

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA EXPRESIÓN DE LO SINIESTRO A TRAVÉS DE LAS “ESTAMPAS DEL FARO”

DE GABRIEL MIRÓ

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ADRIÁN ÁVILA PÉREZ

ASESORA:

DRA. GABRIELA GARCÍA HUBARD

CIUDAD DE MÉXICO 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 4 |
| Estado de la cuestión | 7 |
| Resumen de las “Estampas del faro” | 12 |
| El estilo de Gabriel Miró | 15 |
| Teoría de la recepción, esculpir el vacío | 26 |
| Lo bello y lo sublime | 37 |
| La construcción discursiva de lo <i>umheimlich</i> | 42 |
| La estampa como forma discursiva | 48 |
| La construcción del relato | 55 |
| El tiempo y el espacio | 68 |
| Las estampas | 85 |
| “La aparición” | 85 |
| “La playa” | 90 |
| “El Sicilia” | 95 |
| “El caracol del faro” | 101 |
| Conclusion | 107 |
| Bibliografía | 112 |

Las dedicatorias son prueba de que las obras no nos pertenecen. Mi inclinación a la soledad ha refinado mi sentido del agradecimiento. Importa la compañía, no el autor. Por eso escribo sus nombres aquí, como si fueran los créditos de una obra mayor. Porque todos ustedes participaron en la conformación de mi carácter y de mi genio. Sin su apoyo, la pira de mi imaginación no estaría tan viva.

A mi china María Elena, por moldear mi sensibilidad con sus años maduros.

A mi madre, también María Elena, por ser un roble inquebrantable.

A mi tío el Cuidro, que me enseñó la nobleza sin siquiera mencionarla.

A mi abuelo Donaciano, por su espejo de príncipes.

A mi may, Víctor Hugo, por siempre traerme de vuelta al mundo de los vivos, sin importar cuántas veces me pierda.

A Marlén, por recordarme quién soy y lo que puedo hacer.

A mi carnal, Chucho (porque Jesús Rivera no suena a ti), por siempre levantarme el ánimo en los momentos más oscuros.

A Daniel, por brindarme la confianza para seguir adelante.

A Cristina, por su infinita sabiduría y consejos.

A Gaby, por sacarme los ánimos de quién sabe dónde.

A Aira, por ser un excelente conversador con mi imaginación.

A Maribel, por estar aquí.

A la Dra. Gabriela García Hubard, por ayudarme a investigar esta tesis.

Al Dr. Hugo del Castillo, por sus consejos, recomendaciones e introducirme al texto de Miró.

A todos lo que me hicieron sonreír alguna vez.

Gracias.

Introducción

Toda investigación literaria es una reescritura. Valorar una obra con los postulados de cualquier teoría, nos permite comprender la amplitud de significado que puede contener en sí misma. A los ojos de la recepción crítica, podemos leer diferentes posibilidades de texto en un solo enunciado. *El Quijote* de Auerbach es distinto al de Francisco Rico o al de Miguel de Unamuno. Como consecuencia de esto, es común para una sociedad exigir la relectura de sus clásicos cada determinado tiempo a partir de nuevas propuestas.

Esta tesis propone una relectura crítica. Abordar “Las estampas del faro” de Gabriel Miró a través de la teoría de la recepción de Wolfgang Iser, nos permitirá descubrir una faceta poco explorada del escritor español: su capacidad para expresar lo *umheimlich*¹. Así, al mismo tiempo, se habrá revalorado una obra poco explorada que está a punto de cumplir su primer centenario.

Entre 1919 y 1920 Gabriel Miró publicó una serie de relatos en el periódico *La Publicitat*. Algunos de ellos, “La aparición”, “La playa”, “El ‘Sicilia’” y “El caracol del faro” aparecieron durante esos años de forma dispersa. Pero fue hasta 1921 que los cuatro formaron una obra única que fue conocida como las “Estampas del faro”. Las cuales fueron editadas dentro de una recopilación de estampas intitulada, *El ángel, el molino y el caracol del faro*.

Para Mara E. Altisent, estas estampas “pertenecen ya de lleno a la producción más valiosa y original del autor”². No es casualidad que de entre ellas destaquen “Las estampas del faro” por su valor como expresión de lo *umheimlich*. Sin embargo, la relación entre dicho concepto y la obra de Miró no ha sido explorada dentro de los ensayos en torno al escritor español.

¹ Aunque la traducción de I. Béccar que utilizaré para este análisis propone la palabra “siniestro” como traducción al término *umheimlich* propuesto por Sigmund Freud, he decidido mantener el concepto original debido a su naturaleza polisémica. La naturaleza perturbadora de lo *umheimlich* proviene principalmente de la carga semántica en sus posibles definiciones y contradicciones. Esto se entenderá más adelante cuando se aborde el tema.

² Marta E. Altisent, “Estampas del faro o el cuento lírico de Gabriel Miró”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, p.111.

Lo *umheimlich* ocupa un lugar privilegiado en la literatura. Para Freud el terreno de la ficción es el único lugar donde se pueden crear nuevas posibilidades de expresarlo. En “Las estampas del faro” Gabriel Miró logró esto de una forma particular, pues expresa lo *umheimlich* a través del espacio, el tiempo y otros elementos diegéticos. Sustentar esta afirmación es el punto de partida de esta tesis. Para ello será necesario entender algunos conceptos fundamentales que desarrollaré a lo largo esta investigación: el discurso, la estampa, lo sublime, lo *umheimlich*, el espacio, el grado de indeterminación y la prosa-lírica. Pues sólo al entender cómo funcionan todos ellos en conjunto, podremos entender el funcionamiento expresivo en la obra de Miró.

Cabe señalar que en la primera parte de esta investigación se abordarán sistemáticamente dichos conceptos desde una perspectiva de la teoría de la recepción. Después del primer capítulo, que se encarga de poner en contexto el estado de la cuestión en torno a la obra de Miró, se desarrollará la relectura de las “Estampas del faro” con el apoyo de varios teóricos. Es necesario entender la obra de Miró como discurso para iniciar esta investigación. A través de “El aparato formal de la enunciación” de Émile Benveniste y la *Estética de la creación verbal* de Mijail Bajtín se puede concebir que toda obra es una construcción lingüística. Observar la literatura desde sus unidades mínimas, permite una mejor comprensión de los fenómenos estéticos.

Por su parte, atender el género de la estampa, es al mismo tiempo, atender la naturaleza de las “Estampas del faro”. Para dicho género será necesario reflexionar en torno al ensayo de Catalina Donoso, “Retrato hablado: la austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello”, pero sobre todo al trabajo de Juan Benet en su ensayo “El buque fantasma”, hallado en *La inspiración y el estilo*.

Lo sublime, partiendo de la propuesta de Immanuel Kant en sus *Observaciones acerca del entendimiento de lo bello y lo sublime*, junto al *Nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche ayudará a asimilar la estética mironiana en las “Estampas del faro”. Pues no es regla que todas las obras despierten sentimientos placenteros. El miedo, la tristeza y lo *umheimlich* también son parte de los fenómenos estéticos.

A partir de tres libros en específico se tratará la cuestión del espacio. El primero de ellos, *Relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel, pues gracias a él se podrá entender la construcción del espacio con las nomenclaturas esenciales que dan vida a tal concepto

dentro de la diégesis. Como apoyo consultaré *Figuras III* de Gérard Genette. En tercer lugar, debido al carácter poético en la prosa mironiana, *La poética del espacio* de Gaston Bachelard.

Considero que la mejor manera de acercarse a lo *umheimlich*, es a través del texto que difundió el concepto como una cuestión estética: *Lo siniestro* de Sigmund Freud. Por su parte, el grado de indeterminación será definido a partir de los dos ensayos que introducen dicho término en la teoría de la recepción: “La estructura apelativa de los textos” y “El acto de la lectura” de Wolfgang Iser.

La prosa-lírica de Miró será tratada desde los trabajos de varios autores especializados en el estilo del autor español: *Lengua y estilo en Gabriel Miró* de Tomás Labrador Gutiérrez, *Gabriel Miró, La posa neomodernista de Gabriel Miró* de Mariano Baquero Goyanes y “Estampas del faro” o el cuento lírico de Gabriel Miró” de Marta E. Altisent. Destaco sólo tres de ellos porque en el siguiente capítulo se hará un análisis a detalle de las aportaciones de éstos y otros autores a la crítica mironiana.

Una vez asimilados dichos conceptos en la obra de Miró, la segunda parte del trabajo de investigación estará focalizada en observar los fenómenos lingüísticos que permiten la expresión de lo *umheimlich* en las “Estampas del faro”. Es decir, observar cómo todo lo expuesto funciona en relación con el lenguaje y el estilo dentro de la obra. Así, se unirán todos los conceptos expuestos para enriquecer el análisis lingüístico. Esto resulta importante porque sólo observando los engranes del entramado, se puede comprender la relación de unos con otros en función de un fin: expresar lo siniestro a través del espacio diegético en las “Las estampas del faro” de Gabriel Miró.

Estado de la cuestión

Mucho se ha escrito sobre Gabriel Miró y su obra. *El mundo de Gabriel Miró* de Vicente Ramos (1964) es, quizás, uno de los textos más importantes debido a la extensa revisión que el autor realiza de la vida y obra del escritor español. Por encima de todo, resalta su análisis en la segunda parte, donde se focaliza en los elementos perceptuales dentro de la obra mironiana. El paisaje, la flora, la fauna, los olores, los sonidos y el tacto, son sólo algunos de los elementos que Vicente Ramos destaca por su importancia para el entendimiento de la obra mironiana³.

Su trabajo se focaliza principalmente en cómo estos elementos se relacionan unos con otros para generar contrastes y significado. Por ejemplo, en su sección del “tiempo” se centra en diferenciar cómo éste afecta de manera distinta a los objetos que a los hombres. Sin embargo, al tratar de abarcar toda la obra de Miró, no hay un análisis a profundidad sobre algunas obras en específico, entre ellas las “Estampas del faro”. Tampoco propone una lectura a través de la teoría de la recepción o lo *umheimlich*.

Desde aquel libro de 1964, no se ha realizado una revisión de la obra de Miró tan extensa, salvo el tomo 7 de la *Historia y crítica de la literatura española*⁴ coordinado por Francisco Rico en 1984, donde se pueden encontrar ensayos del tema escritos por Edmund L. King, Mariano Baquero Goyanes, Ricardo Landeira e Yvette E. Miller. También es amplio el libro *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*⁵ recopilado por Miguel Ángel Lozano Marco en 2007, el cual reúne una serie de ensayos en torno a la obra del autor español.

En *Historia y crítica de la literatura española* destaca el texto de Mariano Baquero Goyanes, “La prosa neomodernista de Gabriel Miró” porque en él se realiza un análisis extenso de los elementos característicos en la obra mironiana: la dificultad de clasificarla en un género, los tipos de personajes, el tema, la relación con otros escritores y la naturaleza de las estampas. Sin embargo, para mayor precisión en esta investigación se tomará la

³ Vicente Ramos, *El mundo de Gabriel Miró*, pp. 159-275.

⁴ Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea*, vol. 7.

⁵ Miguel Ángel Lozano Marco, coord., *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*.

versión de la conferencia publicada como libro por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia⁶.

De entre los textos de Ángel Lozano Marco destaca, “La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo”⁷. En este artículo, Isabel Clúa Ginés ayuda a comprender la importancia de la mirada en la obra mironiana a partir de la obra *Sigüenza y el mirador azul*. Para Clúa Ginés, la mirada está ligada con la subjetividad e individualidad perceptual. De este modo, la obra de Miró niega una percepción objetiva del mundo y resalta por transmitir momentos de belleza o sorpresa. Si bien, la autora no habla de las “Estampas del faro” en su artículo, éste resulta importante por la propuesta de la mirada estética. Otro texto que sobresale por su extenso análisis del material estructural utilizado por Miró es *Gabriel Miró, le style, les moyens d’expression*⁸ de R. Vidal. En esta obra Vidal lleva a cabo un análisis minucioso de los elementos lingüísticos en la obra del escritor español: Al inicio enlista una serie de los vocablos más utilizados por el autor, posteriormente desarrolla el valor estético de estos a través de la sintaxis con que son enunciados y elabora una teoría del ritmo y el estilo mironiano. Aunque escrito en francés, el texto se focaliza en el análisis de Miró en su lengua materna.

Este texto es, quizás, el más estructuralista porque desmenuza muchos de los elementos lingüísticos de Miró en sus unidades mínimas. Esto ayuda a apreciar de manera segmentada, la forma de escritura del narrador español. Sin embargo desglosa su obra en los elementos lingüísticos, pero no en los narrativos. Es decir, tenemos el número de palabras y el uso de la sintaxis a nivel estadístico, pero no la secuencia de las escenas, los momentos de cambio en la diégesis o la forma en que estos elementos lingüísticos aportan fuerza expresiva

Para fines de esta tesis, resultan imprescindibles los textos sobre la estética de Miró y aquellos relacionados con sus “Estampas del faro”. De entre ellos, existen cuatro que resaltan, además del de Baquero, por trabajar elementos encontrados en las “Estampas”: “The Genesis of Gabriel’s Miró’s Ideas about Being and Language: The Barcelona Period

⁶ Mariano Baquero Goyanes, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*.

⁷ Isabel Clúa Gines, “La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo”, *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, pp. 55-84.

⁸ R. Vidal, *Gabriel Miró, Le style, les moyens d’expression*.

(1914-1920)”⁹, de Roberta Johnson, “Naturaleza y poesía en la obra de Gabriel Miró”¹⁰ de Antonio Oliver Belmás, “Gabriel Miró y el 27, lectura e influencias”¹¹ de Guillermo Laín Corona, *El paisaje en la obra de Gabriel Miró*¹² de Frances T. Fields, *Lengua y estilo en Gabriel Miró*¹³ de Tomás Labrador Gutiérrez, *Estudios sobre Gabriel Miró*¹⁴ de Paciencia Ontañón de Lope, “Lenguaje suficiente: Gabriel Miró”¹⁵ de Jorge Guillén y “‘Estampas del faro’ o el cuento lírico de Gabriel Miró” de Marta E. Altisent.

Ahora bien, en “The Genesis of Gabriel’s Miro’s Ideas about Being and Language: The Barcelona Years”, Roberta Johnson relaciona la obra tardía del escritor español, de 1914 a 1920, con los conceptos estéticos sobre el lenguaje artístico de Martin Heidegger. Para la autora, la particularidad de la obra mironiana requiere de un lenguaje capaz de transmitir las impresiones del escritor. Por ello, su ensayo se centra en cómo Miró transmite una experiencia con el lenguaje. El ensayo de Roberta Johnson es importante, además de su propuesta, porque se centra en el periodo en que Miró escribió las “Estampas del faro” y sirve como una aproximación para entender las impresiones que se viven al leer el texto. Sin embargo, al igual que con los otros artículos, se centra poco en las “Estampas” mismas y su análisis se queda en la relación de Heidegger y Miró.

