistas de ideas engastadas para embellecer un pasaje, sino como modelos que dan cuenta de una intención literaria; y en segundo lugar la expresión manifiesta del uso de la ironía que distancia al personaje del autor, al objeto literario del objeto real, generando una profundidad más allá de la superficial lectura de sensaciones.

Si el arte mironiano se ha visto relegado en gran parte a este aspecto se debe sin duda a un mal entendimiento, a una distorsión de sus ideas novelísticas, confrontándolas erróneamente con la creación decimonónica cuya concepción realista y psicológica son inexistentes en los textos mironianos; lo cual no supone sino otro tipo de narración, tipo basado en la imitación a la manera clásica en la que resulta esencial el juego de la implicación fabulística: la literaturización previa obliga al lector a tomar una actitud tan distanciada como la del autor, reconociendo dicha literariedad del texto, o a perderse con los personajes atrapados en una realidad sólo existente en cuanto parábola⁵.

³ M. A. Lozano Marco considera tres etapas en la obra de Miró, e indica sobre el segundo grupo: «Es común a estas cinco obras el tema amoroso tratado desde una óptica decadente, notablemente erotizado y narrado con un lenguaje en el que al preciosismo modernista añade lo aprendido en los clásicos místicos castellanos» («En torno a *Los pies y los zapatos de Enriqueta*. Novela corta de Gabriel Miró», en *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante 1979, p. 109).

⁴ Ha sido Y. E. Miller quien ha comenzado a insistir en la importancia del humor y la ironía en las novelas de Miró; Cfr. su trabajo «La ironía y el humor en la novelística de Gabriel Miró», en *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, ed. cit., pp. 161-183, aunque centrados en *Nuestro padre San Daniel y El obispo leproso*.

⁵ Así E. de Nora, sin poder comprender la novela, debido a los presupuestos de los que parte, ni entender el porqué, lo que le lleva a su valoración negativa, describe esta característica del protagonista: «Muchas de las cualidades (de Félix) —aparte de las peripecias concretas de sus amores, sin duda casi totalmente fantásticas— parecen sin embargo demasiado “literarias” y superpuestas para responder, como un ser aún no madurado, a un desorden caótico y confuso de una adolescencia tumultuosa (...) Félix resulta (...) un tanto “literario” y convencional; es una criatura estética hasta el exceso» («La novela sensual de Miró», en *La novela española contemporánea*, Tomo I, Madrid 1971, pp. 453-454).

Ambas características, evocación de otros textos y uso de la ironía, se encuentran explicitadas en *Las Cerezas del Cementerio*, cuyo arte narrativo se aprehende en el modelo novelístico reiteradamente aludido en el texto (Cervantes), y con la perspectiva contrastiva de un texto voluntariamente paradójico que alcanza su sentido al proyectarse sobre el original modo narrativo imitado. El cervantismo de *Las Cerezas del Cementerio* no sólo es camino de iluminación de la narratividad de la prosa de Miró, sino que para este caso concreto posibilita la llegada al mensaje último de esta obra.

1. CONFIGURACIÓN DE LA FÁBULA NARRATIVA

La definición del relato que va a irse construyendo parece, por su localización, premisa inexcusable: el título del capítulo primero dice «Presentanse algunas figuras de esta fábula». Ello significa, si tendemos a la explicación que M. Baquero Goyanes proporciona para los cuentos, que los objetos y personajes adquirirán un papel simbólico tendente a configurar alegorías en un relato parabólico⁶. Pero implica además, ateniéndonos a lo estrictamente narrativo, que la creación jugará en la superposición de dos planos: fábula o relato previo literaturizado, e historia o acontecer actual. De ahí derivará el continuo contraste «realidad/ficción», cuya imbricación genera el texto; es decir, al modo cervantino del *Quijote* basado en la confrontación de «romance/novela», de una trama literaturizada (la caballerisca) / sucesos cotidianos de un caminar actual. La dialéctica narrativa surgirá de la proyección de uno sobre otro. Por eso no basta con afirmar que el cervantismo de *Las Cerezas del Cementerio* sea algo muy evidente⁷, ni con constatar que atañe al estilo, los títulos de capítulo, y las citas directas o indirectas, como si se tratara de detectar infructuosamente plagios gratuitos⁸, hay que llegar a conocer de este cervantismo su causa y su sentido.

⁶ Cfr. M. Baquero Goyanes, «Los cuentos de Gabriel Miró», en *La novela lírica*, ed. cit., pp. 221-242; especialmente para esta afirmación pp. 224 y 237.

⁷ Así lo considera M. Baquero Goyanes: «El quijotismo de *Las Cerezas del Cementerio* es algo tan explícito y abultado como para saltar a la vista con sólo repasar la titulación de los capítulos»; aunque más adelante parezca contradecirse: «El no haber acudido Miró a la cita directa, y el haberse limitado a sólo esa sugerida evocación, nos da la medida de un fervor cervantino tan intenso y puro, como para no necesitar de más explicitaciones» («*Las Cerezas del Cementerio* de Gabriel Miró» en AAVV, *El comentario de textos*, Madrid 1973, pp. 228 y 292 respectivamente). Sobre lo clásico (y cervantino) del estilo cfr. J. Entrambasaguas (*Las mejores novelas contemporáneas*, Barcelona 1959, vol. IV, p. 662) y M. Moragón Maestre, «Objeto y símbolo en Gabriel Miró», *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, ed. cit., p. 191.

⁸ E. de Nora afirma: «Cierto que hay también reminiscencias cervantinas, pero superficiales, formalistas (capítulos, por ejemplo, encabezados con "Donde se cuenta", "De lo que pasó", etc...)», en *op. cit.*, pp. 455-456. Compárase con el minucioso análisis que I. R. MacDonald realiza de cada una de las referencias directas e indirectas del *Quijote* en *Las Cerezas*,

Se trata de una historia de la que el autor parece ser cronista⁹, más o menos veraz, pues se asimila a veces a Cide Hamete:

«Y llegando aquí el *Cide Hamete* de esta sencilla historia, jura solemnemente que el labriego cometió bellaquería [...]» (pp. 127-28).

Historia no constituida más que por el seguimiento de un personaje, cuyos acontecimientos diarios (en un corto espacio de tiempo hasta que le sobreviene la muerte) se presentan distorsionados al ser referidos de acuerdo con su propia mente; es decir, no desde fuera, sino desde su capacidad sensitiva y emocional, lo cual crea un mundo fabuloso (o literaturizado de acuerdo con la sensibilidad modernista) opuesto al del autor y del lector; de manera parecida a como D. Quijote vive un mundo de caballería (literario) distinto al del autor sin que esto signifique que ambos mundos puedan existir exentos, al igual que personaje y autor se implican mutuamente en el texto, como visiones diferentes que al interrelacionarse generan la fábula-historia.

No hay trama en el sentido decimonónico, el asunto no asume la función primordial del texto a la que todos los demás elementos se someten¹⁰. Tampoco se da un narrador omnisciente que sumiendo al protagonista en un continuo debatirse entre peripecias (que constituyen los climas de la narración) mantenga en vilo al lector, pendiente de lo que sufre o disfruta el personaje con el que algunas veces se identifica. Pero ello no supone ni que desaparezca la acción, ocurriendo todo fuera del texto, ni que el detalle invada el relato hasta transformar a éste en suma de escenas estáticas sin relación de causa-efecto¹¹; sino que el montaje narrativo selecciona ciertos epi-

aunque, a pesar de las impagables iluminaciones que aporta, concluye inexplicablemente diciendo que: «*Las Cerezas del Cementerio* is on the surface the least Cervantine of all Miró's work, but it was written at a period. When Miró's references to Cervantes appeared most frequently (...) *Las Cerezas del Cementerio* will serve as an example of the overall presence of Cervantes in Miró's work» (en *Gabriel Miró. His private Library and his Literary Background*, Londres 1975. p. 100).

⁹ «Se sabe con certeza que a Félix», o «Pero esto no se dice que lo supiese doña Lutgarda» en *Las Cerezas del Cementerio* Madrid, Biblioteca nueva, 1947. Las citas se harán siempre por esta edición. Este uso del narrador-cronista adquirirá otro sentido, en una evidente maduración, en *Nuestro Padre San Daniel*, teniendo entonces no sólo ese eco cervantino, sino más directamente un parecido con las burlas de cronistas locales a la manera galdosiana.

¹⁰ M. Baquero Goyanes cita la siguiente frase de Ramiro de Maeztu sobre los gustos modernistas de principio de siglo: «En Madrid no faltaba quien apedrease a los admiradores de Balzac o de Galdós, con la tesis de que en las letras el lenguaje lo es todo, y el asunto no puede interesar más que a los admiradores de folletines» (en *Prosistas españoles contemporáneos*, ed. cit., p. 175 nota 2). Desde esta perspectiva la cuestión queda desvirtuada.

¹¹ Cfr. I. E. Miller: «Ilusión de la realidad y técnica narrativa en las novelas mironianas de Oleza—Orihuela. *Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*», en *La novela lírica*, ed. cit., pp. 273-275 especialmente.

sodios, y que en vez de obligar a una única explicación mecánica de acontecimientos sucesivos según la dinámica silogística, el lector quede libre para extraer sus conexiones. De hecho hay trama en *Las Cerezas del Cementerio*, aventuras y sucesos que llevan hasta la muerte al protagonista, pero no se vinculan por un mecanismo de consecuencias cronológicas sino, y en la imbricación de autor y personaje en el narrador, como forma sutilmente seudo-autobiográfica. Es el seguimiento de la realidad del personaje lo que constituye la trama novelística, desenvuelta por la confrontación continua entre imaginación (o interioridad)/ realidad (o exterioridad); manera también derivada de una posible lectura del *Quijote*, cuya trama puede entenderse asimismo como suma de experiencias aparentemente no progresivas (por no someterse a la mecánica cronológica del naturalismo) de enfrentamiento entre imaginación (o mundo ficticio del héroe)/ realidad (o mundo externo del autor). La progresión en ambas se configura como devenir hacia la muerte o cordura, lugar donde han de coincidir personaje y autor, distinguiéndose sólo entonces netamente la realidad de cada uno.

Se comprende la ambivalencia de un texto en el que a menudo resulta casi imposible distinguir la visión imaginativa o fabulística del personaje de la voz del autor. Hay que tener en cuenta que probablemente la novela fue escrita en primera persona, en forma epistolar, o al menos concebida en principio así¹², lo que supone que se pretendía una visión personal, trasponiendo de manera directa un modo íntimo de sensaciones y pensamientos, y que su transformación en narración en tercera persona busque ese juego entre personaje y autor, propiciando una profundidad paradójica de la que la primera versión hubiera carecido. El narrador queda desdoblado en narrador-autor que alguna vez asume el papel de cronista, sacando moralejas de la fábula presentada¹³, y al que debe atribuírsele cierto estilo de gusto arcaico («peregrina hermosura», «gustoso coloquio», etc.) distanciador del objeto relatado, y cuya presencia no se hace patente hasta el último capítu-

¹² I. R. Macdonald hace referencia a la importancia que el pasaje de *Las cerezas del cementerio*, (publicado el 5 de agosto de 1907 en el *Heraldo de Madrid*), parte del capítulo XVIII en forma de carta de Félix, puede tener para plantear el problema del narrador en la versión final: «The difficult task of converting a firts-person narrative into a third-person one without a total rewriting would in part account for the long delays in completing the novel, as well as for the fact that the view point of Félix melts into that of the narrator» (op. cit., p. 91). R. Landeira considera, en cambio, esta cuestión desde la perspectiva del género, definiendo la obra mironiana como híbrido de novela de personaje, romance (narración introvertida y personal), autobiografía (narración introvertida e intelectual) y confesión (de trazado espiritual), en «La narrativa autobiográfica de Gabriel Miró», en *La novela lírica*, ed. cit., p. 260.

¹³ Por ejemplo, negando la búsqueda del placer absoluto que intenta Félix, el narrador — autor maximaliza o advierte: «No lleguemos a los umbrales del hastio 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 (p. 203). El recuerdo para el autor sólo existirá cuando la sensación no se apure hasta el final, en cambio el personaje buscará inútilmente alcanzar ese máximo.

lo, para cerrar la novela puntualizando el sentido de cada cosa, alguna de las cuales ha podido ser mal interpretada; por otro lado el cuerpo del relato parece pertenecer al narrador-protagonista que nos brinda su realidad deformada por su personalísima hipersensibilidad.

Ensayo de este modo Miró su presencia como autor implícito, oculto tras el personaje: su omnisciencia constituye el cimiento del relato, dejando aflorar sólo la realidad del personaje, realidad que pasa a ser interior, intuitiva y emocional. Esta creación luego desarrollada por otros métodos¹⁴ se intenta en *Las Cerezas del Cementerio* de acuerdo con un modo cervantino de juego de espejos entre el autor y el protagonista. Puede ser cierto que como afirma I. R. MacDonald no se logre solucionar el problema del narrador, y la novela se resienta de ciertas deficiencias derivadas de la no determinación clara por un criterio¹⁵, pero no hay que olvidar que la textura del relato se libra sobre la implicación (o metaforización) del autor en personaje, de tal manera que éste parece ser aquel hasta que su muerte revela la confusión. Como en ningún otro ejemplo se percibe esta mixtificación en las citas y alusiones culturalistas: «When Félix addresses his cousin Isabel with words from Santa Teresa, we as readers cannot sufficiently distinguish between Miró, narrator, and Félix. When the narrator comments on Belita, the comment might as well be the thought of Félix, who knows his Santa Teresa, as it might be Miró's own. When Félix recounts miracles, the narrator handles his story so that we are constantly presented with Félix's viewpoint; it is as if another Félix were telling the story»¹⁶.

Las categorías de Félix como narrador oscilan de acuerdo con un paradigma de aproximación o lejanía al autor, y por tanto la implicación de éste. No se trata simplemente de sugerir «el aire de poesía que desea respirar su héroe juvenil, el desdichado, hipersensible Félix» o de engañar al lector con pistas falsas¹⁷, sino de evidenciar la sensibilidad y la literaturización que definen la realidad del personaje:

- Siente y vive no directamente, sino a través de lo que ha leído que otros sintieron:

¹⁴ I. E. Miller ha estudiado la presencia de Miró en su obra señalando su técnica de autor implícito, y cómo ésta se realiza en sus dos últimas novelas adoptando un punto de vista múltiple que oculta su presencia narrando en tercera persona hasta crear la ilusión de un «narrador elidido» (cfr. «La ilusión de la realidad», *loc. cit.*, pp. 270-272).

¹⁵ Cfr. *op. cit.* pp. 89-91.

¹⁶ I. R. Macdonald, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷ Estas son las funciones que le atribuye F. Márquez Villanueva a las citas, considerando que sólo se explican por la juventud de Miró y que son en realidad irrelevantes pues «guarda riguroso silencio acerca de las obras que obviamente utiliza para definir importantes aspectos de su composición y estructura» («Sobre fuentes y estructuras de *Las cerezas del cementerio*», en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid 1972, pp. 371-377; la cita es de la página 371).

«El mismo Manfredo, reflejo clarísimo del trabajado espíritu de Byron, maldito, siniestro como los pinos descortezados y rígidos que viera en los Alpes, grita delirante de esperanza al encarnarse el séptimo genio en hechura de hermosa mujer: “¡Si no eres una quimera o una burla, aún puedo ser el más venturoso! ¡Quiero abrazarte!” “Pero, *iválgame el Buen Angel!*; ¿soy yo acaso Manfredo?” No; no era» (p. 199).

- Desvirtúa y desconoce a los demás personajes que le rodean, sublimándolos al prestarles sus propias apreciaciones y asimilándoles a héroes o heroínas de sus lecturas:

«En fin, toda la faz de la señora recordaba las pálidas y esfumadas efigies de los miniados esmaltes antiguos» (p. 58).

«Acordose también de la geórgica de Virgilio, y aún quiso decir algo del poeta divino. Alonso no lo consintió» (p. 118).

«Esta coincidencia que tuvo la señora con Pascal maravilló tanto al sobrino que le removió de su emperzamiento» (p. 115).

- Pero también el autor se burla de su personaje que se atribuye sentimientos elevados:

«Y entonces se cumplieron en Félix los avisos del abrasado carmelita Juan de la Cruz, y probó los malos dejos del apetito satisfecho» (p. 62).

El narrador se disuelve paradójicamente en burlado y burlador, fabulista al transmitir unas sensaciones que resultan insuficientes y, en este sentido, fictivas, y cronista veraz al despegarse de ellas mediante una sutil ironía. Disfrazado en personaje se confunde con él para construir fielmente su mundo no desvirtuado a pesar de la utilización de la tercera persona; sólo en el último capítulo, tras permitir la lucidez y consiguiente muerte del personaje¹⁸ se plasma su voz liberada ya de todos los intimismos de su criatura, para crear la historia imponiendo la realidad por contraste. No sólo cada personaje alcanza entonces su auténtica dimensión, sino que se descubre, haciendo extensivas las palabras de la señora Giner, que:

«¡Aquel pobre sobrino de la señora, cuántas rarezas hizo, y qué empeño, Señor, en decirla y creerla desdichada!» (p. 234).

Todo vuelve a su lugar al desvanecerse el humo que dislocaba personajes y objetos; el lector puede reconstruir una historia distinta, paralela y divergente de la fábula.

¹⁸ «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» (p. 228).

2. EL ÁMBITO DIALÉCTICO: PERCEPCIÓN MODERNISTA Y REALIDAD

El relato se teje en la dialéctica de una fábula modernista y su constante confrontación con una realidad objetiva subyacente. Desde el comienzo existe un ámbito que envuelve y da sentido a los personajes: el mar, la ciudad o el campo son marcos inherentes de la narración; pero también desde el comienzo esos ámbitos aparecen sublimados por la especial percepción del protagonista. Este presta a la mera sensación visual de los demás su capacidad hipertrofiada para ver, oler y tocar:

«¿Te has fijado en el aroma de tus sombreros, en donde ciñe tu cabeza? [...] ¡Olerlo da alegría y tranquilidad! ¡Que lo diga, que lo diga mi madre!» (p. 45).
«Y entonces recogió Félix verdaderamente la ternura de aquel pecho amigo, y la trajo a sus brazos. ¡Olía a campo! ¡Olía a tarde! Y su alma pasó a un goce suavísimo» (p. 67).