Relacionado con este artículo, se encuentra el de “Naturaleza y poesía en la obra de Gabriel Miró” de Antonio Oliver Belmás. En este ensayo, Belmás se focaliza en la importancia entre la naturaleza y el hombre en la obra mironiana. Pero a su vez recalca la importancia que la poesía tiene en la prosa de Miró para expresar las impresiones y la geografía de la naturaleza. Pues aunque Miró no fue poeta como tal, sí utilizó figuras poéticas para lograr un efecto impresionista en su obra.

“Gabriel Miró y el 27. Lecturas e influencias” es otro ensayo importante. En éste, Guillermo Laín Corona nos ayuda a comprender la fuerza lírica de la palabra en la prosa de Miró más allá del mero estilismo. Pues su estudio se centra en desacreditar la lectura de

⁹ Roberta Johnson, “The Genesis of Gabriel Miro’s Ideas about Being and Language: The Barcelona Period (1914-1920), en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 8, No. 2 (Invierno 1984).

¹⁰ Antonio Oliver Belmás, “Naturaleza y poesía en la obra de Gabriel Miró”, en *Revista Hispánica Moderna*, Año 2, No. 3 (Abril, 1936).

¹¹ Guillermo Laín Corona, “Gabriel Miró y el 27. Lecturas e Influencias”, en *Revista de Literatura*, 2010, julio-diciembre, vol. LXXII, No 144.

¹² Frances T. Fields, *El paisaje en la obra de Gabriel Miró*.

¹³ Tomás Labrador Gutiérrez, *Lengua y estilo en Gabriel Miró*.

¹⁴ Paciencia Ontañón de Lope, *Estudios sobre Gabriel Miró*.

¹⁵ Jorge Guillén, “Lenguaje suficiente”, *Lenguaje y poesía*.

Miró desde el mero uso de las palabras como adorno y propone una revaloración de su estilística como una forma narrativa novedosa para su tiempo. La relevancia de este texto recae en que Guillermo Laín ve el lirismo de Miró más allá del sentido estético, pues para él, Miró no sustituye la realidad con palabras bellas, sino que la mueve a otro plano de la percepción. Esto se puede entender mejor con la obra de Frances T. Fields, *El paisaje en la obra de Gabriel Miró*, donde la narrativa de Miró se observa desde su fuerza expresiva para resaltar el paisaje. Aquí el análisis se focaliza en los diferentes elementos compositivos que Miró utiliza para convertir su narrativa en una serie de sensaciones vivas. Frances analiza las metáforas, la prosopopeya, la mezcla entre los cinco sentidos y otros elementos para hacer notar que Miró, como dice Huidobro, no describe el paisaje, sino que lo hace florecer.

Todo esto se puede entender analizando el uso del lenguaje que Miró realiza en sus obras. Desde lo semántico hasta lo sintáctico, se pueden observar diferentes recursos que el escritor español emplea para expresar. Existe otra obra importante para entender esto además de la ya mencionada de R. Vidal: *Lengua y estilo en Gabriel Miró* de Tomás Labrador Gutiérrez.

En esta obra, Labrador también aborda los elementos lingüísticos en la obra de Miró, pero, a diferencia de R. Vidal, observa la función y fuerza expresiva que tienen en la narrativa mironiana. El autor desmenuza la obra de Miró y la vuelve a armar para así - explicar la función de los elementos, funcionando en conjunto, para formar el estilo en la obra del autor: léxico, técnicas narrativas, adjetivación, aposición, verbos, entre otros.

Otra obra que resalta por las pequeñas, pero importantes, propuestas para una lectura mironiana, es la de Paciencia Ontañón de Lope, *Estudios sobre Gabriel Miró*. Este libro es una colección de ensayos de la autora en torno a la obra de Miró y, aunque reúne muchos de los temas ya citados, resalta por integrarlos de manera resumida. Formula una organización de la obra mironiana y su temática.

De entre todos resalta un ensayo: “La España esperpéntica” donde sugiere una relación entre el esperpento de Valle-Inclán y la obra de Miró. Resulta importante esta comparación porque aunque muchos de los autores proponen que la obra de Miró deforma el paisaje o a los personajes, ninguno explica la razón de hacerlo. Mientras aquí, Ontañón, lo ve como una forma de deconstruir a los héroes clásicos en el espejo del esperpento.

El último ensayo, “‘Estampas del faro’ o el cuento lírico de Gabriel Miró” de Marta E. Altisent, resulta imprescindible para los motivos de esta tesis porque aborda por completo la obra en cuestión. La lectura que Marta E. Altisent realiza de las “Estampas del faro” es importante porque resalta muchos de los motivos estéticos de Miró: La disposición de los elementos simbólicos, las imágenes impresionistas en relación con un expresionismo poético, el uso de los narradores, el desarrollo de las acciones, la ruptura de la focalización, la perspectiva del espacio, entre otros. Sin embargo, Altisent desarrolla todos estos elementos en 8 páginas, sin llegar a profundizar del todo. El texto de la autora simplemente nos describe las “Estampas del faro”, pero no propone una lectura más allá de la enumeración de los elementos estéticos. Incluso en una parte sugiere que quien aborde el texto debe ser “el lector generador de que actualmente hablan Iser y Jauss”¹⁶.

Tomando esto último como punto de partida, puedo decir que el objetivo de esta tesis es profundizar en la obra de Gabriel Miró, “Estampas del faro”. De este modo se realizará una relectura de la obra tomando en consideración dos aspectos principalmente: el lenguaje poético y el grado de indeterminación, pues en la observación de estos dos se podrá llegar a observar cómo opera lo *umheimlich* dentro de la trama de las “Estampas del faro”.

¹⁶ Marta E. Altisent, art. cit., p.111-121.

Resumen de las “Estampas del faro”

Es cierto lo que dicen Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Carrera Calderón sobre lo absurdo de separar el fondo (lo que se dice) de la forma (los recursos con que se dice) en el análisis de un escrito. “Ambos forman la obra artística; y no por separado, sino precisamente cuando están fundidos”¹⁷. Concluyen que todo análisis literario “tiene que ser, a la vez, del fondo y de la forma”¹⁸. Este trabajo está hecho tomando esto último en cuenta. Por lo que, si utilizo este capítulo para hablar principalmente del fondo de las “Estampas del faro”, no es por otorgarle un valor prioritario, sino para establecer un contexto de la obra. Como el capítulo lo indica, éste es un resumen. Aún no se desarrolla como tal el análisis de la obra, se presenta.

Las “Estampas del faro” es una obra dividida en cuatro capítulos: “La aparición”, “La playa”, “El Sicilia” y “El caracol”. En cada uno de ellos se representa una escena en la vida del narrador, Gabriel, durante su estancia con una familia de torreros en una isla de levante. En torno a la figura de dos faros, dos caracoles y otros elementos de la palaya se desarrollan los recursos literarios.

Se relatan tres días de la estancia de Gabriel en la isla, correspondiendo cada uno principalmente al motivo que se anuncia en su título. La primera estampa, “La aparición”, se desarrolla en 31 párrafos. Inicia con la descripción del movimiento del faro, las olas en el mar y la noche. El narrador se hace presente hasta el cuarto párrafo mencionando que una “estrella encarnada” lo mira. Posteriormente relata su procedencia, su encuentro con el torrero y le explican que la “estrella encarnada” es en realidad otro faro. Más adelante relata su relación afectiva con el torrero a través del recuerdo de una fragata que le regaló dentro de una botella. Mediante esta rememoración se sugiere que un adulto recuerda “la delicia infantil”¹⁹ y que los acontecimientos en la costa levantina le sucedieron cuando era niño. Durante la noche el narrador más joven se acuesta en su habitación y el ambiente apacible se transforma en terrorífico. Allí se aparece la mujer del torrero, pero el narrador la observa como una aparición: “Había en mi alcoba una mujer vestida de luto. Yo me dije «Es una aparición. Estoy despierto, y veo la figura enlutada; de modo, ¡que sí que es una

¹⁷ Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, p. 16.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 202.

aparición!»²⁰. La mujer permanece allí perturbando la estancia del protagonista, se acerca a un par de caracoles, toma uno y lo ausculta mientras sonrío y se lamenta. Se describe la naturaleza grotesca de los caracoles: “dentro de la frescura de las bocas, comenzaba una bóveda de oscuridad, un secreto de oscuridad que se devanaba”²¹. El protagonista se queda dormido. Al siguiente día el espacio parece otro y termina la primera estampa.

En la segunda estampa, “La playa”, el relato comienza durante el día. Al apreciar la “estrella encarnada” el niño la distingue de una manera diferente, más jovial. Junto al torrero el protagonista realiza un recorrido por la playa descubriendo una vieja torre de moros, los habitantes del cabo, la arena, los animales, las costumbres y otros elementos del terreno. El torrero comenta un poco sobre su hijo que murió y el apego de éste con los caracoles. Conforme la noche va naciendo, el aspecto del espacio se transforma en uno inhóspito y extraño. La voz narrativa observa a los barcos desaparecer en el horizonte. En un momento repentino toca con su mano una bota que contiene la pierna descarnada de uno de los ahogados durante el naufragio del Sicilia y finaliza la estampa.

“El «Sicilia»”, como tercera estampa, marca un cambio narrativo. A partir de ésta los elementos perturbadores aumentan y la narración continúa marcada por un campo semántico relacionado con la muerte y la descomposición. Esto se refleja en la manera de entamar los recursos literarios como se podrá apreciar más adelante. La narración comienza de noche en la habitación del niño que, conmovido por la esposa del torrero, asegura que tratará de comprenderla. Pero conforme avanzan los eventos, se queda petrificado por el miedo. Además durante esta escena ocurre un evento sobrenatural: una voz, salida de la nada, le comienza a hablar al protagonista dándole indicaciones de las cosas que ocurrirán con la aparición. Por segunda vez la mujer del torrero entra a la habitación del protagonista para escuchar el rumor que sale del interior de los caracoles. Tras presenciar todo esto, el narrador se queda dormido.

La última estampa, “El caracol del faro”, comienza al siguiente día en una mañana de domingo. El protagonista despierta tras una noche pesadillesca ante un día tan claro que lo ciega. Los torreros regresan de la iglesia y no se ven barcos en el mar. El aspecto del cabo es, una vez más, alegre gracias a la luz del sol. Incluso realiza una descripción de los barcos

²⁰ *Ibid.*, p. 205.

²¹ *Ibid.*, p. 207.

hundidos con imágenes bellas. Pero conforme termina la tarde el espacio se transforma nuevamente como señal de que algo terrible sucederá. Es entonces que comienza un metarrelato: la historia de cómo murió el hijo de los torreros.

Cuenta el anciano que cuando llegaron a la isla, vivían dos torreros que se odiaban al grado de realizar el cambio de turno con pistola y perro en la mano. Pero con la llegada de su hijo a la isla, los enemigos quedaron encantados con el carisma del pequeño y comenzaron a convivir sólo para estar con él. Conforme el tiempo pasó, uno de los torreros fue de viaje y regresó con un regalo: un caracol para que el hijo de los torreros lo tocara. Celoso por este acto, el otro torrero también le trajo uno igual. Sin embargo, eran tan parecidos que el hijo de los torreros los confundió. Ya no sabía cuál era cuál. Durante una tempestad, el hijo de los torreros salió a tocar el caracol como sirena para advertir a los navíos y salvarlos, pero fue tal la fuerza del siniestro que terminó enterrado bajo unos escombros sujetando el caracol con sus manos. Ahora, en el tiempo presente efectivo del relato, los padres colocaron el retrato de su hijo en su habitación, donde se queda el protagonista, y dejaron del lado izquierdo el favorito de su niño muerto.

Tras escuchar esto, el protagonista siente curiosidad por los caracoles, los toma para auscultarlos y en la confusión los revuelve. Al final ya no sabe cuál es el caracol del hijo de los torreros. Esto provoca que el hijo quede perdido en el rumor del mar. La madre entra al cuarto, toma el caracol, pero el protagonista siente culpa de haber perdido a su hijo y finaliza la última de las estampas.

Cabe señalar que el nombre de Gabriel es relevante a lo largo de la obra porque es utilizado para nominar tanto al narrador como al hijo de los torreros y también, por el carácter autobiográfico de la obra que señala Altisent²², se puede llegar a asociar con el nombre del autor. Sin embargo a lo largo del análisis no utilizaré el nombre para referirme salvo al autor para no generar ambigüedad en el análisis.

Sobre la anécdota es, en esencia, lo que se puede decir. El entramado de “Las estampas del faro” complica indagar más en sus detalles para un mero resumen. Pero para entender con mayor profundidad esta obra de Gabriel Miró, es necesario reflexionar en torno al tipo de género literario que presenta el escritor español.

²² Marta E. Altisent, art. cit., p.112.

El estilo de Gabriel Miró

Podría comenzar escribiendo un poco sobre la vida de Gabriel Miró. Decir que vivió entre 1879 y 1930; que la mayor parte de su vida la pasó en Levante; y que existe un enorme debate, como lo señala Tomás Labrador Gutiérrez, en cuanto a la clasificación de su generación y estilo a los cuales pertenece²³, pero Vicente Ramos ya se ha ocupado de ello en un libro intitulado *El mundo de Gabriel Miró*²⁴.

Dicho lo anterior, considero necesario invertir una parte de este ensayo, más que en la vida del autor, en las características estilísticas que abundan en la totalidad de su obra. Como ya se explicó en la “Introducción”, existen pocos estudios que nos permitan entender el estilo particular de las “Estampas del faro”. Sin embargo podemos apoyarnos de los estudios generales para complementar una idea del autor levantino.

El concepto de estilo será aludido como el “conjunto de características formales individuales”²⁵ de un artista. Podemos profundizar esta definición con el texto de J. Middleton Murry, *El estilo literario*. Para el escritor inglés “un estilo tiene que ser individual, porque es la expresión de una manera individual de sentir” y algunos “parecerán más peculiares que otros, sea porque el modo de sentir del escritor se aleja extraordinariamente del modo normal, o porque las peculiares experiencias emotivas que busca expresar caen fuera del horizonte ordinario de la experiencia humana...”²⁶ Esa individualidad se puede apreciar en los recursos literarios que Miró utiliza para entamar su obra.

El estilo de Gabriel Miró es particular por muchos de los elementos que utiliza para expresar su manera de sentir, pero también es cierto que un estilo es susceptible a convertirse en un género. Como lo plantea Mijaíl Bajtín en “El problema de los géneros discursivos”, “donde existe un estilo, existe un género”²⁷. Esto lo retomaremos más adelante, cuando expliquemos el concepto de estampa. En el cual se podrá apreciar el estilo de Miró puesto en acción.

²³ Tomás Labrador Gutiérrez, *op. cit.*

²⁴ Vicente Ramos, *op. cit.*

²⁵ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, p. 540.

²⁶ J. Middleton Murry, *El estilo literario*, p. 20.

²⁷ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, p. 254.

Por ahora, lo importante es observar qué elementos existen en la obra de Miró capaces de hacer posible su estilo tan particular. Vicente Ramos nos aproxima a aquellos detalles con un análisis minucioso de las diferentes etapas en la vida del escritor español. Para Ramos, la tesis fundamental de Miró se puede explicar mediante una cita del mismo autor, “la palabra es la misma idea hecha carne, es la idea viva transparentándose gozosa, palpitante, porque ha sido poseída”²⁸.

En la obra de Miró este fundamento se debe tratar con sumo cuidado. La elección de palabras es esencial para el poder expresivo del autor levantino. Su prosa no sólo describe, sino que evoca sensaciones a través de la organización de su repertorio léxico y de sus oraciones a nivel discursivo. Pero esto no se refiere a que el autor reduzca simplemente su poder expresivo a una precisión semántica.

Sí, la distinción del léxico resulta importante. Como lo menciona Tomás Labrador Gutiérrez:

En la esmerada y cuidadosa selección del léxico [...] refleja Miró su ideal precisión y variedad, aunados a la activación del poder sugeridor y sugestivo máximos de las palabras elegidas, que cumplen la doble exigencia de resultar evocadoras y precisas a un mismo tiempo, exigencia que supone una excepcional sensibilidad y una exquisita intuición idiomáticas, adquiridas tras pacientes y certeros ensayos y adiestramientos. La palabra ocupa así la posición nuclear en la prosa de Miró: prosa construida en función de la palabra, palabra que se convierte en alma y aliento de la comunicación mironiana.²⁹

Esto se puede observar desde los primeros párrafos de las “Estampas del faro”. Miró utiliza palabras de suma precisión para describir las condiciones del entorno como “fanal”, “autillo”, “calas”, “tahona”. Pero también inserta otras como refuerzo expresivo: “relámpago” para hablar de la luz del faro, “rebota” para narrar el movimiento del autillo asustado; la mar “truenas”, la vía láctea parece “molida” y el polvo que desprende el molino brilla como la “lumbre”³⁰.

“Poseer la palabra” no significa simplemente tener la exactitud del término, sino dotarlo de una carga semántica a partir del contexto por el cual está rodeado. El concepto de

²⁸ Vicente Ramos, *op. cit.*, p.55.

²⁹ Tomás Labrador Gutiérrez, *op. cit.* pp. 5-6.

³⁰ Gabriel Miró, “Las estampas del faro”, en *El ángel, el molino, el caracol del faro*, p. 201

“madre” no contiene el mismo valor en la novela de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, que en la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*. E incluso en cada lectura el concepto puede tener una carga semántica distinta, algo como la *différance* de Jacques Derridá.

Con esto podemos entrever la riqueza del lenguaje mironiano. En su obra la elección de palabras es sustancial para su estilo, pero su fuerza expresiva no depende simplemente del significado fijo del concepto, sino del funcionamiento del aparato léxico en contexto, junto con otros elementos, en conjunto. El cuidado de Miró no sólo está focalizado en la selección de las palabras por su significado, sino por la capacidad expresiva que pueden llegar a tener a nivel discursivo. “Las exigencias expresivas lo inducen a la búsqueda de la máxima eficacia en la actualización de todos los recursos del idioma...”³¹ explica Tomás Labrador Gutiérrez.

Es por esta razón que la obra de Miró sobresale debido a su cualidad sensual. Pues a través de los recursos lingüísticos el escritor levantino encarna las ideas. Roberta Johnson comenta que en el trabajo mironiano, “language is the act, it is the thing of the experience”³². Por esta razón es que la prosa de Miró es tan sensible, pues utiliza los elementos del género poético para expresar.

Antonio Oliver Belmás explica que “la poesía, tenemos que repetir mucho, existe igualmente en el verso que en la prosa y donde indudablemente se asienta es en la obra de Miró”³³. Pues es por utilizar figuras poéticas que Miró alcanza tal nivel de expresividad y de acción en sus escritos. En el tercer párrafo de “La aparición” describe el cielo a través de una analogía: “Todo el cielo como una salina de luces, que en el horizonte se bañan desnudas y asustadas”³⁴.

Sin la necesidad de utilizar un verbo más que “bañan”, esta oración presenta un cielo vivo a través de los vocablos utilizados. En vez de decir que “las estrellas están dispersas sobre el marco celeste”, Miró plantea un cielo homólogo a una salina de luces. La palabra “salina” misma ya contiene una idea de dispersión dentro de su valor semántico, además de

³¹ Tomás Labrador Gutiérrez, *op. cit.*, p. 5

³² Roberta Johnson, *art. cit.*, p. 197.

³³ Antonio Oliver Belmás, *art. cit.*, p. 205.

³⁴ Gabriel Miró, *op. cit.*, p.201

la asociación con “cielo”. Y para expresar la idea de que “las estrellas titilaban” utiliza la fuerza de acción

la fuerza expresiva en el verbo “titilar”, la traslada a la adjetivación con “desnudas” y “asustadas”.

Además cabe destacar el uso de la prosopopeya al hacer que el único verbo “bañan” esté relacionado con las estrellas o “luces”. Con este recurso y los otros señalados, el paisaje en Miró cobra una dimensión distinta. No es un cielo ordinario, sino un cielo vivo. En *La novela de mi amigo*, como lo señala Frances T. Fields, “el cielo y el río nos parecen más grandes y orgullosos por el añadido de esta cualidad humana”³⁵. Por estas cualidades, el paisaje es raigambre de la experiencia en Miró. Sin embargo, detallaré en ello más adelante cuando describa las características del paisaje en las “Estampas del faro”. Sólo cabe señalar que, como dice T. Fields, “el paisaje es metáfora de lo que padecen los protagonistas”³⁶.

De ello deviene la particularidad en la mayoría de las descripciones mironianas. No es un entorno neutro en el que interactúan los personajes, sino subjetivo. El carácter poético de la prosa abre las posibilidades expresivas. “La poesía nos revela siempre algún aspecto de la realidad [...] Por eso su expresión va unida a la subjetividad del poeta, quien no se conforma con percibir la realidad del mundo, sino que se esfuerza por penetrar en lo más hondo de ella”³⁷.

Jorge Guillén también indaga en el carácter poético de la prosa de Miró en su ensayo “Lenguaje suficiente: Gabriel Miró”. Para él, en la obra de Miró la poesía “no es un ornamento que se superpone a la existencia sino su culminación”³⁸. El uso de la voz poética permite que la enunciación de la experiencia no sólo quede a nivel anecdótico, sino que propone una forma de expresión de la realidad.

Estas características de índole poética dotan a la prosa de Miró de una carga expresiva tal que sus textos se presentan constantemente acompañados por sensaciones a flor de piel. Pero para esto Miró no sólo se basa en la selección del léxico, su carácter sensual, su poesía en prosa o la importancia del paisaje, sino en la actualización de los recursos lingüísticos

³⁵ Frances T. Fields, *op. cit.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*, p.27.

³⁷ Enrique Moreno Báez, *Nosotros y nuestros clásicos*, p. 82.

³⁸ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, p. 146.

que tiene a su disposición, pues reformula formas narrativas a través de su actividad como escritor con los recursos que observaremos en funcionamiento más adelante.

Explica Baquero Goyanes: “Con el oído muy agudizado, muy afinado, Miró selecciona palabras que, al conjuntarse en su prosa —en su estilo, en lo que viene a ser su *pronunciación*—, se cargan de una sensualidad de la que carecerían en otras manos, de otra manera utilizadas o combinadas en otra prosa”³⁹.

En otra parte, citado por Tomás Labrador, también dice Goyanes que Miró “depura ampliando [...] más que por supresión o estilización, por desplazamiento y labor creadora de nuevas imágenes, capaces de sustituir a las ya gastadas”⁴⁰. En la prosa mironiana todos los elementos constituyen una forma de expresión novedosa. El escritor levantino renueva la lengua ampliando las capacidades de ésta. En las “Estampas del faro” tenemos imágenes tanto bellas como sublimes: por una parte “Las gaviotas coronaban la isla”⁴¹, mientras que por otra el protagonista “veía la playa erizada de cruces”⁴². Esto se podrá diferenciar con mayor precisión en el capítulo sobre lo sublime.

Tomás Labrador Gutiérrez señala que Miró actualiza las unidades del sistema de la lengua aponiendo “dos sustantivos en uno nuevo”⁴³: “casa-heredada de tan claro renombre”⁴⁴. Para Labrador, Miró realizó esto en su anhelo de “denominar cada objeto con su nombre preciso y específico”⁴⁵. Pero debido a la naturaleza inestable de la lengua, no podemos asegurar que Miró logre la exactitud, en cambio su trabajo sí permite observar un enriquecimiento de la lengua española a partir de sus juegos con las palabras. Aunque en las “Estampas del faro” Miró no recurre a la técnica de anteponer sustantivos, sí lo hace con otros elementos lingüísticos que tienen una disparidad semántica, contrastando cada uno de los vocablos próximos. En los adjetivos, por ejemplo, la luz del faro se describe como “una estrella encarnada”, la anciana parece una “niña arrugada”, un delfín acallado está “podrido”, el mar tiene una “llaga”, entre otros.

³⁹ Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 35

⁴⁰ Tomás Labrador Gutiérrez, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 216.

⁴² *Ibid.*, p. 205.

⁴³ Tomás Labrador Gutiérrez, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ Gabriel Miró, *Nuestro padre san Daniel. El obispo leproso*, p. 9.

⁴⁵ Tomás Labrador Gutiérrez, *op. cit.*, p. 21.

Respecto a la anteposición de los sustantivos, Labrador Gutiérrez dice que “mediante tal procedimiento, no se especifica nada, simplemente se expone una cualidad del primer sustantivo”⁴⁶. Esta técnica es utilizada en las “Estampas del faro”, pero de una manera más amplia, pues no sólo se focaliza en los sustantivos. Al juntar elementos dispares, los conceptos resaltan por contraste porque, de acuerdo a Labrador, existe un fenómeno de motivación semántica que produce que los sustantivos compuestos conlleven “una mayor afectividad”⁴⁷. Esto no produce directamente neologías, pero sí una originalidad en cada uno de los objetos del mundo descrito: “nunca se repite una misma sensación, un mismo paisaje, una misma emoción; los objetos, las personas, los animales, las cosas, la naturaleza toda cambian cada momento”⁴⁸.

Ya se ha dicho, Miró es sensual. En su narrativa describe la percepción del mundo a través de cada uno de los sentidos, pero si relacionamos la aposición de conceptos, podemos encontrar que esto también sucede entre las formas sensoriales de percibir. Por una parte existe un efecto de sinestesia al combinar más de un sentido, por otra, estos sobrepasan sus limitaciones. Es común encontrar en las “Estampas del faro” construcciones como “Me ha mirado el viejo hasta el corazón”, “apreté los párpados, y con los ojos cerrados también la vi”, “La estrella [...] me palpitó en los ojos”⁴⁹, entre otros. Este carácter sensual también se puede encontrar en la interacción entre el narrador y los objetos que lo circundan, desde los más ínfimos hasta los más grandiosos, todos estos afectan la manera que tiene el narrador de percibir el mundo, de sentirlo, de expresarlo.

Describe el narrador: la “estrella encarnada” encima del mar “está muy quietecita mirándome”⁵⁰; cuando ve a la mujer en la mañana, ésta lleva “todo el horizonte del Mediterráneo”⁵¹ en su mano; y como menciona más adelante: “Las cosas se articulan a la vida de nosotros; se hinchen como una vena de la circulación del instante y del recinto que nos conmueve; abren la distancia de nuestra consciencia...”⁵²

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁹ Gabriel Miró, *op. cit.*, pp. 204-226.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁵¹ *Ibid.*, p. 214.

⁵² *Ibid.*, p. 208.

Ligado a esto, la voz narradora tiene, dentro del relato, diferentes formas de enunciar dependiendo desde qué perspectiva narre. El temple del narrador se transforma cuando expresa desde el plano infantil a cuando enuncia desde la voz adulta. Los objetos cambian dependiendo del momento del día. Las cosas, en efecto, se articulan a la vida del narrador, pero también conmueven la experiencia del lector. Ejemplos se podrán encontrar más adelante cuando la tesis se enfoque en el análisis de la obra.

Otros elementos para tomar en cuenta en el estilo de Gabriel Miró son los señalados por Vicente Ramos. Para éste, Miró retoma algunas de las técnicas utilizadas por los modernistas y las aplica a su propia literatura de acuerdo con sus exigencias estilísticas. De este modo, se pueden localizar características tanto del impresionismo como del expresionismo⁵³ en la obra del autor levantino.

Lo propio del impresionismo para Vicente Ramos es “a) no someter a juicio crítico algunas de las sensaciones; b) un abundante empleo de la sinestesia; c) concretización de lo abstracto; d) consideración del tiempo en su fugacidad o instantaneidad; e) técnica de lo insinuado y f) animismo”⁵⁴.

Sobre el punto “a”, podemos encontrar en las “Estampas del faro” que las sensaciones del narrador están meramente expresadas sin un juicio crítico. Pero esto sólo sucede cuando el narrador niño toma la palabra. A diferencia del adulto, el pequeño sufre los cambios de estado en el ambiente. Describe su impresión ante la aparición, el ojo encarnado, los caracoles, etc. Sí, expresa a través de su pensamiento, una especie de juicio, pero éste es más impresionista que reflexivo. Como plantea Alberto Paredes, narrar “se trata de la operación de fingir con palabras”⁵⁵. Y Miró, a través de su ejercicio literario, logra escribir un relato donde su narrador infantil parece expresar sin someter a un juicio crítico sus sensaciones. La falta de juicio produce un efecto de sentido que se relaciona con la ingenuidad, el desconocimiento y la vulnerabilidad. Ante tales impresiones, las cosas menos amenazantes pueden transformarse en algo hostil.

Respecto al punto “b”, ya hablamos anteriormente de los ejemplos de sinestesia en las “Estampas del faro”. La subcategoría “c”, concretización de lo abstracto, se puede apreciar en los momentos de mayor descripción por parte del narrador. Por ejemplo, el inicio mismo

⁵³ Vicente Ramos, *op. cit.*, p.275.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Alberto Paredes, *Voces del relato*, p. 11.

que abre la obra con una escena donde se detalla el movimiento constante y circundante del fanal del faro.