A ella une una gran imaginación que le hace creerse un ser elegido, capaz de sentir mucho más allá de cualquiera, y por tanto de vivir (amar) más intensamente. Sin embargo, estas cualidades le hacen comportarse como visionario:

«En cada faceta de luz de las aguas miraba o se me aparecía un rostro, una cabeza de mujer ahogada... ¿No habrá sucedido aquí algún naufragio? ¿Verdad? ¡Se imagina, ve usted los naufragos tendidos entre el mar, mirándonos con ojos devorados, mirándonos!» (p. 13).

Se entiende así que la fábula, correspondiente al narrador protagonista, esté cargada de sensaciones, transmutaciones e incluso alucinaciones; que el lector respire los perfumes del jardín de Beatriz, o palpe el campo de naranjales y palmerales levantinos, y no como evocación serena, sino como hiriente realidad primaria que sin tamizarse se transfiere en imaginaria. Del mismo modo que el lector asiste en *El Quijote* a la metamorfosis de molinos en gigantes, de campesinas en princesas, es invitado en *Las Cerezas del Cementerio* a percibir un soñador éxtasis de los sentidos; en ambos casos debido a una locura que no es más que el intento de acomodar la realidad a la peculiar capacidad receptiva del protagonista, sea interpretación caballeresca, sea hipersensibilización modernista. Se construye un mundo irreal sobre piezas reales tergiversadas por una mente enferma.¹⁹

¹⁹ M. Baquero Goyanes lo define así: «Se trata de un joven exquisito, muy sensible, hipersensitivo, de temperamento artístico, muy convencionalmente descrito. Participa de esa angelización sensual y un poco perversa, característica de los héroes mironianos más inequívocamente neomodernistas» («*Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», *loc. cit.*, p. 228).

«¡Oh, sí! Soy muy nervioso. Siempre creo que va a sucederme algo grande y... no me sucede nada; siempre estoy contento, y contento y todo... yo no sé qué tengo que siento el latido de mi corazón en toda mi carne y... lloraría»[...] «—Estará enfermo; porque si no, ni yo ni nadie entendería eso del latido que dice» (p. 8).

Su inmadurez le hace revelador de sensaciones que al adulto no poeta se le escapan, descorre la cortina de un mundo placentero de fragancias, colores y tactos felices e incluso místicos, vive y quiere vivir en el hechizo sublime de una arcadia infantil²⁰. Esto supone al mismo tiempo una limitación que puede tener consecuencias nocivas para el propio personaje. Si la locura de D. Quijote conllevaba el mantenimiento de unos valores humanos que al ser inexistentes en su momento le conducían a su individual desastre, la de Félix aporta una visión impresionista de las cosas, sugeridora y nueva, pero que le hace comportarse como extraño y enfermizo avocado a la muerte; muerte que sobreviene quizá como justicia de unas verdades que se niega a reconocer. Esta ceguera deriva de dos carencias fundamentales, que imposibilitan un fructífero resultado para esa sensibilidad positiva en sí misma, que se transforma en nefasta para quien la emplea mal.

a) La inmadurez se encuentra no en el primer estadio, la percepción, sino en la incapacidad de aprehender y asumir la realidad completa. Si Miró propone una sensibilidad remansada en el recuerdo de unas vivencias personales, de tal modo que la palabra en su función evocadora tan sólo tenga que insinuar, porque la primitiva sensación ha reposado en su interior transformándose en instrumento de recomposición de todo lo demás²¹, en Félix las sensaciones se buscan de manera inmediata confrontadas con una sensibilidad preconcebida, que ha surgido no del propio poso engendrado en el recuerdo sino de una sensibilidad literaturizada, ajena. Es decir, Félix interpreta, al captar cualquier realidad, desde las emociones ajenas erróneamente tenidas por propias. Es, en líneas generales, la gran equivocación

Para M. Moragón Maestre, Félix sería con Sigüenza y don Magín los únicos personajes mironianos «bondadosos» que «se salvan de su narrativa (...), todos los demás se desenvuelven entre la envidia, el fracaso, la venganza, la enfermedad del cuerpo y del alma, y la soberbia» (en *art. cit.*, p. 199). Aceptar estas definiciones supone simplificar hasta el máximo no ya el personaje y su significación, sino la propia concepción novelística de Gabriel Miró.

²⁰ Cfr. por ejemplo: «En el ambiente parecían derretirse los perfumes de hierbas y flores de renovadas juncieras; (...). Otros iban a los huertos del contorno, que, alumbrados de luna, eran todos jardines de encantamiento o huertos santos como el de Gethsemani» (p. 49).

²¹ La crítica se ha detenido bastante en el valor de la palabra en Miró, su génesis evocadora (tras el recuerdo), y su finalidad sugeridora. Puede verse entre otros, sobre el valor de la sensación E. L. King, «Gabriel Miró y el "mundo según es" en *La novela lírica*, ed. cit., pp. 205-216, en especial pp. 214 y ss; y sobre el proceso subsiguiente E. Anderson Imbert, «La creación artística en Gabriel Miró», en *Fil* 5 n.º 1-2 (1959) pp. 81-94.

(o carencia) del Modernismo. El narrador-protagonista nunca llega a la esencia, no cala a la profundidad de las cosas, y para paliarlo recrea una realidad fictiva que sólo existe en su imaginación, e intenta apurar al máximo la sensación en ella misma, cuando ésta únicamente se llega a poseer tras acendrada evocación en la plenitud de la contemplación²²:

«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» (p. 203).

Pero Félix pretende la totalidad de lo placentero en cada sensación, con lo cual invalida su re-evocación o recuperación, y cada una, además, queda desgajada de una totalidad ya imposible de construir: se acaban en el mismo instante de ser recibidas.

Como indica E. L. King para Miró las cosas se van creando en tres fases absolutamente imprescindibles: «Sensacionándolas, conceptuándolas y nombrándolas. Las tres propiedades son inseparables, consustanciales»²³. Félix olvida sin duda el paso intermedio, por eso no llega a saber que existe una realidad ajena y plural, y confunde signos y síntomas, a la vez que se aísla e incomunica, porque lo suyo se hace intransferible:

Miró (poeta)	Realidad sensación	conceptúa y transforma por la palabra	Nueva realidad esencializada
Félix (niño o loco)	Realidad sensación	transforma por la imaginación inmadura	Irrealidad individual

Así está continuamente errando en lo que cree ver:

«Creyéndole pordiosero, alabó Félix la piadosa largueza de los aldeanos. —Ese que mira, que va pidiendo— dijo el de la ermita—, no es mendigo, sino el sereno de Posuna» (p. 174).

«A Félix le pareció que tocaba sola, y aunque le aseguraron, riéndose, los otros que quien tocaba era el campanero, él lo veía todo tan callado y recogido

²² «Yo vivo íntima, intensamente razonando, mi vivir fisiológico», «tenía conciencia de mi emoción, sin atribuirle a esa felicidad de sentirme a mí mismo, ninguna categoría lírica; toda se guardaba en los deliciosos de sus ojos, y de alguna palabra repetida en mi paladar y en mi lengua; quizá por la palabra se midiese la plenitud de mi contemplación» (en *Obras Completas*, Madrid 1969, pp. 140 y 1152; la primera corresponde a *La novela de mi amigo* que tiene problemática paralela a la de *Las cerezas*, la segunda es de *Años y leguas* correspondiendo a Sigüenza).

²³ *Loc. cit.*, p. 213.

en el regazo de la tarde, que se maravillaba de que hubiese ningún pobre hombre braceando para voltear una campana. Y porfió negándolo»²⁴ (p. 94-5).

Félix no acepta la realidad y desea sublimarla, no tener que salir del hechizo en el que él mismo se envuelve:

«Temía Félix que en Almina perdiese esta amistad el delicado hechizo que ahora la sublimaba y quedase menuda, plebeya» (p. 16).

Ello le hace ver figuraciones y fantasmas:

«Y Félix vio, aterrado, que por las blancas y lisas paredes se precipitaban las sombras de dos piernas enormes unidas en los pies, y de un cuerpo colgado y retorcido. Luego los espectros quedaron fijos en el muro. Volvióse y halló un Cristo muerto en la cruz, encima de unas andas» (p. 98).

Choca una y otra vez con una realidad que su imaginación le ha ocultado y sólo algunas veces se conciencia de su error:

«¡Ya casi ingeniero, y confesó que no había atinado a decirse esas verdades!» (p. 13).

«¡Y qué terco y sandio anduvo creyéndole Koeveld! ¡Válgame, ni se asemejarían! Pero la trágica historia, tan rica en lances de audacia, de amor y de muerte, que le contara la "madrina", había puesto color de peligros y espectros hasta en la desdichada catadura del señor Giner» (p. 60).

Pero es una concienciación pasajera, que la mayoría de las veces le humilla, y siempre le molesta, hasta comportarse de nuevo según la imaginación, es decir, sin que ni siquiera estas experiencias se transmuten en recuerdo, se conceptualicen.

²⁴ El ejemplo más significativo podría ser la cadena de equivocaciones que Félix comete con la criada de tía Lutgarda: «Imaginaba Félix que Teresa sería doncellona, porque no lo-graba fingírsela sonriendo enamorada y placentera a hombre alguno. Le parecía freila o fámula puesta al servicio y compañía de esta señora —monja. Salió Teresa por otra vianda. Preguntó Félix, y supo que la buena mujer si que conociera varón, y aún más, pues estaba dos veces viuda. «¡Válgame el Buen Angel! —pensó Félix— ¡Y cómo serían estos hombres? El primero, quizá un criado de colegio de religiosos, macizo y rasurado, con larga blusa y recios zapatos heredados de algún padre de la Comunidad. Pero ¡y el segundo marido? Por fuerzas debió de ser también fámulo o demandadero de convento». No acertó Félix. Sonriendo tem-pladamente le dijo tía Lutgarda que entrambos fueron mozos de Posuma, hijos de labradores acomodados» (pp. 102-103).

Ante la realidad que castiga sus escapes fantasiosos (como D. Quijote cuyos descalabros apenas le escarmientan para recomenzar su misión caballerescas y continuar con sus andanzas), como indica M. Baquero Goyanes, «no es que Félix invente un mundo inexistente contrastable con el real. Por el contrario lo único que hace es acomodar los datos que ese mundo real le ofrece a su idealización»²⁵; y cuando la verdad física o espiritual se lo quiebra (como a D. Quijote) retoma las piezas y las recompone según el mismo principio: no la esencia plural y universal, acendrada en el recuerdo, sino la individual cosmovisión basada en la previa literaturización de sus posibilidades cognoscitivas. Félix realmente no se conoce, confunde su extremada sensibilidad para la belleza y el amor con la capacidad para alcanzarlos en plenitud eterna. La subida a La Cumbre (cap. XVII) vendría a simbolizar esta característica que no lo es sólo del personaje, sino por extensión del Modernismo: sin una auténtica preparación se pretende llegar a la máxima altura, la ascensión se identifica con la posesión, que mal practicada conduce a la muerte del que lo intenta:

«—No; le miro porque a mí me arde la cara de fatiga y usted está blanco como un muerto [...] Se angustió con tristeza de enfermo. ¿Es que no podría subir a la eminencia; se moriría hundido entre piedras, bajo la mirada de ese hombre, en esa soledad enemiga?» (p. 197).

La Cumbre es lo más hermoso que allí pueda encontrarse, pero incluso los paisanos, que lo conocen, no se atreven a subirla²⁶; y Félix imaginándolo supremo, no se contenta con contemplarla, desea alcanzar (pisar) la cima. Pero en ella encontrará, además de su casi inmediato fin, una realidad agreste, cruel y perversa, y reconoce su anterior ansiedad y soledad:

«¿Estaré yo aburriéndome sin saberlo; y a punto de secárseme el alma, yo, tan enamorado de soledades campesinas; yo, tan encendido de vida íntima, mía, con esas cimas de sol?...» (p. 131).

Su imaginación le ha aislado al mantenerse encerrado en un mundo interior que creía sublime y resulta ser muerte²⁷. Si Félix «verdaderamente mantenía con la Naturaleza un íntimo y claro coloquio, semejante al del alma mística con el Señor» (p. 90) era ese un coloquio egoísta, con principio y fin en sí mismo, pura sensación incommunicable sobre la que Félix no refle-

²⁵ En «*Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», en *Comentario de textos* ed. cit., p. 296.

²⁶ «Le preguntaron [a Silvio] si había parajes de mucha altitud donde hacer agrestes expediciones. Silvio dijo que lo más hermoso era «Cumbre de Nieve»; él nunca había subido; desde la ventana podían mirarla» (p. 156).

²⁷ M. de Unamuno indicaba ya a propósito de *Las cerezas*, aunque confundiendo como

xiona ni a la que logrará nombrarla, hacerla palabra. Esto le achaca Miró al Modernismo creador de bellezas intrasferibles y en definitiva caducas: Félix construye y relaciona ingeniosamente los términos confrontando palabra y realidad pero no crea metáforas²⁸, sino relaciones efímeras:

1.ª Realidad sensible	sensación o coloquio (experiencia fugitiva)	Félix Goce egoísta y caduco
2.ª Realidad interior	metáfora	Goce evocable y comunicable Miró

El coloquio de Félix con la naturaleza termina así:

«Félix verdaderamente mantenía con la Naturaleza un íntimo y claro coloquio, semejante al del alma mística con el del Señor. Silvio y el trajinante le contemplaban cansados y admirados de su silencio. Y él, temeroso de que fuese el suyo un embelesamiento demasiado egoísta, levantó la cabeza de la raíz del pino en que decansaba y, [...] les dijo: —[...] ¿No sentís una alegría muy suave, una salud intensa, nueva, como algo vivo que os anda por el corazón? [...] Silvio le repuso: “—¡Esto te cansaría, Félix!” Y añadió el arriero: “—Si que es verdad, señor Félix. Si recorriese esto como nosotros, bien se hartaría de comer con los ojos el candel y todo eso que se le antojaba”. A Félix se le apagó su venturoso ardimiento, como si su alma también se hubiera entrado debajo de unos árboles espesos» (p. 91-2).

b) Por otro lado la carencia de madurez se manifiesta como percepción parcial de la realidad, parcialidad voluntaria, Félix (*mártir* de una sensibilidad modernista) sólo quiere saber de la belleza; para él no pueden existir fealdad, vejez o crueldad, y pretende anhelosamente hacerlas desaparecer tapándose los ojos, desoyéndolas. De nuevo esta actitud infantilizada produce una transformación que junto con la incapacidad para disfrutar honda y esencialmente, le avoca al fracaso y a la muerte. Porque para Miró (perfec-

haría la crítica posterior personaje y autor, que: «La naturaleza para Félix es un interior, un paisaje interior, es más que un templo, es un tálamo y es una alcoba (...) ¿sobre realismo? No, sino interiorismo» («Introducción a *Las cerezas del cementerio*» en *Obras Completas*, tomo VIII, Madrid 1966, p. 1125).

²⁸ Por ejemplo: «Le recordaba una montaña ocrosa y cavada por fuertes torrenceras, que contemplaba desde el tren, y que le había parecido un grandísimo sombrero abollado a puñetazos» (p. 68). E. Anderson Imbert define la metáfora mironiana: «Cuando Miró dice (...) la metáfora no compara un particular (torre) con otro (cuerda de navío) sino que ambos particulares se resuelven en el todo de una visión lírica enloquecida por el goce de vivir, visión del universo como navío gloriosamente impulsado» (art. cit., p. 92).

tamente distanciado de su personaje) existe el dolor y la crueldad²⁹, como se refleja en ciertas escenas calificadas de naturalistas por M. Baquero Goyanes³⁰, y que no es sino la aceptación del mundo según es. Como indica E. L. King, Miró estaba convencido, como testifica una papeleta de su archivo, de que «no hay más que un heroísmo: ver el mundo según es y amarle»³¹. Así, por ejemplo, cumpliendo la paradoja que Félix se niega a reconocer, el jardín de Beatriz, paraíso maravilloso con todas las bellezas naturales y artificiales (avenidas románticas, huerta levantina, palmerales, cenadores rústicos, etc.) tiene en el mismo centro, como corazón de una verdad interior, un cactus, que el personaje identifica con su enemigo u opositor, el marido de Beatriz:

«Y en el centro de una plazoleta yerma, un cactus monstruoso, erizado como una araña ferocísima puesta en pie, un viejo cactus cereus de estupenda rareza, que, según Félix, se parecía a un hombre flaco y hosco; y mientras sus amigas se reían de la semejanza, él se acordaba de Lambeth» (p. 26).

La realidad está de manera continua sacudiendo al personaje que no hace sino luchar por engañarse eludiendo lo que le molesta. El relato se construye en la dialéctica de la doble narración: la de Félix transmitiendo sensualidades, frente a la del autor haciéndole una y otra vez conocer la crueldad y la muerte. La mayoría de los episodios sirven pues, como en *El Quijote*, para descalabrar al personaje, cuyas heridas en este caso espirituales sanan pronto para volver al siguiente descalabro; el narrador-autor pretende mostrar todas las facetas del mundo que el protagonista quiere negar, la lección no será asumida hasta momentos antes de la muerte:

«¡Si la vida sólo debía ser esto grande, leve, agosto, callado! Y cuando con más encendimiento apetecía ser él también inmenso y leve, trocándose en azul, en bosquejo, en silencio, en todo, en nada, y sentía desbordada el alma cayendo en espacios infinitos, como un torrente despeñado que nunca halla-

²⁹ Así lo señala acertadamente J. Guillén: «Cruel es ya la Naturaleza antes que la humanidad (...) Lección de crueldad que los hombres no desaprovechan (...) Nuestro novelista era piadoso, pero no su imaginación torturada y torturante. (...) Junto a la crueldad, el dolor. Miró lo ve en sus agresiones físicas y espirituales» (*loc. cit.*, p. 169).

³⁰ M. Baquero Goyanes insiste en su análisis de la novela en una «revolucionaria imitación naturalista» tanto en la construcción de escenas, en los procedimientos descriptivos, como en el lenguaje (en *El comentario de textos*, ed. cit., pp. 299-301), contraviniendo afirmaciones de índole general formuladas por él anteriormente: «Miró ve la vida y ve los hombres como una bella estampa que describir. En sus novelas la acción o la descripción interesan más por su calidad plástica que por su resonancia humana», o «Los naturalistas de finales del XIX gustaban también de un detallismo semejante pero con diversa finalidad. Lo que ellos pretendían apresar en sus fotográficas descripciones era la autenticidad (...) Por el contrario si Miró desciende a tal preciosismo detallista lo hace acuciado por el deseo de conseguir un ambiente más bello que verdadero» (*Prosistas españoles contemporáneos*, ed. cit., pp. 182 y 186-187 respectivamente).