La consideración del tiempo en su fugacidad se puede ejemplificar con la riqueza de sus descripciones que, como ya lo citamos, dice Labrador: “nunca se repite una misma [...] todas cambian cada momento”⁵⁶. Así el faro del inicio, descrito como “estrella encarnada”, no parece el mismo unas cuantas páginas adelante porque éste se ha transformado en un “peñón rubio” debido a la instantaneidad del discurrir del tiempo de la narración

En correspondencia con la técnica de lo insinuado, en la mayoría de las apariciones de la mujer del torrero, se insinúa de forma discursiva que ella podría ser un fantasma. Por otra parte, constantemente, como se ha ejemplificado unos párrafos atrás, se insinúa que en el paisaje hay algo observando al protagonista. Esta técnica de lo insinuado es importante para esta tesis porque implica una mayor participación por parte del lector y abre la posibilidad del análisis a través de la teoría de la recepción.

Por último, en correspondencia con el animismo ya pudimos observar este recurso con diferentes ejemplos de la prosopopeya en las “Estampas del faro”. El paisaje y muchos de los objetos en la prosa de Miró aparecen animados, el faro mira, los cadáveres tienen historias, las estrellas están encarnadas, los caracoles miran como si fueran dos ojos, y sus aberturas parecen bocas.

Sobre las características del expresionismo, Vicente Ramos las enumera en las siguientes: “1) Reconstrucción lógica de la materia fenomenológica; 2) precisa delimitación de lo temporal; 3) uso de la onomatopeya; 4) reproducción de ciertos rasgos objetivos y no del objeto; 5) orientación hacia lo experimentado íntimamente, vertido luego, en palabra, y 6) personificación de los objetos”⁵⁷

En las “Estampas del faro” existen, como lo indica el primer punto del impresionismo, sensaciones meramente expresadas sin juicio crítico, pero también una reconstrucción lógica de la materia fenomenológica. Esto se puede observar entre las descripciones de la percepción del niño y la del adulto. El primero tiene una mayor sensibilidad a las impresiones, mientras que el segundo suele ser más reflexivo sobre ellas.

⁵⁶ Tomás Labrador Gutiérrez, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷ Vicente Ramos, *op. cit.*, p. 275.

Aunque la delimitación temporal puede aparecer en muchos relatos de Miró, en las “Estampas del faro” ésta no aparece marcada de forma precisa. Sí, a través de la conjugación de los verbos se puede diferenciar el tiempo en algunas ocasiones, las comillas sirven como indicador para establecer el pensamiento en presente del narrador y los guiones medios para el diálogo, pero la línea entre el narrador adulto del niño es tan delgada que, cuando estos elementos no se encuentran presentes es difícil diferenciar quién enuncia, como si meramente sirvieran para indicar la posibilidad de múltiples narradores, pero sin marcar una frontera clara entre ellos.

El uso de onomatopeyas es nulo en las “Estampas del faro”, sin embargo hay una constante descripción sonora del espacio y los objetos. Desde el inicio la mar “trueno” y se “canta”; la mujer del torrero se la pasa escuchando los caracoles que emiten el sonido del mar; los caracoles ríen “rsgadamente”; e incluso en los momentos de tranquilidad el silencio zumba.

Sobre el punto 4), la descripción de los rasgos objetivos y no del objeto, se pueden hallar numerosos ejemplos en las “Estampas del faro”. Desde el inicio cuando se hace descripción del faro hasta la parte en que el narrador ve los caracoles por primera vez. Los introduce en la escena con lo siguiente: “y goteó de brillo la concha de dos caracoles marinos enormes” después continúa “tenían torceduras en espiral de vislumbres húmedos”⁵⁸. Sin embargo en este mismo pasaje se pueden encontrar aspectos relacionados con el punto 6), pues entre la descripción de los rasgos objetivos existe una personificación de los detalles de los objetos. Los caracoles adquieren una personalidad que incide en la intimidad del personaje y después lo expresa por medio de la prosopopeya. Se quedan mirando al protagonista, se “reían rsgadamente” y encuentra en el interior de sus bocas un “secreto de obscuridad”⁵⁹.

En relación con el punto 5) se puede apreciar una orientación hacia lo experimentado íntimamente a partir de las reflexiones del narrador niño cuando describe sus impresiones sobre las situaciones por las que está pasando: “Ya no podré dormir. Se oye el mar como si saliese de esas bocinas de concha. Respiran encima de mis sienes, de mis ojos, porque les ha quedado la boca descolorida de la mujer del torrero. Yo me levantaría. Toda la noche será de horror...”⁶⁰

⁵⁸ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 208.

Otros aspectos importantes son los que plantea Mariano Baquero Goyanes en su libro *La prosa modernista de Gabriel Miró*. Goyanes reconoce que “En el intento de crear una prosa artística, poética, preciso es reconocer que Miró superó a cuantos le habían precedido, depurando las conquistas expresivas, metafóricas y musicales del modernismo”⁶¹. De este modo: “El modernismo se depura y acendra en manos de Miró, artista que fue capaz de renovar un estilo, unos procedimientos expresivos que estaban ya, en su tiempo, pasando a ser retórica y tópico”⁶².

Resulta importante reconocer esto porque a través de sus juegos literarios, Miró rompe con los convencionalismos de la narrativa clásica. Las estampas por sí mismas son estáticas. No hay relación directa con algunas de las características que menciona Edwin Muir en *La estructura de la novela: novela de acción, de caracteres, picaresco, etc.*⁶³ Aunque, como dice Gilbert Highet, “nuestro mundo moderno es, en muchos aspectos, una continuación del mundo de Grecia y Roma”⁶⁴, los elementos clásicos en la obra de Miró aparecen a través de una deformación estructural de sus modelos.

Quizás porque la concepción de Highet sobre lo clásico se relaciona con lo que T. S. Eliot expone en *Lo clásico y el talento individual*. Para el poeta inglés lo clásico existe exclusivamente en el idioma latino, siendo Virgilio el mayor representante. Eliot explica que “ninguna lengua moderna puede aspirar a producir un clásico en el sentido en el que aquí he llamado a Virgilio clásico”⁶⁵, sin embargo “en las diversas literaturas modernas hay mucha riqueza de la que podemos presumir y con la que el latín no puede rivalizar, mas cada una de estas literaturas tiene su grandeza, no de manera aislada, sino porque ocupa un lugar dentro de un patrón superior que se fijó en Roma”⁶⁶.

Miró es, como la mayoría de los autores occidentales, un artista que por relación paratextual con sus raíces europeas proviene de esa tradición clásica. Pero, al igual que los grandes autores, niega en cierta medida las estructuras de ese arquetipo. De este modo, el escritor español juega con ese folclor. Miró narra eventos provincianos con todas las

⁶¹ Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 26.

⁶² *Ibid.* p. 50.

⁶³ Edwin Muir, *La estructura de la novela*, pp. 7-43.

⁶⁴ Gilbert Highet, *La tradición clásica*, t.I, p. 11.

⁶⁵ T. S. Eliot, *Lo clásico y el talento literario*, pp. 57-58.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 58.

posibilidades que le permite la lengua de su tiempo para convertir lo común en algo completamente nuevo.

Pero la tradición de lo clásico también tiene ciertas características. Juan Benet en “El buque fantasma” explica que la novela moderna buscaba deslindarse del modelo clásico porque éste veía la importancia de una obra en el argumento por encima de la estampa, lo estático, lo contemplativo: “En la novela clásica ocurre lo que en el tercer acto de las comedias de enredo, ‘todo se explica’, y esta condición exige del escritor un dominio completo de todos los pormenores de la narración a fin de no incurrir en un pecado de olvido, incompetencia o contradicción al dejar un cabo suelto o al meterse en un callejón sin salida”⁶⁷.

El estilo de Miró en las “Estampas del faro” no exige que el escritor tenga dominio de todos los eventos porque los cabos sueltos forman parte del sentido. No se explica todo, pero se transmiten experiencias. El texto, al no ser completamente explícito, deja un margen de libertad al lector, le permite participar en la creación de la obra. Esto se podrá comprender en el siguiente capítulo cuando se relacionen las “Estampas” con la teoría de la recepción.

El discurso de Miró está dominado por una multitud de técnicas literarias como se puede observar. La selección del léxico, lo sensual, lo poético, la ruptura con los modelos clásicos y el paisaje son algunos de los elementos que permiten ver las características principales en el estilo mironiano. Lo siguiente es observar cómo funcionan a nivel discursivo para lograr la expresión de lo siniestro en las “Estampas del faro”. Pero todo esto será retomado más adelante de forma más explícita en cada una de las partes de su relato.

⁶⁷ Juan Benet, “El Buque fantasma”, en *La inspiración y el estilo*, p. 148.

Teoría de la recepción, esculpir el vacío

Para entender la relación entre las “Estampas del faro” y la teoría de la recepción, es pertinente partir del ensayo de Marta E. Altisent, “‘Estampas del faro’ o el cuento lírico de Gabriel Miró”. En ese trabajo, Altisent señala que las “Estampas del faro” exigen “del lector un cambio de actitud hacia lo narrado”⁶⁸, ya que este tipo de textos “reclaman una actividad lectorial [sic] en la que ha de entenderse tanto el desarrollo de la trama como las reverberaciones poéticas del significante”⁶⁹. Debe haber una complicidad para desdoblarse el mensaje de una obra como las “Estampas del faro”, el lector necesita ser activo o bien “el lector generador de que actualmente hablan Iser y Jauss”⁷⁰.

Como se puede observar, Marta E. Altisent tuvo la perspicacia de señalar la relación entre esta obra de Miró y la teoría de la recepción. Sin embargo aunque no profundizó en el tema más allá de estas cuantas líneas, su ensayo será retomado más adelante para ejemplificar sobre los grados de indeterminación que se pueden encontrar en las “Estampas del faro”.

Comencemos por los teóricos alemanes de la escuela de Constanza. El concepto de la teoría de la recepción nace en una conferencia realizada por Hans Robert Jauss el 13 de abril de 1967, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”. En ella el teórico alemán plantea que las escuelas de ciencia literaria abandonaron las “funciones creativas, formadoras de percepción (del mundo) o productoras de comunicación”⁷¹ que conlleva la literatura. La tesis fundamental de Jauss propone una renovación de la historia de la literatura que exija “destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción del efecto”⁷². Con esto propone además el concepto de “horizontes de expectativa” en las obras, el cual “permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado”⁷³.

⁶⁸ Marta E. Altisent, art. cit., p. 112.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall comp., *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008 p. 56.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 57.

En esta conferencia Jauss rompió con la tradición contemporánea del análisis literario: el formalismo ruso, el *new criticism*, el estructuralismo. Los cuales dejaban de lado la participación activa del lector, el contexto del momento de lectura histórico y consideraban a la obra como un objeto aislado y cerrado para ser analizado desde una “objetividad”. Cabe señalar que, como señala Adolfo Sánchez Vázquez en su conferencia, “Estética de la recepción” del 24 de septiembre de 2004, Jauss también estaba en contra del análisis a través de modelos clásicos y del historicista que trataba de dar sentido a la obra de acuerdo al tiempo en que fue escrita.

Años más tarde, Hans Robert Jauss desarrollaría estas ideas de manera más amplia en dos ensayos paradigmáticos para la teoría de la recepción: “Cambio de paradigma en la ciencia literaria” y “Experiencia estética y hermenéutica literaria”. En ellos propone de manera más formal los cambios en la forma de estudiar los conceptos estéticos en la historia del arte.

Para Jauss, es necesario que los estudios de la ciencia literaria se concentren en la experiencia estética como punto de partida. Como dice en uno de sus ensayos “la experiencia primaria de una obra de arte se realiza en la actitud respecto a su efecto estético, en la comprensión que goza y en el goce comprensivo”⁷⁴. Al proponer que los estudios literarios se focalicen en el efecto estético, Jauss da prioridad al proceso comunicativo del fenómeno literario. La obra no se analiza solamente por su contenido, sino por lo que éste produce en el lector y viceversa. Como si se formara un diálogo entre la obra y el lector. De esto, se puede entender que retome la teoría hermenéutica de Gadamer para describir:

la hermenéutica literaria como la tarea de entender la relación de tensión entre el texto y la actualidad como un proceso en el que el nuevo diálogo entre auto, lector y autor restaura la distancia temporal entre el ir y venir de pregunta y respuesta, de respuesta original, pregunta actual y nueva solución y que concretiza el sentido siempre de una manera diferente y con ello de una manera siempre más rica⁷⁵.

⁷⁴ Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Dietrich Rall comp., *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008 p. 75.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

Con esto Jauss se refiere a que, cuando cualquier individuo realiza el acto de la lectura, no sólo aprehende el significado dentro de la obra, sino que lo confronta y lo actualiza. La lectura es un diálogo entre dos horizontes, el de la obra y el del lector. Hay preguntas y respuestas conforme se avanza. De este modo se descubre la vigencia de una obra y se revaloriza. La obra no está fija en el tiempo sino que deambula en una serie de lecturas a lo largo de la historia.

De esto que Jauss proponga el horizonte de expectativas como una medida que tiene el lector antes de enfrentarse a la obra. Es decir, en cada lectura, de cada distancia temporal entre la obra y el lector, éste forma una expectativa antes de sumergirse en las páginas del libro. Mediante tal acción se hace “consciente la historia de su recepción”⁷⁶, pues dicho horizonte de expectativas cambia en cada momento de lectura.

Existe también el horizonte de expectativa del autor, el cual explica Sánchez Vázquez: “Se trata del horizonte de expectativas, conforme al cual el autor produjo el texto”⁷⁷. Continúa Vázquez: “Hay, pues, un horizonte del autor y otro del receptor, uno del pasado y otro del presente”⁷⁸. El primero está fijo en el tiempo, pero la recepción cambia con el paso del tiempo. Sobre esto, Vicente Ramos en su análisis de la obra de Miró propone que en el autor: “La palabra, revelando al ser, se lo incorpora, se lo transfunde, haciéndose con él sustancia única, nueva entidad que, al ser comunicada, es recibida por el lector, a quien ‘le parece –enseña Miró– que llega a la suprema bienaventuranza de crear al lado del autor”⁷⁹. Una idea similar conduce a Jorge Guillén a decir: “este lenguaje del autor será luego lenguaje del lector”⁸⁰.

El horizonte de expectativa del lector sirve para entender por qué la interpretación de las obras no es completamente arbitraria. Pues una novela, cuento u otra forma narrativa es una guía para conducir al lector a través del entramado. Guía realizada por las expectativas del lector. De esto podemos partir para entender la teoría de Wolfgang Iser, para quien la

⁷⁶ Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall comp., *op. cit.*, p. 57.