³¹ Cfr. art. cit., p. 216.

se madre..., el trajinero o Silvio le gritaban “que tuviese cuidado y mirase a la senda”. Es que la senda cometía una atrocidad retorciéndose rauda y loca encima de otro abismo» (p. 93).

Esa senda terrenal que Félix olvida por ensayos de fusión mística³² se jalone de los más diversos abismos; la naturaleza es en su esencia cruel, pues la subsistencia de unos animales implica la muerte de otros: mientras Félix imagina a la abeja haciendo miel en una trasposición poética de la creación,

«desde el portal de don Eduardo le miraba la tortuga. Félix le vio dos lumbricillas en los ojos. ¿Se burlaría de él? No se reía, no se burlaba de él. La tortuga, muy quietecita, estaba devorando una mosca, que tenía las alas quebradas» (p. 83).

El hombre que participa de esa naturaleza se comporta a su vez de forma feroz, matando y torturando animales. El campesino Alonso arranca las patas al tábano para que agonice lentamente (p. 217), martiriza a un gallo mientras «Félix se retorció de dolor» (p. 109), o le quema las alas a un murciélago para «verlo morir chillando blasfemias» (p. 230); el recuerdo parte de un varazo a un lagarto «cuya escamosa piel tornasoló lujosamente» para teñirse ensangrentada (pp. 90-91). Y todo ocurre hiriendo la sensibilidad del personaje que se muestra incapaz de aceptarlo como parte integrante del ser y de la vida. Se engaña ante el sufrimiento cuyo efecto sobre el hombre desconoce³³, y su caridad resulta equívoca al preferir que muera una vieja antes que una oveja, trasponiendo una humanidad (hacia el hombre aunque sea feo o viejo) por la ideal belleza de una poética oveja:

«¡Adónde huye nuestra piedad! Le recorría heladamente la sangre. Se lastimaba de la cordera y odiaba 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?» (p. 208).

³² Frente a la actitud de algunos de sus personajes ya J. Guillén advierte que Gabriel Miró busca «contacto», pero no intento de fusión más o menos panteísta como la que sueña un personaje (...) Ni Sigüenza es San Antonio, ni Miró aspira como el hindú a la final disolución, entre otras cosas porque «al mundo de Miró no le llena la flora virgen, fuerte y deliciosa del paraíso. Mundo si no con pecado original, con muchos pecados de historia» (*loc. cit.*, p. 167).

³³ Por ejemplo el pasaje del capítulo XII donde Félix encuentra una mujer joven deformada por el trabajo, el sufrimiento, y el dolor: «Estas simples imaginaciones herían a Félix con agudo filo. Se pasmaba; decía que *aquello* era injusticia. Sus primos y su tío Eduardo le contemplaban admirados de su admiración; le sonreían, pero se sobresaltaban de lo raro de ese humor (...) —Félix, hijo, ¡y qué le vamos a hacer! ¿Y eso te espanta siendo tan natural?— ¡Tío, por Dios, no blasfemes sin querer!» (pp. 145-146).

Paradójico resulta que su deseo de belleza y perfección no sea sino crueldad, inhumanidad, esa que Félix odiaba en Alonso hacia los animales. Todas las experiencias parecen llevarle a conocer la verdad última de la muerte que en el mundo se anticipa, inherente a la propia vida, como temporalidad, deformidad, sufrimiento, dolor, fealdad, etc. Como no asume dichas experiencias, como no las convierte en parte de él mismo, su conducta es siempre la de un alienado o extraño con reacciones imprevisibles para los demás. Curiosa se muestra la relación del personaje con el bobo que le da pena (quizá por identificación con la propia candidez inmadura) y miedo por la deformidad física; el bobo engendra en él un sueño en el que afloran todas las contradicciones de una realidad no asumida:

«Esa noche, Félix tuvo un sueño de un hombre hirsuto y cojo aplastado de piedras, de un pollo desplumado y cornudo, y una paloma blanca degollada por un feroz cuchillo de cocina, y todo rodeado de la hermosura y alegría de la vida» (p. 138).

La negación de una parte de la realidad, la no aceptación «del mundo tal cual es» conlleva la errónea disociación, que resulta no ser ética, de lo bueno y lo malo de acuerdo con un criterio de «belleza o sublimidad»³⁴. La búsqueda de una pureza imaginada, que no sería más que una fantasía, genera en el personaje una conducta quijotesca que manifiesta su máxima proximidad al personaje cervantino en el episodio de La Cumbre. Como D. Quijote, Félix cree ver unos pastores idealizados (esencia de pastores poéticos) y encuentra a su pesar unos rústicos crueles. Previamente a la escena el narrador-autor ha prevenido a su personaje de que la subida al monte más alto y más bello no significa alcanzar la belleza, en la cumbre con gran asombro y desprecio Félix encuentra moscas³⁵; pero él no lo ha entendido así y ante la presencia de unos pastores desea vivir una arcadía. El cervantino Félix pone en marcha sus recuerdos literarios y alucina: se sienta en un

³⁴ La realidad que Félix intenta eludir, las personas cuya existencia concibe como error del mundo (Giner, Lambeth, Koeveld) son significativamente identificadas con la muerte: «Llegaba Lambeth seco, rígido, aciego, sus ojos como dos chispas de ónix, su boca fría como la muerte (...) Saludó a Félix, y la dentadura del inglés brilló como una daga rota» (pp. 25-26). Sólo Beatriz parece compartir ese desprecio por todo y todos aquellos que no encajan en su mundo sublimado (cfr. la historia de Guillermo narrada por ella y en especial la muerte de Koeveld, en p. 37).

³⁵ «¿Moscas? ¿Moscas allí? Las oseaba exaltado, frenético de odio; su alma se deprimía, rodaba de la altitud a las angostas callejas de la ciudad, polvorientas, abrasantes (...) Félix había perdido la sensación de la grandeza de las cumbres. Pero cometía injusticia culpando a las moscas. Las pobrecitas moscas nada más representaban lo externo de esa vida agobiosa de contentos y dolores rudos, cuya memoria revuelve su poso y empaña nuestra alma cuando más alta y pulida se considera» (pp. 201-202). El significado de la mosca se completa en una de las últimas escenas en que la mujer de Giner manifiesta su felicidad cotidiana quitando las moscas del lagrimal de su marido dormido (p. 234).

dornajo contemplando la «blancura viva y donosa» de los corderos, y a esos «hermanos pastores» que beben leche recién ordeñada y a quienes es lógico ofrecer unas bellotas (pp. 204-5); pero como D. Quijote tiene también que despertar ante una realidad no literaria: los pastores se enzarzan en una discusión, los perros se acometen, y un pastor, tras disfrutar de la lucha a muerte de los dos animales, pone fin al alboroto mordiendo ferozmente «fauces y encias de la bestia».

M. Baquero Goyanes ha leído este pasaje, de descenso desde una utopía a una brutal realidad reflejada incluso fisiológicamente, como el contrapunto entre un sueño literario y un modo naturalista³⁶. En este sentido la intención de Miró supondría el confrontar la irrealidad modernista a un anterior modo de narrar; pero más allá de esta sugerente apreciación, Miró parece señalar no ya dos modos literarios encontrados, sino dos modos vitales que ya Cervantes contrapuso en su obra.

3. LA FELICIDAD IMPOSIBLE: EL EXTRAÑAMIENTO DEL PERSONAJE

El modo vital que encarna Félix viene justificado por una serie de condicionantes que le atañen como ámbitos concéntricos de distinta amplitud. En principio Félix es ejemplo del hombre, ser condenado por el pecado a ese mundo donde belleza, amor y verdad aparecen mixturados con fealdad, crueldad y muerte; siente en sí mismo el peso de ser hombre:

«¿Es que verdaderamente llevaba la pesadumbre de una espiritual herencia de aquel hombre que pudo manumitirse de las ataduras de timideces y celos y se abrasó en el pecado?» (p. 228).

Es por tanto víctima y causa a la vez de una situación degradada que nunca podrá entender sino al perder su propia materialidad con la muerte: el personaje simboliza así la paradoja del hombre que anhelando asirse a la vida cree poder alcanzar lo eterno participando de lo sublime, paradoja porque la caída está implícita en ese mismo deseo. De aquí derivan dos ele-

³⁶ La referencia a Cervantes es aquí explícita: «¡Oh poderoso ingenio aquel que supo trazar la vida con tanta sencillez y verdad, que, cuando nos hallamos en momentos que tienen semejanza a los del peregrino libro, acudimos al sabroso recuerdo de su páginas para sentir mejor la hermosura que vemos!» (p. 204). Vid M. Baquero Goyanes quien lo compara también con la subida a la cumbre de Alberto Díaz de Guzmán, personaje de Pérez de Ayala (art. cit. en *El Comentario de textos*, p. 290). I. R. Macdonald considera, en cambio, que la relación no puede establecerse con el naturalismo sino simplemente con Cervantes: "But there is no need to bring in Zola, for the clash portrayed is a clash between Félix's illusion and reality—a Cervantine clash, as Miró hints (...) Cervantes is a far more helpful comparison than Zola" (*op. cit.*, p. 102).

mentos fundamentales de la novela, el misticismo y la presencia de la muerte, que resume el poemático título *Cerezas del Cementerio*.

Además, el personaje representa una concreta situación histórica: no sólo una herencia española de larga trayectoria³⁷, sino el especial carácter de un modo de comportamiento finisecular ligado al neorromanticismo. Félix es considerado por otros personajes «romántico», quizá por ese aire de poseso, de extraño o enajenado. Su romanticismo se manifiesta también en ese sentirse diferente a los demás, más capaz para el disfrute sensual y para el amor, como dotado de un don divino o sobrenatural que le elevase de la cotidiana y vulgar existencia de los otros; para paliar el monótono ocurrir diario se inviste de personaje aventurero de irresistible vitalidad identificándose con su romántico tío Guillermo, hasta imaginar que es su reencarnación y que revive su trágica historia amorosa³⁸.

En el ámbito familiar e individual la psicología de Félix se dibuja definida por la enfermedad que ha generado una sobreprotección paternal:

«Y que todo es abandono de tus padres porque te quieren demasiado... ¡Pero quien no ha de quererte siendo tan criaturita!» (p. 115).

Ello determina su inmadurez ante la vida, y explica sus inseguridades y ambivalencias, de tal manera que se muestra carente de iniciativas (deja hacer a los demás) buscando siempre el cobijo en otros personajes, en especial en las mujeres hacia las que le atrae la filiación maternal:

«—Sí, sí, “madrina”, hábleme como a un chiquillo [...] Pues sentir que me quieran, me es tan delicioso que oyéndolo parece que me duermo y todo, como un rapaz bebiendo del pecho de la madre. Amigos de mi padre, muy graves, desaprueban mi natural; dicen que el hombre debe ser tierno un momento, pero luego fraguarse y endurecerse. Y eso es confundir la humanidad con la argamasa» (pp. 23-24).

Mientras su tía no ve en él más que el recuerdo del niño pequeño, el protagonista busca su identidad en el amor a Beatriz vivido como repetición del de su tío Guillermo. Así intenta vivir de un pasado que él imagina como

³⁷ «¡Oh, pobre vida suya! ¿Era trasunto de las inquietudes y concupiscencias, del apocamiento, de la fatalidad y misticismo de toda una raza que generó en lo pasado todos los motivos de sus ansiedades, de sus andanzas sentimentales, y hasta de sus gustos y actos más humildes?» (pp. 227-228).

³⁸ «Hasta se contempló a sí mismo, y decíase que era él, pero después de haber gozado y sufrido intensa vida: creíase rendido de apurar sus secretos y elegido para empresas de audacia, de grandeza y de amor. (...) Y parecióle que tío Guillermo emergía de la suave penumbra» (pp. 32-33).

paradisiaco y fabula sobre los seres que le rodean, no viviendo directamente sino a través de los otros. Determinado y culpable, «su herida, siempre abierta, de ansias de quimeras y aventuras» (p. 16) le llevará, con la latente enfermedad del corazón, a la muerte, alcanzando al fin, metamorfoseado en cereza, la fusión con la naturaleza (con la tierra de La Olmeda) y con la mujer (que ahora degusta la fruta). Para avocar a este final todas las circunstancias, desde las más lejanas como la bíblica del pecado original a las más inmediatas como su debilidad física, se han conjugado haciendo de Félix un sintoma de una realidad concreta y un símbolo del hombre en general. El entramado narrativo da cuenta simultánea de toda la gradación de estos significados acudiendo a motivaciones temáticas entrelazadas que podríamos escalonar, sin despegarnos del análisis directo del personaje, desde la manifestación de sus ansias y anhelos más íntimos al significado de su nombre.

a) En su personal aureola de niño que se aferra a un mundo propio, Félix se conduce como personaje que intenta vivir una historia literaria:

«Se imaginaba un príncipe, puesto por eficacia de brujería en este jardín de encanto, gozador de inocentes caricias de hadas buenas, y que luego salía del gustoso cautiverio para mejor comprender estas delicias y desear la tarde, que lo volvía al infantil hechizo» (p. 24).

«—¿Me perdona, “madrina”, esta visita? La luna me ha sacado de casa y me ha guiado hasta aquí como a un niño de cuento que se pierde en medio de un bosque» (p. 51).

Esa vida literaria que le envuelve la proyecta sobre los demás creando ámbitos imaginarios y personajes quiméricos. Las casas se le antojan palacios o mansiones de hidalgos castellanos³⁹; las sensaciones, ajenas a un auténtico sentimiento, le permiten transformar a las mujeres en princesas («princesas de conseja la parecieron al estudiante las dos mujeres», p. 10), y dibujar a su alrededor un mundo de peligros y maldades que las acechan en el que él deviene en protector de indefensas criaturas: tiene que salvar a cuantas mujeres conoce de sus maridos o padres para que puedan sentir, como él, sólo lo bello, etéreo y maravilloso del mundo; los que ejercen cualquier tipo de dominio sobre ellas (consentido o no) pasan a significar la malevolencia de las fuerzas ocultas, que no son sino las de la vulgaridad. La declaración de Félix sobre el valor de la paloma simbolizaría esa dialéctica que él quisiera que presidiera el mundo:

³⁹ Ve así la casa de los Lambeth: «En cambio, la mansión de doña Beatriz parecía de una reina en cautiverio fastuoso, y a él lo transfiguraba en héroe de nuevas y estupendas mitologías» (p. 52); y la del tío Eduardo: «Creyó entonces hallarse muy remoto de su hogar y de su vida, en casa del todo ajena de algún escondido pueblo de Castilla, y de Castilla la Vieja; y tampoco de Castilla ni de España, sino en la casa de algún hidalgo español refugiado en Amberes. «¡Válgame el Buen Angel! ¡Y qué de quimeras se le sucedían!» (p. 75).

«Una paloma blanca tiene tan femenino donaire y tanta delicadeza, que espero siempre encontrar en su cabecita el aguijón de oro que le clavara algún viejo hechicero, y creo que se me ha de volver en una rubia princesa que estaba encantada» (p. 1124).

La maldad procede de encantamiento, los maridos son viejos hechiceros, y él el paladín que ha de volver la realidad a su primitiva esencia ideal. Como D. Quijote su misión pretende ser la de un héroe, enderezador de entuertos, no desde la ética caballeresca, sino desde la fabulación modernista, que frente al mundo naturalista (de fundamento burgués) había erigido la aristocracia de la fantasía, la belleza de la imaginación quimerista. Como D. Quijote, el problema de Félix estriba en no reconocer su idealidad literaria fuera de la realidad cotidiana, intentando negar la existencia de ésta al sobreponerle la suya, hasta tal punto que se produce su propio desgarró y es-trañamiento.

Pero además, igual que Alonso Quijano adopta la personalidad de D. Quijote, caballero andante, Félix se identifica con su tío Guillermo al que dicen que se parece. Varios personajes señalan constantemente sus semejanzas físicas e incluso de conducta⁴⁰. Resulta significativo que a Guillermo se le conozca siempre evocadoramente y que su vida, engarzada con la de Beatriz, venga contada por ésta casi como fábula romántico-modernista en la que el protagonista es «figura milagrosa de hombre arcángel» (p. 36), que habita en la lejana India, y ejemplariza una pasional y trágica historia de amor⁴¹. A medida que Félix va asumiendo la personalidad de su tío, en cuanto ser legendario amante de Beatriz, su presencia va tomando cuerpo hasta incidir en la propia muerte de Félix; porque Guillermo es lo inalcanzable, lo que se desea y al poseerse se acaba, destruyéndose simultáneamente el dueño⁴². Guillermo ejemplifica esa fábula modernista que Félix

⁴⁰ Casi todos los personajes le comparan alguna vez con Guillermo, pero lo hacen especialmente Beatriz (pp. 18, 30, 36, etc.) y tía Lutgarda (pp. 97, 101, 107, 164, etc.)

⁴¹ Beatriz describe, dándoles ese tinte de fábula modernista, las actividades de Guillermo: «Fundaron un comercio fastuoso de lo máspreciado y raro que el viejo Oriente produce. Allí había maderas labradas de cedro y sándalo; muebles de nácar, ámbar, esmaltes; redomas con agua y peces de ríos sagrados; de Arabia y Etiopía, los perfumes, gomas y ungüentos de flores, telas brescadas, el marfil y el ébano; de la India y China, las pieles de zapa, almizcles, cardomono, galanga, conchas de tortuga, arneses de caballo; vinos de Armenia; cañas de Tylos» (pp. 35-36). Un comercio sublimado por el lujo y belleza de los productos, frente al mundo, también de comerciantes, de Giner que Félix identifica con Koeveld (fealdad, degradación, usura).

⁴² Simbólicamente se equipara el vivir de Guillermo con el «vuelo de un águila». M. Baquero Goyanes explica el significado del águila para Miró: «Grandeza, rebeldía, soledad son los rasgos asignados al águila como símbolo casi inalcanzable para el hombre. Este podrá capturar al ave que tantas cosas significa, podrá destruirla y humillarla. El símbolo, sin embargo, parece volar siempre, más allá de esa avidez o esa crueldad humanas» («Los cuentos de Gabriel Miró», en los *loc. cit.* p. 232).

desea para olvidar la realidad vulgar, fea y mortal, cuando en verdad la muerte es la esencia de la historia de Guillermo: aceptar la identificación con él conlleva renunciar a la vida natural. Félix va intuyendo el trascendental sentido de este personaje, y de un anhelo por semejarse a él va pasando a un rechazo simbolizado en última instancia por la angustia que le produce su recuerdo cuando asciende a La Cumbre (p. 207); Guillermo va dejando de ser la encarnación del Amor para ser la de Muerte, en un proceso paralelo al de la función de la quimera y la fábula modernistas. Félix finalmente asume una muerte igual a la de su tío (la imagina idéntica) más por justicia (cree merecerla) que por voluntad absoluta de semejarse a él:

«La señora prosiguió: —Me vio Félix y oprimiéndome las manos dijo: “¡Como Guillermo! ¡Me mataban como a mi padrino! ¡Qué garra de dolor en el costado, y en el cuello la mordedura del oso!... ¿No decís que soy lo mismo que él? ¡Pues lo mismo muero!” ¡Estaba rendido! Después que sosegó rióse mucho. Yo me asusté 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» (p. 225).