⁷⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, “La estética de la recepción. El cambio de paradigma”, p. 46 en <http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1843/02_De_la%20Estetica_ASV_2007_2a_Conferencia_31_48.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta 16 de mayo de 2018].

⁷⁸ *Idem.*, p. 47.

⁷⁹ Vicente Ramos, *op. cit.*, p.56.

⁸⁰ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 148.

literatura está constituida en mayor medida por vacíos que permiten, y guían, la participación del lector.

En “La estructura apelativa de los textos”, Wolfgang Iser comienza su ensayo diciendo que “actualizamos el texto por medio de la lectura. Pero, obviamente, el texto debe otorgar un margen de posibilidades de actualización [...]”⁸¹ Esto indica, por una parte, que el sentido del texto sólo surge durante el acto de la lectura y, por otra, que dentro de toda creación literaria existe la posibilidad de realizar una lectura individual, pero ésta no es completamente subjetiva, pues se encuentra dentro de los límites que permite la estructura misma de la obra. Por ejemplo, en su ensayo “Una pauta de ‘Trilce’”, Saúl Yurkievich realiza un extenso análisis del poema XXVIII del *Trilce* de César Vallejo a través de los elementos que constituyen el poema. Los versos relatan el sentimiento de la pérdida de la madre. En su tesis Yurkievich se fija en la forma métrica para hablar de la inestabilidad sentimental que evoca el poema, en el encabalgamiento brusco de dos versos que indica la ruptura del narrador con su madre y la sintaxis como forma de potenciar la expresividad, entre otras cosas.

Yurkievich realiza una lectura de la obra, pero toda su interpretación está medida a partir del horizonte de expectativa que Vallejo fijó en su momento. No hay un subjetivismo total sino un diálogo entre los dos autores: uno como escritor, el otro como crítico. Roland Barthes, en *Crítica y verdad* lo explica de este modo:

Ciertamente, la crítica es una lectura profunda (o mejor dicho, *perfilada*); descubre en la obra cierto inteligible y en ello, es verdad, descifra y participa de una interpretación. Sin embargo, lo que devela no puede ser un significado (porque ese significado retrocede sin cesar hasta el vacío del sujeto), sino solamente cadenas de símbolos, homología de relaciones: el ‘sentido’ que da de pleno derecho a la obra no es finalmente sino una nueva eflorescencia de los símbolos que constituyen la obra⁸².

El acto de la lectura es importante para la crítica literaria porque sólo a través de él ponemos a prueba los elementos que conforman la obra. El lector se convierte pues en coautor y la obra literaria nace sólo cuando se lee el texto. Cualquier significado de un

⁸¹ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall comp., *op. cit.*, p. 101.

⁸² Roland Barthes, *Crítica y verdad*, p. 71.

texto, sólo lo podemos hallar dentro del texto. “La realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos y, con ello, es una reacción a la realidad”⁸³, explica Iser.

Esto nos señala que aunque los objetos del texto son producidos “a partir de los elementos que se encuentran en el ‘mundo vital’”⁸⁴, estos son independientes. Proust toma su propia experiencia para escribir *En busca del tiempo perdido*, pero los objetos que conforman los siete tomos, no son los mismos del ‘mundo vital’ de Combray porque los objetos de la diégesis literaria están hechos con lenguaje textual conformado por símbolos.

El texto literario no “explicita objetos reales determinados ni los produce [...], ofrece opiniones y abre perspectivas en las cuales aparece de una manera diferente un mundo conocido por experiencia”⁸⁵. Proust no produce Combray en su novela, abre diferentes perspectivas de ese mundo a través de un entramado lleno de recursos literarios. Por ello es tan importante el acto de la lectura, pues sólo a través de él surge una tensión, una “confrontación de la experiencia propia con una experiencia potencial”⁸⁶. Retomando a Jauss, el lector enfrenta su horizonte de conocimiento con el que propone la obra. Así, “cuando el lector ha recorrido las perspectivas del texto que se le ofrecieron, sólo le queda la propia experiencia, en la que se puede apoyar para hacer declaraciones sobre lo transmitido por el texto”⁸⁷.

La relación entre el lector y el texto se logra porque la obra permite la participación del lector por medio del concepto que Iser retomó de Roman Ingarden: las “‘perspectivas esquematizadas’”⁸⁸. Las cuales son desplegadas por el texto, “producen progresivamente al objeto” y “al mismo tiempo, lo hacen concreto para la opinión del lector”⁸⁹. Además “entre las ‘perspectivas esquematizadas’ surge un vacío que se produce por la determinación de las perspectivas que chocan una con otra”⁹⁰. Dicha determinación está sólo en el texto, pero a su vez, son un vacío para el lector. Por ello estos vacíos que la obra contiene en sí misma generan lo que Ingarden llamó el grado de indeterminación. Al no haber una situación *cara*

⁸³ Wolfgang Iser, art. cit., p. 102.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 104

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

a cara en el acto de la lectura, “es la ausencia misma de la posibilidad de verificar y de una intención definida lo que ocasiona la interacción texto-lector”⁹¹

Estos vacíos, y la exigencia misma de ser llenados, sirven “como un incentivo básico para la comunicación”⁹². Al estar “incompleta” la obra, exige del lector un papel más activo. Los textos por una parte, a través de las oraciones en el texto presuponen que algo va a suceder después, como por ejemplo en *Pedro Páramo* (1955) se nos indica que Juan Preciado busca a su padre y conforme continuamos la lectura esperamos que se dirija allí porque recordamos lo ya leído. Sin embargo, esto puede suceder o no, y en el último caso se modifica nuestra expectativa. Por ello cuando leemos un texto por segunda ocasión, ciertas oraciones nos parecen más importantes que en la primera lectura porque ahora conocemos hacia dónde se encaminan los eventos. Pero por otra parte en los textos hay una serie de datos que se desconocen en las obras como el color de los ojos del personaje, su altura, la manera en que se trasladaron de un lugar a otro, etc.

Al mismo tiempo, estos vacíos sirven como “mecanismos de control que operan en el proceso de lectura” y “tienen que iniciar la comunicación y controlarla”⁹³. Dentro de la estructura de cualquier relato hay ausencias, pedazos en blanco, que sirven para guiar las expectativas del lector. En las “Estampas del faro”, por ejemplo, jamás se nos describe al protagonista, no se explicitan momentos como el recorrido del narrador a la casa de los torreros después de haber tocado la bota del muerto en la playa. Sin embargo por intuición y participación lectora llenamos esos vacíos. Podemos imaginar que el niño tiene un rostro, que hubo un traslado de un punto a otro. Además la expectativa en la obra no termina de realizarse del todo, pues en todo momento las oraciones no parecen conducir a una conclusión en concreto. No hay acción y como dice Marta E. Altisent el argumento en las “Estampas” es mínimo.

Explica Iser: “Mientras más variadas sean las ‘perspectivas esquematizadas’ que produce el objeto de arte, más aumentan los vacíos”, pero “los vacíos de un texto literario no son, de ninguna manera —como tal vez se podría suponer— un déficit, sino que forman

⁹¹ Wolfgang Iser, “Las relaciones entre el texto y el lector”, en Enric Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo, 1996, p. 250.

⁹² *Idem*.

⁹³ *Ibid.*, p. 251.

un punto elemental de partida para su efecto”⁹⁴. Por ello en las “Estampas del faro” son tantos los vacíos y forman un efecto estético sublime y relacionado con lo *umheimlich*.

Pero este recurso puede funcionar para generar tensión o incertidumbre intencional en el texto. En “La pata de mono” de W. W. Jacobs, el narrador jamás dice explícitamente que la extremidad del mico tenga realmente un efecto mágico. Puede ser verdad o mentira. La estructura del cuento conduce al lector a, por lo menos, dos perspectivas: a) el hijo fue revivido por deseo del padre, pero aniquilado a consecuencia de la petición de su madre o b) la pata no tiene poder alguno. Pero la incertidumbre de saber cuál es “cierta” permite un constante proceso de comunicación texto-lector.

Los vacíos también implican que exista un grado de suspenso en la lectura porque “provoca que tratemos de imaginarnos la información, de la que carecemos en ese momento, sobre el desarrollo del acontecimiento”⁹⁵. Dicho suspenso es uno de los incentivos que ofrece el texto para la comunicación, pues buscamos llegar a esa información que “carecemos en ese momento”. Pero el suspenso puede variar dependiendo de la obra y en algunos casos ni siquiera accedemos a la información de la que carecíamos. Por ejemplo, en el cuento de W. W. Jacobs estamos guiados por el suspenso, pero nunca llegamos a tener una explicación de los eventos. En cambio en *El corazón de las tinieblas*, la búsqueda de Kurtz incentiva el suspenso en la novela, pero al final llegamos a conocerlo e incluso saber las razones de su sublevación.

Este efecto estético de lo indeterminado se puede comprender con mayor precisión desde la perspectiva de la literatura fantástica de Tzvetan Todorov. Para el teórico búlgaro-francés, un relato se considera como fantástico cuando el lector vacila entre considerar los eventos del cuento desde una explicación natural o sobrenatural. Explica Todorov “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso”⁹⁶. Pero esta vacilación debe recaer principalmente en la experiencia del lector, no necesariamente en los personajes del relato:

⁹⁴ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall comp., *op. cit.*, p. 106.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes, y a vacilar entre acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida también por un personaje; de ese modo el papel del lector es, por así decirlo, confiado a un personaje y al mismo tiempo la vacilación se encuentra representada, se convierte en uno de los temas de la obra [...] ⁹⁷

En las “Estampas del faro” sucede algo similar. Al estar expuestos ante las perspectivas del narrador adulto, el niño y el torrero, no tenemos claro si lo que sucede en el cabo es producto de la imaginación infantil, la reflexión adulta o el realismo del torrero. Se produce un efecto de vacilación en el lector. Además las variaciones del tiempo, los cambios en el espacio a partir del día y la noche generan una serie de percepciones inconexas para la interpretación dejando el texto como una obra abierta.

Para entender con mayor profundidad el concepto del suspenso, me parece pertinente hablar de la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson. Pues, aunque la teoría se focaliza en el discurso hablado, podemos rescatar algunas de sus premisas para reforzar lo ya planteado con relación a los ensayos de Iser. La teoría de la relevancia plantea básicamente que “todas nuestras actividades informativas se orientan hacia la meta general y abstracta de mejorar nuestro conocimiento de mundo” ⁹⁸. Esto se refiere a que juzgamos la información que se nos presentan de acuerdo a la relevancia que tienen para nosotros. Si accedemos a iniciar, o continuar, una conversación es porque la información del hablante tiene relevancia para nosotros.

Leer un texto evidentemente no es como una conversación del discurso hablado. Si el lector decide realizar la lectura de cierto libro es porque considera relevante lo que va a encontrar allí por el título o alguna recomendación, es decir por su horizonte de expectativa. Conforme avance en la obra, encontrará información nueva, la cual o le “permite reforzar información ya existente” o “contradice o debilita información anterior” ⁹⁹.

Si tomamos esto en cuenta en relación con el acto de la lectura, podemos observar que mientras los vacíos pueden generar el suspenso, lo dicho en el texto proporciona información relevante para reforzar o contradecir lo ya expuesto. Dicho de otro modo, el

⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁸ Graciela Reyes, “Lo dicho y lo implicado: la teoría de la relevancia”, en *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libres, 1995, p. 54.

⁹⁹ *Idem.*

suspense implica que busquemos la información de la que carecemos y conforme avanzamos en la lectura, la encontramos, o no, y valoramos para reforzar o debilitar lo ya expuesto. Una oración puede ser explícita y revelarnos algo u obscura y aumentar el grado de indeterminación.

Tomemos en cuenta el siguiente relato de Borges: “En Sumatra, alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará. El candidato responde que será reprobado [...]”.¹⁰⁰ En la primera oración se establece algo: alguien quiere doctorarse en adivino. Desde el punto de teoría de la relevancia, necesitamos que lo siguiente esté relacionado con esta información. La segunda oración nos plantea que un examinador le hace una pregunta y la tercera que éste responde a la pregunta. Cada una de las oraciones brinda información para incentivar la lectura del lector.

Desde la teoría de la recepción planteada por Iser, encontramos que la primera oración plantea un suspense: ¿ese alguien llegará a doctorarse en adivino? Posteriormente, en la segunda oración la tensión disminuye, pues por lógica, para pasar, el adivino deberá responder que aprobará. Sin embargo, en la tercera Borges juega con esto y el candidato responde que reprobará. El recurso hace que el relato termine con un enorme grado de indeterminación porque las dos perspectivas, aprobar o reprobar, quedan en suspense generando una paradoja respecto al grado de adivino que pueda llegar a obtener. Algo similar sucede constantemente en las “Estampas del faro”. La confluencia de diferentes perspectivas, junto a otros recursos literarios que serán abordados más adelante como diferentes tiempos, voces narrativas, etc., hacen que la obra genere una serie de suspensos constantemente.

Ya lo dice Iser, “cuando la novela niega la combinación de sus puntos de vista, obliga al lector a formar una consistencia propia”¹⁰¹. Pero como se pudo observar en el cuento de Borges, “el lector no es libre en la elección de ese punto de vista, pues este resulta de la forma de perspectiva de representación del texto”¹⁰². Es cierto que podemos orillarnos, como en el cuento de Jacobs, a pensar que fue aprobado o no, pero estas dos elecciones surgen de la estructura del cuento.

¹⁰⁰ Jorge Luis Borges, “El adivino”, en Edmundo Valadés comp., *El libro de la imaginación*, México, FCE, 2012, p. 184.

¹⁰¹ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall comp., *op. cit.*, p. 116.

¹⁰² Wolfgang Iser, “El acto de la lectura”, en Dietrich Rall comp., *op. cit.*, p.140.

De todo esto podemos entender que para Iser la experiencia estética en la obra literaria se da a través de aquel grado de indeterminación, de los vacíos en la obra. Así los elementos estructurales de la obra funcionan para generar, en mayor o menor medida, una experiencia que invita al lector a participar dentro de la conformación del objeto artístico. Esta naturaleza de las obras enriquece no sólo a las interpretaciones del objeto artístico, sino a la imaginación del lector. En vez de aceptar una opción, puede encontrar diferentes en cada lectura. La obra no es cerrada. Incluso en la redacción de este trabajo se encontraron diferentes características de las “Estampas del faro” y éstas enriquecieron o cambiaron la percepción de la obra.