Félix vive pues creyéndose ser imagen de un «personaje de cuento», reencarnando un pasado que le traza un destino obligado, lo que supone no sólo estar de continuo acompañado de la muerte⁴³, sino también la incapacidad para que las sensaciones y experiencias se transformen en algo suyo, pues siempre le llegan a través del filtro de la comparación, de lo ajeno suplantado por él, hasta el amor es apurado como herencia ya estrenada:

«¡Cómo lo transformaba la presencia de doña Beatriz! “¡La de Guillermo!”, había dicho tía Lutgarda... Y el recuerdo del muerto, que antes mucho le halagaba, pisó con frialdad el corazón de Félix [...] —Pero ¿es que le quisiste... como a mí?» (p. 165).

b) El amor constituye una de las tramas fundamentales de la narración matizando el ser de Félix desde su comportamiento más trivial hasta la concepción seudomística de su relación con la naturaleza y el mundo. Con las

⁴³ Las premoniciones se inician desde que Beatriz le relata la historia de Guillermo, y al acabar «Félix gritó enloquecido de rabia y de dolor. La brocadura de la fiera le desgarraba a él su costado» (p. 41). El recuerdo de Guillermo sobrevendrá para Félix acompañado de sensación de muerte, desde «y parecióle que tío Guillermo se abrazaba a él dejándole el alma señalada de frío» (p. 38), hasta «¡El temido y amado espectro de su padrino llegaba hasta las cumbres!» (p. 207). Guillermo y Félix juegan con la muerte, pero con la muerte poética que confunden con la belleza de estanques, mar, montañas o campo (p. 38). Los demás personajes presienten la vinculación de la muerte y su juego, y presagian para Félix males y un final trágico (ejemplos: pp. 39, 107, 125, 164).

mujeres y con el paisaje Félix sólo entiende de una comunicación emotiva vinculada por el amor. Necesita, en una conducta infantil, amar y ser amado en el modo de proteger y ser protegido: pretende una relación inocente que con visos de anacreóntica cumpla un servicio poético con la señora de Giner⁴⁴, un amor seudofraterno con su prima Isabel, a la que apenas descubre como mujer en lo físico, pero de la que desconoce sus sentimientos⁴⁵. Hacia todas en general demuestra un acercamiento de romántico, como si no quisiera romper el misterio que las envuelve (por lo que no llega a conocerlas), lo cual se traduce en apariencia de desinterés. Por eso es acusado por Silvio de donjuanismo, por el comportamiento, amable y seductor pero descomprometido, que parece jugar al amor:

«—¡No, Don Juan, no tanto!! Por tí, no; por su madre... —¡No, Don Juan, no tanto? Pero ¿qué dices, qué supones, bárbaro? ¡Si no son ellas para mí, sino yo para ellas; soy yo el que ama, el que se lastima!...» (p. 219).

Aventurero y salteador de amor impresiona por su desfase romántico de amante galante. Sólo con Beatriz mantiene una auténtica relación amorosa, que se produce tanto por la asistencia del fantasma de Guillermo (Félix cree recuperar y reandar el camino de su tío) como por la inclinación maternal que ella siente por Félix. Despertado un afán de mimarle y cuidarle, Beatriz se entrega a un hombre que busca un amor inocente, porque no quiere sentir en el amor más que una elevación de la persona sólo posible entre seres angelicales (bellos y jóvenes), rehuyendo (y esto sí desde el modernismo no romántico) el significado de pecado que toda una tradición le atribuye⁴⁶:

⁴⁴ *Anacreóntica* se titula el capítulo X, en el que Félix saca con la boca el aguijón de una abeja de la mano de la señora Giner. El símbolo del «amor-abeja» carga de pleno sentido toda la escena.

⁴⁵ Ante los ojos de Félix las mujeres son niñas, pero en concreto su prima le transporta a un pasado en el que los dos se reconocen como hermanos (cfr., por ejemplo, pp. 72-73, 88-89, 217, etc.).

⁴⁶ Si hay algún asomo de culpa («Después, al levantarse, todavía abrazados, vieron una nube blanca y resplandeciente de figura de Angel terrible, como el que arrojó a Adán y Eva del Paraíso. Y los dos sollozaron», p. 55), ligada a la caída carnal (no al pecado ético), ésta se disipa al sublimar la relación entre seres «inocentes» y «quiméricos»: «Y doña Beatriz le hablaba y le miraba como *antes*, como su «madrina», sin que sus ojos, su sonrisa, su palabra, descubriesen y recordasen a la mujer poseída, a la amante sabida en todos los deliciosos misterios. Y Félix, que, viéndola al lado de su hija, tuvo miedo de crearla descendida, desvelada porque la conociera en su secreto de excelsitud y pecado, comprendió entonces cuán inagotable es Amor» (p. 61). E. Laguna Díaz analiza la relación amorosa de Bèatriz y Félix concluyendo que Félix alcanza su esencia heroica precisamente por el «milagro del amor» (*El tratamiento del tiempo subjetivo en la obra de G. Miró*, Madrid, 1969, pp. 59-63). Creo que Miró pretende significar lo contrario, pues Félix vivirá como D. Quijote un amor idealizado por su locura, y morirá, como el personaje cervantino, en su cama y tras recuperar la lucidez.

«Nuestro amor siempre tiene un trono 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» (p. 159).

Mientras que otros personajes intuyen su enfermedad ligada a su pasión amorosa, Félix cree cumplir una caridad amando a todas las mujeres, amor que él se reconoce como lástima hacia el desvalimiento y opresión femeninas. No puede aceptar que su relación con Beatriz sea adulterio, pues la siente como rescate de una mujer encantada de las garras de un ser que no la merece. La función del amor, que tiene manifestación de escenografía modernista (nocturnos, espejos de agua, etc.) corrobora en el personaje su misión de príncipe-ángel⁴⁷, en un mundo que sólo existe en su mente: el amor es por tanto el móvil de la fábula de Félix, y uno de los hilos de la novela de Miró.

Además el amor interfiere en el problema de la aprehensión de la realidad al constituir para Félix la meta final de las sensaciones. El contacto pleno con los elementos del paisaje (río, viento, árboles,...) que Miró presta a su personaje dotándole de una hipersensibilidad y que suele conducir a una voluptuosidad o a un «anhelo de infinito»⁴⁸, se desvía al goce erótico en lugar de trascender transformándose mediante la palabra. Si como afirma V. Ramos «el quedar abandonado en brazos de la sensualidad es el único medio de adquirir ya conciencia de ser»⁴⁹, Félix tendrá toda su conciencia no más allá del deseo y recuerdo de la mujer. Por ejemplo dos episodios:

«El espíritu de Félix sumiose en el crepúsculo claro, limpio, pálido, de color de estrella. Entonces ansió besar el pan mordido por su madrina, y hasta tragarlo, comulgarlo» (p. 66).

«Apareció el suelo de peña, y luego mullido de pastura, y vio los chopos ribereños, joviales y trémulos, y encima el azul magnífico, un cielo de felicidad. Félix se recuperaba a sí mismo [...] Quedose tendido, sin enjugarse, dejando las manos que acariciasen la intimidad de la hierba. Se escuchaba el pulso de su carne, el latido cristalino de las aguas, los besos de las hojas; [...] 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» (p. 134).

⁴⁷ Ya M. Baquero Goyanes ha señalado la «angelización» sensual de algunos protagonistas de Miró, de los cuales considera prototipo a Félix a quien incluso Beatriz ve como un hombre arcángel (cfr. *Prosistas españoles contemporáneos*, ed. cit., p. 212).

⁴⁸ Señala acertadamente F. Yndurain: «En Miró saltan a primer plano sensaciones olfativas, táctiles, y del gusto, mucho menos literaturizadas entre nosotros, llegando a crear, y estimulando en el receptor, una como sinfonía sensual entreverada de gozosa o dolorida voluptuosidad, para levantarse no pocas veces a las esferas de lo espiritual. No sin razón ha dejado escrito en *El obispo leproso* «¡Ay sensualidad y como nos traspasas de anhelo de infinito!» He aquí una expresión clave desde la cual entenderemos mejor buena parte de la obra de Miró» (art. cit., p. 336).