El grado de indeterminación en una obra literaria, dependerá del juego que se realice con sus recursos lingüísticos para aumentar los vacíos, la relevancia de su información y la combinación de estos. Y una obra que resalta por su alto grado de indeterminación es “Estampas del faro” de Gabriel Miró. Como ya lo menciona Altisent, en las “Estampas del faro” el argumento es mínimo. Hay pocas acciones por parte del protagonista y sólo observamos descripciones de cuatro sucesos, cada uno conducido por el motivo de cada estampa. Con lo cual no hay nada determinado de forma explícita, sino una serie de incidentes dispersos que exigen de un lector sumamente activo.

Además la información que se presenta en el relato contradice o debilita la mayoría de las veces cierta información anterior. Miró juega constantemente con los tiempos verbales y sin previo aviso cambia del narrador adulto al narrador infantil. El espacio a veces parece amable, en otras, lúgubre y constantemente se transforma. “Lo señalado y percibido existen para darnos una imagen del héroe sin dejar la consistencia propia de un universo pesadillesco concentrado en el poder del mar”¹⁰³.

Más adelante se tratará todo esto con detalle en cada una de las estampas. Por ahora cabe destacar que todo genera que la obra esté en un constante suspenso y que “tales antítesis destacan además el conflicto interno y el precario equilibrio de técnicas y estéticas opuestas que sirven para producir el efecto poético de la estampa”¹⁰⁴.

Con todos estos elementos Gabriel Miró esculpe el vacío en su relato. Sus estampas no sólo llevan impresas las vivencias del narrador, sino que hacen partícipe de ellas al lector.

¹⁰³ Marta E. Altisent, art. cit., p. 113.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 114.

Mediante la teoría de la recepción, podemos actualizar las “Estampas del faro” y aprender que, durante el acto de la lectura, permanecen encerrados en esa pesadilla tanto en el narrador como quien está leyendo porque no leemos sobre un texto estable sino lleno de indeterminaciones en su universo diegético y su composición. De este modo surge la experiencia estética de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro.

Lo bello y lo sublime

El problema central de esta investigación es estético: cómo se produce lo *umheimlich* a partir de recursos literarios en las “Estampas del faro”. Para tener una mayor aproximación al concepto de lo *umheimlich*, considero pertinente entender el sentimiento de lo sublime a partir de Immanuel Kant y complementarlo con las ideas que expone Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

Kant parte de la idea de que todas las personas tienen diferentes formas de sentir agrado. En algunos casos, de manera más delicada, se despiertan los sentimientos de lo sublime y de lo bello. Para diferenciar a estos, el filósofo alemán recurre a diferentes imágenes en distintos aspectos: la naturaleza, el hombre, los sexos, las naciones, la literatura, etc. Para fines de esta investigación, se tomarán en cuenta los relacionados con la naturaleza debido a que son los elementos más presentes en las “Estampas del faro”.

Kant explica que:

Las altas encinas y la sombra solitaria en el bosque sagrado son *sublimes*, las plantaciones de flores, setos bajos y árboles recortados, haciendo figuras son bellos [...] Los temperamentos que poseen un sentimiento de lo sublime, cuando la temblorosa luz de las estrellas rasga a través de la parda sombra de la noche y la luna solitaria está en el horizonte, son atraídos poco a poco por la calma silenciosa de una noche de verano, a sensaciones supremas de amistad, de desprecio por el mundo, de eternidad. El resplandor del día infunde afanes de actividad y un sentimiento de regocijo¹⁰⁵.

Mientras que el sentimiento de lo bello despierta a partir de descripciones afables, que nos hablan de objetos limitados, con forma, lo sublime lo hace a través de lo contrario, espacios indeterminados donde los límites no son claros. “La noche es *sublime*, el día / es *bello*”¹⁰⁶ resume Kant. En el día podemos ver con claridad las formas de las cosas, en la noche no. Estos sentimientos, ya sean evocados por la naturaleza u objetos artísticos, influyen también en el estado de ánimo en el lector: “El semblante del hombre que se encuentra en pleno sentimiento de lo sublime es serio, a veces rígido y asombrado. Por el

¹⁰⁵ Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, p. 32.

¹⁰⁶ *Idem*.

contrario, la viva sensación de lo bello se declara en la mirada por su esplendorosa serenidad, por rasgos de la sonrisa y muchas veces, por un claro regocijo”¹⁰⁷.

Trasladado al terreno de la literatura, despertar tanto lo bello como lo sublime puede ser producido a través de artificios literarios. El lector puede tener diferentes reacciones frente al infierno de *El paraíso perdido* que ante los campos Elíseos en la *Odisea* como lo explica Kant¹⁰⁸. Pero también, como se vio en el capítulo anterior, el lector tiene una participación en la construcción del texto, en mayor o menor medida, de acuerdo con los grados de indeterminación dentro de los textos.

Lo sublime, al tener una naturaleza sombría e ilimitada, produce una afinidad mayor con los grados de indeterminación. En las “Estampas del faro” se puede observar esto fácilmente. La noche es el elemento de indeterminación en la obra porque no hay límites claros, en tanto que el día es lo contrario como se observó en el resumen. Sin embargo esta idea será retomada con mayor profundidad más adelante.

Kant explica que “lo sublime a su vez es de diferentes especies”:

Este sentimiento viene acompañado a veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*, a lo segundo *noble* y a lo tercero *magnífico*. La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible. Por lo que las grandes extensiones desérticas como el enorme desierto del Shamo en Tartaria, han dado ocasión, en todo tiempo, para figurarse allí sombras horribles, duendes y fantasmas¹⁰⁹.

En las “Estampas del faro” lo sublime se presenta desde el aspecto de lo magnífico y del horror. Por una parte hay un constante uso de elementos descriptivos relacionados con lo amenazante, lo terrorífico, lo siniestro. Todo ello aunado al empleo de ambigüedades que se relacionan con el aspecto indeterminado de los objetos sublimes. Sin embargo, por el otro las Estampas también tienen elementos de belleza porque sólo con la presencia de ellos se logra un contraste para diferenciar estos sentimientos estéticos.

Señalo esto no con intención de reducir la complejidad estética a un maniqueísmo, sino para delimitar la exposición de esta investigación. Más adelante se podrá apreciar la

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 32-33.

diferencia entre el día y la noche en el mundo diegético de la obra mironiana: cómo la belleza de un momento se deforma paulatinamente conforme la oscuridad progresa. No se puede diferenciar lo blanco sin lo negro.

Relacionado a esta teoría estética de Kant, podemos pensar la división de las artes propuesta por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* para hilar un pensamiento más profundo. Nietzsche parte de la idea de que “el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*”¹¹⁰. Estos dos conceptos se dan en la naturaleza y el artista es un imitador de ellos¹¹¹.

Lo apolíneo está relacionado con el dios griego, Apolo, por lo que, sugiere Nietzsche, podemos imaginarlo como el mundo artístico del sueño. Es decir, uno relacionado con el dios del sol y sus características: la forma, el vaticinio, la luz, la medida. Además de su culto surgen artes como la escultura, la poesía épica y la arquitectura.

El sueño es algo figurativo, lo que se nos muestra en él son formas. De hecho, Nietzsche retoma a Lucrecio¹¹², pues éste explica que en el sueño se presentaron por primera vez las formas de los dioses a los escultores y a los poetas. En este mundo onírico todo es bello, nada sobra ni falta, pero como afirma Nietzsche, el verdadero filósofo sospecha que detrás de esa apariencia existe otra realidad, pues lo apolíneo aparece como el velo de Maya, del que habla el filósofo alemán, Schopenhauer, citado por Nietzsche. Lo apolíneo es la barca que mantiene a salvo al hombre en medio de un mar de tormentos¹¹³.

Pero si lo apolíneo es un mero velo, ¿cuál es ese otro mundo de tormentos?, lo dionisiaco. El arte dionisiaco, que proviene del dios Dionisio, patrono del vino, la primavera y lo salvaje, se ejemplifica con el estado de embriaguez, la tragedia, la danza, lo titánico y lo bárbaro.¹¹⁴

La embriaguez se relaciona con el arte no figurativo, la música ditirámica y la danza donde el hombre mismo es la obra de arte¹¹⁵. En la intensificación de lo dionisiaco, el hombre pierde su subjetividad hasta olvidarse de sí mismo. Mientras en el arte figurativo, el

¹¹⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 41.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹¹² *Ibid.*, p. 42.

¹¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

hombre reproduce una visión, en el dionisiaco se entrega, se aniquila para ser la obra de arte. En el terreno de la música sucede algo similar:

El canto y el lenguaje mímico de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito; y en espacial prodújole horror y espanto a ese mundo la *música* dionisiaca. Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún de la naturaleza¹¹⁶.

Es mediante lo dionisiaco que el hombre pierde los límites de lo apolíneo. Y como el artista construye artificios basados en ambos arquetipos, Miró lleva un balance en las “Estampas del faro” para expresar el horror oculto detrás del velo de Maya que lleva la naturaleza del cabo levantino. Como la música dionisiaca interrumpe la estabilidad del mundo griego con horror y espanto, así lo hace la noche en las “Estampas”, pues sólo así el hombre intensifica sus capacidades simbólicas.

A pesar de la disparidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco, existe una relación entre ellos como lo afirma Nietzsche. Ambos surgen de la naturaleza misma, pero con necesidades distintas. Las fuerzas de la naturaleza, los titanes griegos, resultan hostiles e insoportables para una vida estable, por lo que pertenecen a lo dionisiaco. Por ello surgen, señala Nietzsche, en oposición a estos titanes, los dioses olímpicos quienes proporcionan estabilidad para soportar la existencia, aquí encontramos a Apolo y como tal, lo apolíneo¹¹⁷. La relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco es de oposición.

Mientras lo apolíneo se aferra a la vida estable, lo dionisiaco está detrás de las desgracias y la muerte. El hombre necesita de lo apolíneo como de lo dionisiaco, pues toda

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 51-52.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 59-60.

aquella belleza y moderación descansaban sobre el sufrimiento y el conocimiento. Por un lado necesita ese velo para construir su realidad y poder convivir, pero por el otro tiene esa necesidad de la verdad revelada por la embriaguez.

En las “Estampas del faro” estas ideas aparecen constantemente. Lo apolíneo representado por el día, mientras que lo dionisiaco por la noche. Uno como reflejo de la tranquilidad y otro como la muerte. Lo estable frente al caos. Es necesario tener esto en cuenta para entender con mayor profundidad las ambigüedades narrativas que utiliza Miró a lo largo de la obra, pues están perfiladas a estos arquetipos.

Lo sublime está relacionado a lo dionisiaco porque es una estética de lo inestable, en esa inestabilidad nace la posibilidad de lo *umheimlich* porque el concepto en sí mismo, como se verá en su capítulo, hace referencia a un sentimiento que surge de la línea entre lo familiar y lo extraño, lo incompleto. Son obras con estas características donde el lector tiene una mayor participación, pues al no ser enteramente claras, dejan espacios para ser llenados como lo plantea la teoría de la recepción.

Como el objetivo de esta investigación es la expresión de lo *umheimlich* en las “Estampas del faro”, los postulados estarán inclinados hacia una estética de lo sublime que, en relación con lo dionisiaco de Nietzsche, lo *umheimlich* de Freud y la teoría de la recepción, ayudarán a enriquecer una lectura de la obra de Miró.

La construcción discursiva de lo *umheimlich*

Para entender el lugar que ocupa el concepto de lo *umheimlich* en esta tesis, es necesario considerar un par de cuestiones antes de continuar. En primer lugar, estoy tomando la palabra *umheimlich* directamente del alemán en lugar de *siniestro* como lo traduce I. Becáar porque me parece que su forma original está relacionada con el concepto de lo sublime y el grado de indeterminación. Esto porque las posibilidades semánticas del vocablo, entre lo familiar y lo extraño, están contenidas en sí misma. De hecho la tesis de Sigmund Freud parte del análisis de la palabra, de manera exhaustiva, en su ensayo de 1919, “Das Umheimliche”. De este modo, la palabra que ocuparemos durante el resto de esta tesis, “*umheimlich*”, proviene de las meditaciones que el psicoanalista austriaco hizo sobre ella. En segundo, la lectura de Freud está relacionada tanto con el campo literario, como con el del psicoanálisis. Por lo que, para fines de esta investigación, me focalizaré en mayor medida en las observaciones de lo *umheimlich* con respecto al fenómeno literario que analiza en su ensayo: “El hombre de Arena” del escritor alemán, E.T.A. Hoffman.

Para Freud el concepto de lo *umheimlich* debe ser considerado como un problema estético. Toma como base el trabajo de Ernts Jentsch de 1906 *Zur Psychologie des Umheimliche* para precisar la definición del concepto a través de su antónimo: *Heimlich*. Jentsch, relaciona *heimlich* con las acepciones de su definición, lo “hogareño”, lo “íntimo” y “familiar”. Así, lo *umheimlich* nacería de lo contrario, lo “desconocido”, “lo novedoso”, dejando una simple ecuación: *umheimlich*=insólito¹¹⁸. Sin embargo, para Freud lo insólito o novedoso no siempre produce un sentimiento de lo *umheimlich*. Por ello, para matizar de forma más precisa su definición, el psicoanalista austriaco realiza un extenso análisis de las varias acepciones de la palabra *heimlich* a lo largo de diferentes diccionarios y textos filosóficos. Entre las acepciones destacan términos como “no extraño”, íntimo, familiar secreto, “oculto de modo que otros no pueden advertirlo”, mientras que lo *umheimlich* se define inquietante, que provoca terror atroz, siniestro, espectral, extrañamente incómodo¹¹⁹. Esta polisemia determina no sólo la importancia de la palabra en la lengua alemana, sino la

¹¹⁸ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. 9-11.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 12-17.

profundidad en su significado ya que en una de ellas coinciden tanto *heimlich* como *umheimlich*.

Explica Freud que de la larga cita de definiciones destaca la de Schelling: “Se denomina *umheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”¹²⁰. Pues a través de ella se puede entender que hay una voz donde lo *heimlich* coincide con su antónimo. Para complementar esto, el psicoanalista austriaco recurre al *Deutsches Wörterbuch*, en el cual se hallan definiciones como: lugar libre de fantasmas, escondido, secreto, “emana la noción de lo oculto a ojos extraños”, místico, inconsciente, siniestro¹²¹. De aquí podemos suponer que I. Bécaar tomó la palabra siniestro para referirse a lo *umheimlich*, pues en ella, de acuerdo a la propia traducción coincide con su antónimo. Escribe Freud: “De modo que *Heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *umheimlich*. *Umheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*”¹²².

De este modo la ecuación *umheimlich*=insólito se vuelve más compleja. Pues entra en juego una serie de definiciones que producen ambivalencia en el término, generando así un alto grado de incertidumbre. Porque lo *umheimlich* hace referencia a algo que tanto es familiar como inquietante. Desde el punto de vista del psicoanálisis, esto resulta algo reprimido que, en un momento vuelve a surgir.