⁴⁹ «El vitalismo mironiano» en *La novela lírica*, ed. cit., p. 218. Estoy de acuerdo con esta

Quizá esta carencia espiritual se simboliza en la babosa (animal que se arrastra por la tierra) que le corta este éxtasis. La esencia terrenal que Félix quiere negarse a sí mismo sublimando el amor humano a místico, verifica de continuo su presencia como tortuga, mosca, o babosa:

«No pudo seguir inquiriéndose. Había sentido en su mano izquierda una gota de frío intenso y gelatinoso, un ruedo de frío, un beso de fango espesado que se le adhería, que se le agarraba viscosamente, esparciéndose. Alzó la mano y vio una masilla blanda, reluciente, oleosa, el corpezuelo de un caracol, pero desnudo, quitada la corteza; era una humilde babosa engendada en la humedad» (pp. 134-35).

Félix queda así expulso del único paraíso posible, el del artista o poeta, porque busca el estado inefable de manera inmediata, directa, sin intermediarios ni tránsitos, el goce inmanente a la propia sensación, sin llegar a arriesgar a la palabra la auténtica sensorialidad que resultaría creativa y generatriz⁵⁰. La espiritualidad de Félix se arrastra en su confusión con goce sensorial, y enreda sexo y religión en una visión sacro-profana de la vida; como le dice su tía Dulce Nombre hace «donaire con lo sagrado», y sus conocimientos de Historia Sagrada y de hagiografía que tanto extrañan a doña Lutgarda («Señor, ¡Y cuánto sabía esa criatura de cosas de piedad siendo tan distraída!» p. 123) producen pesadillas⁵¹. Félix compara cosas, personas y acciones con elementos y funciones religiosas: las abejas son monjas (p. 118), las palabras de Teresa «dulces y coquetas como misa de iglesia rica» (p. 121), las velas ceras de monumento (p. 76), su prima mujer oriental, hebrea, Virgen María (p. 140)... No es burlarse, sino sacralizar lo profano, especialmente todo aquello que tenga relación con el amor en un intento de trascendentalizarlo; come el trozo de pan dejado por su amada como si comulgara una reliquia, sus sensaciones se igualan a las de San Juan, o se dirige a su prima con palabras de Santa Teresa distorsionadas por el contexto.

afirmación si cambiamos «sensorialidad» por «sensualidad» y siempre que aquella se entienda como primer paso hacia la conciencia de ser.

⁵⁰ Cfr. J. Guillén, *loc. cit.*, donde se indica significativamente que «la expresión constituye para Miró una conquista espiritual que en su último término será creación estética. Vida con espíritu más forma dentro de una sola unidad indivisible. «El estado inefable por lo tanto, según esta sagaz interpretación, sucede al idioma, no es anterior al idioma» «Todo Miró está en esa insistencia con que usa «pronunciación» junto a «revelación». El sonido inteligible es descubrimiento a la vez que forma: descubrimiento de mundo a través de forma verbal» (pp. 147-149).

⁵¹ «En seguida se incorporó asustada, teniendo que llevarse la mano al costado para aquietar la violencia del corazón. Es que vio en sueños a Juan de la Cruz engullendo las cartas de la santa carmelita. Juan tenía las espaldas desolladas por azotes de frailes enemigos, y a sus pies un dornajo con raspas y agallas de cecial; y pedía agua el lacerado, ¡y no se la daban, Señor! ¡No era posible! ¡Si no era posible! Todo debió de ser demasiada malicia de Félix. Había de reconvenirle severamente» (p. 127).

La mezcla de sexo y religión, la utilización de literatura mística, y los usos religiosos para situaciones cotidianas suponen, sin duda, un juego modernista⁵². El intento, por tanto, de transformar la realidad, de poetizarla mediante el uso de lo sacro como metáfora decadentista, por muy elegante (incluso erudito o preciosista) que pueda resultar, es cuestionado por Miró como vía equívoca de trascendentalización. Esta no se logra remitiendo a contrastes o visiones chocantes para despertar la aletargada sensibilidad, sino capacitando a la palabra evocadora del poder paradójico de la propia realidad, haciendo que la metáfora surga de la confrontación irónica; sólo así la metáfora será comunicativa y no simple alarde formal.

c) El nombre del personaje y el título de la novela encierran este modo metafórico. Félix, que en aparente superficialidad semeja cumplir con su nombre («¡Esa tu eterna alegría!», p. 45), viene a encarnar el ser humano destinado a la muerte, tan terreno que no logra desasirse de los sentidos. Feliz momentáneamente porque sus pretensiones se derrumban una y otra vez, porque confunde felicidad con infantil despreocupación de todo aquello que no le encaje en su fabulación de lo sublime. Incapaz de aceptar el mundo según es, siente aflorar en él mismo las contradicciones («Pesadez de hartura y comezón de hambre tejían su mal», p. 62), hasta reconocer su imposibilidad de alcanzar lo que desea:

«—¡Yo siempre codicio estar donde no estoy! ¡Verdaderamente es dichoso el Señor estando en todas partes!... Pero cuando llego al sitio apetecido, no hallo toda la hermosa deseada, y es que lo que antes miraba lo dejo, lo pierdo acercándome» (p. 11)⁵³.

Félix, apasionado por adueñarse de lo que debería ser eterno (Belleza, Amor,...), topa una y otra vez con la realidad, y su goce se hace efímero, su tiempo se evapora intentando detener un presente fugitivo, y resulta que él, llamado Félix, personifica la dialéctica humana de «idealidad-realidad», por lo que creyéndose dotado para domeñar su vida, que él concibe como experiencia sensorial y comunicación amorosa, deviene en ángel caído, en enfermo avocador a la muerte. Félix infeliz porque no ha sabido crearse su identidad en el recuerdo reposado, que proporciona la palabra transmisora de un mundo tal cual es (temporal, contradictorio, bello y feo, viejo y joven, plácido y cruel). Su vivir asumiendo la trayectoria vital de otros le conduce al sufrimiento, la ruina, y la muerte.

⁵² Así lo considera también I. R. Macdonald al referirse a las citas de San Juan y Santa Teresa en la novela; *vid. op. cit.*, pp. 89-90 y 96.

⁵³ C. Sánchez Gimeno cree ver en Félix el mejor ejemplo del personaje mironiano que se desarrolla en lucha consigo mismo (*Gabriel Miró y su obra*, Valencia 1960, p. 52). Resulta así que la infelicidad de Félix no es sino la exacerbación de una característica bastante común de los personajes mironianos.

En paradoja, es la muerte la que hace a Félix dador de vida metamorfoseado en bellísimas y sensuales cerezas. Mientras ese imaginado tío Guillermo agotó su trayectoria romántica «en un osario desconocido y remoto, y desterrado por las gentes», convertido en «sostén de terrores, y augurios, y guía y camino de perdición» (p. 228), Félix liberado de su sueño de protagonista de fábula gracias a la acción de la ironía⁵⁴, recuperada su sensatez, reposa en el cementerio de su tierra haciéndose mítico fruto de amor:

«Y vio Beatriz que los ojos de la doncella lloraban y que sus labios sonreían celestialmente. Isabel nunca había comido de esos árboles; y ahora sorbía y comulgaba la esencia del amado con las cerezas del cementerio» (p. 237).

Reconciliado con la naturaleza pasa a ser parte de ella. Cereza es «jugosa fruta», «rubí húmedo» (p. 103), sacralizada por los hombres hasta significar lo prohibido. Félix come de ellas de la mano de Beatriz, habiéndose regocijado previamente por esta ambivalencia de lo sagrado:

«A Félix se le resbalaba entonces por el paladar el agridulce zumo de las cerezas. Y aspiraba con avidez el olor de un grumo de las más gordas y encarnadas. Era dichoso puerilmente, y hasta imaginó suyos los sagrados jardines del Vaticano» (p. 104).

Cereza simboliza eros y muerte. Fruto terrenal que hace recordar al hombre goces espirituales, resume en sí la vida; tentación paradisiaca, surge brillante y apetecible del humus del cementerio:

«Arbolada, sí señor, que es arbolada. Son cerezos y dentro está el fosal, señor Félix. Las mejores cerezas del terreno y las más gustosas. ¡Ya ve si puede chupar de toda abundancia!» (p. 95).

La paradoja establecida entre cereza y cementerio (vida/muerte) resulta ser metáfora de la paradoja del hombre en el mundo y por tanto la síntesis de todas las contradicciones de la existencia humana con su desesperado anhelo de asirse a algo duradero. En esta dialéctica que es el vivir, una de las escapatorias se busca trazando fábulas, intentando ser hacedor de fantasías que se muestran como eternas o al menos como ya dibujadas y conocidas,

⁵⁴ «Félix postrose en la butaca y sonrió. Había florecido dentro de su alma ese aroma que pincha y deja perfume de resignación, y se llama Ironía. (...). Sólo 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 ideáticas y *suyas*» (p. 228).

pero éstas no dejan cabida a la compleja y contradictoria realidad y resultan ser viajes inútiles de locos idealistas.

Las Cerezas del Cementerio no es simplemente la novela modernista parodia de la literatura modernista, como *El Quijote* tampoco es la novela de caballerías parodia del género caballeresco. Miró consigue imitando a Cervantes trascender el problema literario para demostrar que la locura no es creerse héroe o caballero andante (locura que parece gratificante y positiva en sí misma), sino avanzar buscando paraísos de espaldas al mundo tal cual es. Y ese mundo tal cual es no lo recogerá una «historia mentirosa», ni una forma embellecedora, sino una palabra que cada vez que sea leída recuerde en su plenitud toda la complejidad del hombre, y ésta es la palabra paradójica o irónica. Más allá de los pasajes en que Miró alude de Cervantes, esta es la gran lección que aprendió en *El Quijote*.