Un ejemplo muy citado es el de los autómatas que, por su forma, sugieren algo familiar, pero que en su naturaleza, resultan extraños y por tanto inquietantes. En el terreno de la narrativa es más complejo observar esto, pero muchas obras inquietan porque rompen con lo familiar de un género o forma de escribir. Tomemos por ejemplo los primeros textos de Lovecraft que rompían con el terror psicológico y lo llevaban a un plano fantástico, pero inquietante. O bien la obra de Mark Z. Danielewski, *House of leaves* (2000), en donde la transgresión está incluso en lo extratextual: hay hojas en blanco, otras donde el texto aparece en un cuadro pequeño, cambio en el color de tinta etc. Cabe señalar que esto no quiere decir que el terror en narrativa caiga en la ecuación *umheimlich*=insólito, porque además de romper con lo familiar, las obras literarias deben tener una serie de elementos

¹²⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

¹²¹ *Ibid.*, p. 19-20.

¹²² *Ibid.*, p. 20-21.

funcionando al mismo tiempo, en conjunto, para lograr dicho efecto estético. Cosa que hemos visto, y veremos, en el análisis de las “Estampas del faro”.

En el cuento de Hoffmann podemos observar un poco de esto. De niño, a Nathaniel se le asusta con la idea de que si no duerme temprano el hombre de arena vendrá por él. Más tarde, debido a un incidente, se forma la idea de que el abogado Coppelius puede ser tal hombre de arena. El tiempo pasa y ya de adulto, tras una serie de altercados relacionados con el abogado, termina por convencerse de que en efecto, es el hombre de arena. El trauma infantil, que debía permanecer oculto, se manifiesta. Esa idea que le era familiar, sale de las sombras para atormentarlo.

A esto debemos agregar lo que menciona Freud:

Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantasía aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado y así sucesivamente.¹²³

En el caso de Nathaniel, el hombre de arena, quien era una mera fantasía, raya los límites con la realidad cuando lo relaciona con Coppelius. Lo curioso en este ejemplo es que dentro de la diégesis, Nathaniel tiene a Coppelius como el hombre de arena. Para él no existe ninguna duda y es tal su convencimiento que termina por cometer suicidio. Pero el lector permanece en el umbral entre la fantasía y la realidad, pues queda la duda de si en verdad Coppelius era el hombre de arena o si Nathaniel simplemente estaba exagerando.

Esto sucede porque el cuento está entramado para producir dicho efecto. El caso de Nathaniel es una ficción y como dice Freud, “mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real.”¹²⁴ De este modo podemos entender que los límites de lo *umheimlich* en la ficción no están sujetos a “la vida real”, sino al universo creado por el autor.

En algunas obras literarias, los escritores plantean mundos diegéticos donde fantasmas, duendes y otras entidades, son algo amigable o común. Lo inusual se pierde cuando ciertos eventos, personajes o situaciones se vuelven una norma. A una mayoría le perturbaría el

¹²³ *Ibid.*, p. 50-51.

¹²⁴ *Ibid.*, p., P. 59-60.

encontrarse con un animal que hable, pero en el *Viento en los sauces* (1908) es parte del universo creado y aceptado como tal. En cambio, cuando el zorro habla en el *Anticristo* (2011) de Lars von Trier, el acto causa incomodidad porque no es algo esperado en dicha narrativa.

Todorov toma en cuenta la diferencia de reglas que rigen los mundos diegéticos en su *Introducción a la literatura fantástica*. Para el autor “lo fantástico [...] dura apenas el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’”¹²⁵. Al tomar una decisión, el lector condiciona el mundo diegético como algo extraño o maravilloso: “Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permite explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a [...] lo extraño. Si [...] decide que debe reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso”¹²⁶. En dichos términos, el *Viento en los sauces* entraría dentro de lo maravilloso y la escena del *Anticristo* en lo extraño.

Como lo familiar en la literatura es un constructo discursivo. Cada obra tiene su universo creado con el cual el lector se familiariza hasta el punto de aceptar las reglas establecidas por la maestría del narrador. Pero este mundo puede ser trasgredido cuando aparece algo capaz de provocar una sensación de angustia o terror, pues lo que se encontraba oculto ha traspasado la realidad haciendo que el lector vacile y termine sumergido en el terreno de lo incierto, lo indeterminado.

Si relacionamos esto con la teoría de la recepción, podemos comprender que el universo creado va generando los horizontes de expectativa en el lector, pero al ser trasgredido, el mundo diegético se rompe y lo ya familiar cae en el terreno de lo insólito. Sin embargo, en obras como las “Estampas del faro”, gracias a otros elementos, como la anécdota y los recursos literarios, lo insólito pasa al terreno de lo incierto. De este modo se abre otro horizonte de expectativa, pero con un sentimiento de lo *unheimlich* encaminado hacia la estética de lo sublime.

En la novela de ciencia ficción de Stanislaw Lem, *Solaris* (1961), por ejemplo, el universo creado por el narrador establece la posibilidad de viajes interestelares a planetas

¹²⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁶ *Idem.*

lejanos; orbitar estaciones espaciales alrededor de ellos; y la existencia de extraterrestres en forma de océano. Aceptamos paulatinamente las reglas de ese mundo. Pero entonces, en el capítulo “Rheya” descubrimos algo inusual. La esposa del protagonista, muerta hace años, aparece de repente en la estación como si nada.

De este modo lo *umheimlich* surge cuando la intromisión de un elemento extraño desvanece los límites de la realidad (creada por el autor) y la fantasía (todo aquello ajeno al universo creado) dejando al lector sumergido en lo incierto. El problema en muchas narrativas es que una vez creado el sentimiento de lo *umheimlich*, éste puede volverse parte de la norma y perder su efecto posteriormente. En la novela de Lem, esto no sucede porque el autor sabe mantener a la esposa como un elemento *umheimlich* gracias a que nunca determina del todo su procedencia hasta las páginas finales.

Freud también es capaz de observar esto:

Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. Pero, en todo caso, cúmplase aquí la circunstancia anotada de que la ficción crea nuevas posibilidades de lo *umheimlich*, que no pueden existir en la vida real.¹²⁷

Lo *umheimlich* tiene mayores posibilidades en la narrativa porque sólo en ella se puede dirigir un discurso para inducirlo. Esto implica, por una parte, un trabajo del narrador para entramar una obra con la capacidad de conducir la experiencia del lector a través de los límites entre la fantasía y la realidad, generando así un suspenso constante. Lo indeterminado alimenta la posibilidad de producir lo *umheimlich* en el terreno narrativo.

Por otra, lo *umheimlich* requiere de una actitud activa del lector, pues es éste quien, condicionado por el texto, produce dichos efectos estéticos. El suspenso nace precisamente porque los horizontes de expectativa cambian y también a razón de que los textos no se encuentran completos. Hay una falta de información en su entramado que invita al lector a participar en su conformación.

Esta relación comunicativa entre el texto y sus lectores es un fenómeno que ya fue atendido principalmente por la “teoría de la recepción”. En la cual “la lectura, la

¹²⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 62.

comprensión y la crítica de los textos literarios se entienden como casos específicos de comunicación, y las reflexiones e investigaciones [...] se centran en el papel del receptor”¹²⁸.

En el caso de lo *umheimlich*, el papel del receptor es importante porque éste debe ser activo para participar en este fenómeno estético. El mismo Freud manifiesta que:

Frente a las vivencias reales solemos adoptar una posición uniformemente pasiva y nos encontramos sometidos a la influencia de los temas. En cambio, respondemos en una forma particular a la dirección del poeta: mediante el estado emocional que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, logra apartar nuestra capacidad afectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces sabe obtener con un mismo tema distintos efectos.¹²⁹

Gabriel Miró entendió esto y sus “Estampas del faro” son reflejo de ello. Pues a través de su estilo poético logró crear una nueva posibilidad de lo *umheimlich*. En dicho texto el narrador no trasgrede el universo creado introduciendo un elemento ajeno. Para generar un sentimiento de lo *umheimlich*, se vale del propio universo creado. El lector nunca sabe con certeza las reglas de dicho mundo, el horizonte de expectativas no es estable, todo está en completo suspenso como si se estuviese entre un sueño agradable y una pesadilla, en el terreno de lo fantástico de acuerdo a Todorov.

Todo esto se debe en parte a la naturaleza extraña de la obra. Las “Estampas del faro”, como lo indica el título mismo, son una propuesta para fijar una serie de elementos pictóricos dentro de un motivo literario. Miró apuesta por una forma particular de entrelazar los recursos literarios para ofrecer una obra llamada “Estampa”. Por ello es necesario entender su concepto.

¹²⁸ Dietrich Rall, “Introducción”, en Dietrich Rall comp., *op. cit.*, p. 5.

¹²⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 63.

La estampa como forma discursiva

Discurso

Para entender los elementos que constituyen a las “Estampas del faro” es conveniente observarlas desde un punto de vista discursivo. Pues de este modo se podrán reconocer los fenómenos lingüísticos que acontecen durante el proceso de comunicación que implica su lectura.

Comencemos por lo básico. Émile Benveniste define al discurso como aquello que se produce cada vez que se manifiesta la enunciación, es decir “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”¹³⁰. Cuando utilizamos la lengua, generamos un discurso y al mismo tiempo un enunciado: Ya sea un cuento, una nota periodística, una petición o una ley gubernamental, etc.

En “El problema de los géneros discursivos”, Mijaíl Bajtín profundiza más sobre este tema. Para el teórico ruso, el enunciado es la “unidad de la comunicación discursiva”¹³¹, pues es la forma en la que “el discurso puede existir en la realidad”¹³². Enunciamos discursos todos los días en cada una de las actividades que implican un proceso de comunicación. Por ejemplo, una nota en el periódico es la enunciación de un discurso periodístico.

Cada vez que enunciamos algo, nos valemos de una serie de recursos para construir nuestro discurso. Si queremos postularnos para obtener una beca, existe una idea de modelo base para redactar la carta que dirigiremos a los jueces. Incluso en el habla cotidiana, tenemos fórmulas para declarar simpatía por alguien, pedir disculpas, un favor o incluso la comida en un restaurante.

Bajtín explica que todas estas fórmulas terminan por convertirse en géneros discursivos. Para el filólogo ruso:

Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan

¹³⁰ Émile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México, 2012, p. 83.

¹³¹ Mijaíl Bajtín, art. cit., p. 255.

¹³² *Ibid.*, p. 254.

determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables¹³³.

Dichos géneros son las formas institucionalizada de diferentes estilos. Existe un estilo para la redacción de los informes de gobierno que es, a su vez, una forma discursiva. Muchos de los grandes periódicos cuentan con manuales de estilo que sirven de guía para la redacción de los diferentes géneros periodísticos. Explica Bajtín que “los estilos lingüísticos o funcionales no son sino estilos genéricos de determinadas esferas de la actividad y comunicación humana”¹³⁴.

Esto nos indica que en cada una de las esferas de la comunicación existen diferentes niveles de libertad para que los hablantes puedan reflejar su individualidad. Algunos más estrechos que otros.

De entre todos los géneros, los literarios resaltan justamente porque permiten un mayor despliegue de la individualidad del hablante. Bajtín explica que es en la literatura donde “el estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado”¹³⁵. A diferencia de otros discursos que nacen de un discurso en particular, los géneros literarios tienen la capacidad de crear estilos propios por cada enunciación.

Estampa

Baquero Goyanes explica que “entre los problemas que suelen suscitar las obras de Miró, está el de su determinación como géneros literarios”¹³⁶. Las “Estampas del faro” son un claro ejemplo de esto, debido a las características tan particulares del estilo mironiano. Mientras Altisent las define como un “cuento lírico”¹³⁷, Jaqueline Chantraine de van Praag la estudia como una serie de “poemas en prosa”¹³⁸, Antonio Oliver Belmás las destaca por su “geografía lírica”¹³⁹ y por su parte Roberta Johnson las define como “estampas”¹⁴⁰.

¹³³ *Ibid.*, p. 255.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem*

¹³⁶ Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 6.

¹³⁷ Marta E. Altisent, art. cit., p. 111.

¹³⁸ Jacqueline Chantraine de van Praag, “Gabriel Miró, el rostro de ‘Levante’”, en *Revista Hispánica Moderna*, Año 24, No. 4 (Oct. 1958), p. 315.

¹³⁹ Antonio Oliver Belmás, “Naturaleza y poesía en la obra de Gabriel Miró”, en *Revista Hispánica Moderna*, Año 2, No. 3 (Abril, 1936), p. 205.

De todo esto podemos rescatar una serie de ideas para aclarar la naturaleza discursiva de las “Estampas del faro”, sin embargo encuentro conveniente partir del género mismo que sugieren tanto Roberta Johnson como el título mismo de la obra: la estampa.

El concepto de “estampa” proviene del arte pictórico. La técnica se inventó a mediados del siglo XV, unas décadas antes de que Gutengberg desarrollara la imprenta¹⁴¹. Su invención produjo una revolución en la creación y distribución de las artes que se fue transformando durante los siglos subsecuentes.

Etienne Souireau, en el *Diccionario Akal de estética*, la define la estampa con las siguientes propiedades: “Toda placa exige un trabajo riguroso. El grabador moviliza su sensibilidad, su imaginación, para liberar por medio de trazos, de puntos, de rasgos, una nueva forma de sentir el mundo”¹⁴².

Para el siglo XIX los procesos editoriales estuvieron dominados por el uso de la xilografía. La estampa y los aleluyas se convirtieron en las plataformas más populares hasta el apogeo de la fotografía en el siglo XX. Esto produjo una constancia narrativa en la que dos medios convergían, el texto y la imagen. Sin embargo, como dice Borja Rodríguez Gutiérrez: “Uno de los aspectos más significativos en el análisis de esta literatura [...] es la confluencia de dos lenguajes, uno de los cuales, el icónico tiene una fuerza de comunicación inmensa [...]”¹⁴³.

Las “Estampas del faro” no tienen los elementos que una obra pictórica y sin embargo llevan el nombre de estampas en su título. No hay una serie de puntos ni de líneas que sirvan para transmitir un significado. Pero en esta obra de Miró podemos hallar una forma de retrato expresado a través de su lenguaje textual que tiene una fuerza de comunicación capaz de liberar una nueva forma de sentir el mundo.

Juan Benet logra distinguir la estampa en literatura porque ésta favorece el uso de la descripción por encima de las acciones con:

[...] ese afán de descripción que en más de un nivel se opone a la necesidad de justificación y explicación sobre las que descansa la ciencia.

¹⁴⁰ Roberta Johnson, art. cit., p. 183.

¹⁴¹ E. H. Gombrich, *La historia del arte*, p. 282.

¹⁴² Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 534.

¹⁴³ Borja Rodríguez Gutiérrez, *Las estampas literarias decimonónicas*, p.239.

Esos dos apetitos de descripción y justificación, psicológicamente diferentes por cuanto el primero nace de una conformidad con el mundo externo que el segundo desdeña o reputa falaz o insuficiente, alternan armónicamente en la elaboración de la novela y dan lugar a las dos estructuras entre las que ordinariamente se mueve: la estampa y el argumento¹⁴⁴.

En las “Estampas del faro” se puede observar que existe la confluencia de estampa con argumento, pero Miró favorece la descripción por encima de la justificación. Las acciones son mínimas y recaen principalmente en los personajes externos al narrador. En “La aparición” es la mujer del torrero quien entra al cuarto a auscultar los caracoles; en “La playa”, “El «Sicilia»” y “El caracol del faro” es el torrero quien cuenta los metarrelatos, dentro de los cuales tampoco hay muchas acciones, con excepción de la historia de la muerte de su hijo. Altisent se percata de ello cuando afirma que en las “Estampas” el argumento es “mínimo”¹⁴⁵.

Pero la idea de la estampa literaria no es novedad. Como explica Juan Benet, puede rastrearse en la historia de la literatura desde las primeras obras, pero tuvo un peso significativo: “A principios del siglo XIX”, pues en ese entonces “toda la novela —un género rudimentario— se compone casi siempre alrededor de la estampa, no siendo el argumento sino un desdoblamiento múltiple de estampas, una sucesión en ellas determinada a partir de una genérica”¹⁴⁶. Sin embargo:

Al final del siglo XIX, tras una evolución oculta, la novela es puro argumento, la estampa no es más que un cruce o una coincidencia entre líneas argumentales (el paso de uno o varios protagonistas por un medio exótico), las virtudes de la obra se cifran en la composición e interacción de unas líneas de convergencia que no tienen el menor sentido estático, que carecen de razón si no hay un principio y un fin.

Miró no inventa la estampa, pero sí rescata su idea decimonónica del desdoblamiento múltiple para agregarlo a su repertorio neomodernista del que habla Goyanes¹⁴⁷. Ayudado por una serie de técnicas narrativas, el escritor levantino renueva el recurso y le da un protagonismo en su estilo: “En la literatura de estampa, el estilo se esfuerza en buscar una

¹⁴⁴ Juan Benet, art. cit., p. 150.

¹⁴⁵ Marta E. Altisent, p. 112.

¹⁴⁶ Juan Benet, art. cit., p. 150.

¹⁴⁷ Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, pp. 19-25.

complacencia instantánea, indaga en la circunstancia para encontrar su expresión más acabada y sus palabras más justas y se dirige, primordialmente, a un apetito de degustación”¹⁴⁸.

Estos recursos se pueden hallar en otros autores: Frances T. Fields explica que en la obra mironiana “lo visual sobresale en el lenguaje figurado”¹⁴⁹ y que en las “Estampas” se hallan la mayoría de las “imágenes”¹⁵⁰. Imágenes para una degustación que produce un efecto estético pocas veces bello, en su mayoría sublimes.

Por su parte, Roberta Johnson describe que: “En lo que podríamos considerar como segunda época de Miró, entre 1910 y 1920, aparecen con más frecuencia y con más intención las descripciones del escritor, sobre figuras o situaciones concretas”¹⁵¹. En las cuales “La quietud, la inmovilidad descriptiva que Miró trata de obtener, la consigue eludiendo toda acción”¹⁵²

Goyanes argumenta que Miró, “obsesionado por lo colorístico, inmoviliza a sus personajes en actitudes de cuadro o, aunque los mueva, extrae también de esos movimientos bellos efectos plásticos”¹⁵³. No es casual que en las estampas del faro las acciones queden supeditadas a las descripciones. Sí, existen acciones, movimientos, pero estos son mínimos, pues resaltan las impresiones del paisaje, de sus habitantes y de las acciones por encima del argumento. El título mismo, explica Goyanes sugiere esto: “La subtitulación de cada una de estas partes responde también a la técnica inmovilizadora de Miró”¹⁵⁴ Y continúa: “La humanización de la naturaleza y de lo inanimado no es peculiar de Miró, ya que se encuentra en muchos escritores, pero en el levantino parece cobrar especial sentido, alineada junto al hacer del hombre cuadro o paisaje”¹⁵⁵. Pero las “Estampas del faro” no retratan simplemente personas, paisajes o escenas, sino el sentimiento que estos elementos evocan. Mediante la lectura florece la mirada del personaje ante los estímulos que se le presentan. Miró, a través de su estilo, es capaz de establecer un

¹⁴⁸ Juan Benet, art. cit., p. 152.

¹⁴⁹ Francis T. Fields, *El paisaje en la obra de Gabriel Miró*, p.49.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵¹ Paciencia Ontañón de Lope, *op. cit.*, p.126.

¹⁵² Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

narrador que describe “El mundo, no como es objetivamente, sino como lo siente el que contempla [...]”¹⁵⁶

Miró tomó el concepto de la “estampa” y lo renovó para utilizarlo en la literatura del siglo XX. Lo que se lee en las “Estampas” de Miró no es como una imagen que se observa a la distancia, es una situación que se experimenta. “Se trata [...]”, como dice Marta E. Altisent, “[...] de fijar en un motivo plástico, una vivencia”¹⁵⁷.

Las “Estampas del faro” son, pues, el resultado del estilo mironiano porque es a través de la palabra que el escritor español imprime la vivencia. Laín Corona retoma una cita de Carlos Longhurts que complementa esto:

The exactitude of which Miró speaks in an aesthetic one, referred to emotions, not objects, even if those emotions are reached via the contemplation of objects [...] Words do not substitute for reality but move in to a higher plane of perception.¹⁵⁸

Por último, me gustaría retomar por última vez en este capítulo a Benet para diferenciar con más exactitud el estilo de la estampa:

La diferencia entre un estilo con vocación por la estampa y otro más bien atento al argumento, salta de forma tan palmaria a la vista porque en gran medida es estructural, casi cinematográfica. En el primero, compuesto de una serie de imágenes cada una de las cuales goza de una cierta inmovilidad, se impone la decisiva y tónica influencia que el sujeto y sus complementos gozan en la oración. Se trata, exagerando las cosas, de una larga proyección de imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra sobre un sujeto cuya definición no importa reiterar en cada página porque, en cierto modo, cambia con cada circunstancia. En cambio casi toda la cohesión del segundo canon narrativo está dada por la propia evolución del sujeto que, definido de una vez para siempre, no hace sino estar presente en las circunstancias¹⁵⁹.

¹⁵⁶ *idem*

¹⁵⁷ Mara E. Altisent, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁸ Guillermo Laín Corona, art. cit., p. 400.

¹⁵⁹ Juan Benet, art. cit. p. 153.

Con esto se podrá entender más adelante el uso de los recursos literarios para la construcción de las “Estampas del faro”, cosa que compete al siguiente capítulo. Por ejemplo, los motivos fijos, las imágenes sucesivas, el uso de dos narradores, la alternación de las voces y la sensación de que cada uno de ellos, al igual que el espacio, cambia con cada circunstancia.

Ahora que tenemos establecido cuál es el discurso que utiliza Miró, podemos observarlo en sus partes para localizar qué de sus elementos lingüísticos operan para hacer posible que su estilo sea la estampa, a la vez que construyen el sentimiento de lo *umheimlich*.

La construcción del relato

Las “Estampas del faro” son un relato. Como tal, pertenecen a una tradición estilística que se ha transformado y complementado a lo largo de los años. Desde las leyendas recopiladas en el *Shahnamé* hasta la *Montaña mágica* de Thomas Mann, se puede apreciar una evolución no sólo en la manera de relatar, sino de entender los objetos literarios. Esto ha llevado a una implementación en el análisis crítico de las obras, permitiendo reconocer que entre todas ellas hay una serie de elementos siempre presentes en mayor o menor medida.

Estos elementos constituyen la estructura de todo relato. Entenderlos permite, como dice Luz Aurora Pimentel, “abordar analíticamente los relatos del mundo para conocerlos mejor” y la “posibilidad de penetrar en aquellos mundos narrados que traman nuestra vida cotidiana”¹⁶⁰. Por su parte Alberto Paredes propone que el discurso literario es el resultado de “la organización total de los elementos —lingüísticos o supralingüísticos”¹⁶¹ de una obra, es decir su trama.

Aproximarse a las “Estampas del faro” a través de esta perspectiva nos permitirá entender los elementos que constituyen su entramado y cuál es su efecto en la transmisión de significado. Es decir, no se trata meramente de diferenciar los componentes de la trama, sino entender su funcionamiento a nivel discursivo, su lugar como elemento capaz de expresar lo *umheimlich*.

Una de las primeras ideas a tener en cuenta es identificar que toda obra literaria tiene, como lo plantea Genette, “historia”, “relato” y “narración”¹⁶². De este modo podemos entender que en las “Estampas del faro” el “relato” son todos los elementos que forman el discurso, mediante los cuales se cuenta una “historia”, o anécdota. Por su parte la “narración” es el acto de escritura o lectura del objeto literario, donde pueden converger los horizontes de expectativa del autor con los del lector.

A partir de esto podemos determinar que en toda obra literaria existen por lo menos dos formas de medir el tiempo. Aunque Genette los llama tiempo de la cosa-contada y tiempo del relato, tomaremos en cuenta las categorías de Luz Aurora Pimentel: tiempo diegético o

¹⁶⁰ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, pp. 7-8.

¹⁶¹ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶² Gérard Genette, *Figuras III*, p. 83.

de la historia y tiempo del discurso¹⁶³. Recurrir a estas dos categorías permite una ecuación para la medida de *los “ritmos del relato: la relación espaciotemporal entre el discurso y la historia se convive así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional)”*¹⁶⁴.

La extensión del texto es, por ejemplo, el número de páginas de un libro, mientras que la duración diegética es el tiempo interno del relato. En el *Ulises* (1922) de Joyce se relata un día en la vida del señor Leopold Bloom durante 700 páginas aproximadamente, mientras que en *Memorias de Adriano* (1951), Marguerite Yourcenar cuenta toda la vida del emperador romano en más o menos 300 páginas.

Esta relación espaciotemporal no sólo permite marcar el ritmo en cada obra literaria, sino establecer una forma de expresión. Que en *Pedro Páramo* el relato aparezca fragmentado en diferentes tiempos ayuda a sustentar su extrañeza, su realismo mágico, su juego literario. Por otra parte en *La metamorfosis* se relata la anécdota de Gregorio Samsa sin enredos temporales para dar una intensidad a los sucesos narrados y focalizarse en el hecho ante el cual gira toda la historia.

Luz Aurora Pimentel explica que “la relación temporal entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso en términos de *orden*, se define como una relación de *secuencia* entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en el que el discurso los va narrando”¹⁶⁵. En *La metamorfosis* el orden de los sucesos corresponde al del discurso, en tanto que en *Pedro Páramo*, la sucesión de los eventos se encuentra de forma desordenada en relación con la cronología de los eventos en el texto.

En “Las estampas del faro” este ordenamiento del tiempo funciona para expresar el sentimiento de lo *umheimlich*. La estructura del acomodamiento de la anécdota parece muy simple en una primera lectura: El narrador cuenta su experiencia cerca del mar levantino donde se yerguen dos faros. Durante cuatro capítulos, “La aparición”, “La playa”, “El ‘Sicilia’” y “El caracol del faro”, de manera ordenada en general, atendemos a la experiencia del narrador durante su estancia en aquella parte de España.

Así durante la primera narración se describen las vivencias del narrador durante una noche en que se le aparece la esposa del torrero; en la siguiente se cuenta su visita a la

¹⁶³ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 44.

playa y describe todo lo que vislumbró en ella; la tercera estampa gira en torno al barco Sicilia y los cuerpos de los ahogados; mientras que el último capítulo explora la relación entre el protagonista con los caracoles. Cada uno de estos eventos sucede en aproximadamente tres días, uno tras otro. Hay un orden en la secuencia de los acontecimientos. Sin embargo, si se inspecciona el relato con mayor detalle, podemos encontrar una serie de elementos que irrumpen la aparente plenitud del tiempo diégetico.

Dice Luz Aurora Pimentel que “la historia que se va desarrollando se constituye como el ‘presente’ efectivo del mundo de acción proyectado, independientemente del tiempo gramatical que se utilice para narrar”¹⁶⁶. En las “Estampas del faro” la historia que se va desarrollando es la de Gabriel, su estancia y sus experiencias cerca del mar levantino. De acuerdo con lo citado, a pesar de que la anécdota está narrada en su mayoría con verbos conjugados en pasado gramatical, ésta es la estabilidad temporal que indica el “‘presente’ efectivo del mundo”. Pero dentro del relato hay constantes irrupciones en ese “‘presente’ efectivo” del relato que generan un grado de inestabilidad.

Como lo dice Pimentel, “Genette llama *anacronías* a las rupturas causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso”¹⁶⁷. Existen dos tipos de anacronías, la *analepsis*, cuando se interrumpe “el relato en curso para referir a un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo” y la *prolepsis*, “se interrumpe el relato principal, cuando se logra identificar uno, para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto”¹⁶⁸.

En las “Estampas del faro” existen dos tipos de interrupciones. Las marcadas de forma explícita, con el uso de recursos como *analepsis*, y las de forma implícita. En cuanto a las primeras, podemos observarlas en diferentes partes del relato en forma de *analepsis*: cuando en “El Sicilia”, el torrero relata el incidente del barco y la situación que vivieron los ahogados; también es muy evidente en la de “El caracol del faro” al interrumpir el presente efectivo del mundo para contar la historia de los hijos de los ancianos y su relación con los caracoles.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

Llamo explícitas a estas interrupciones porque dentro del texto se indican textualmente. En el primer caso, para hablar de los ahogados, el narrador indica “El viejo del faro iba recordando fosas y números”¹⁶⁹ y después abre un diálogo para descender el nivel narrativo a la voz del anciano. En tanto que la parte de los caracoles se abre con un simple diálogo del torrero explicando por qué una de las conchas es muda.

Existen también otros tipos de interrupciones nada explícitas y desordenadas, que he denominado implícitas. Tan sólo en la primera estampa encontramos diferentes aproximaciones temporales. La narración inicia con una descripción del faro y sus alrededores en presente: “El fanal rueda muy despacio, tendiendo sus aspas de polvo [...]”¹⁷⁰. Pero al décimo párrafo el tiempo gramatical cambia por el pretérito: “Porque yo no lo sabía”¹⁷¹. Más adelante aparecen adverbios de tiempo en yuxtaposición con los verbos de oraciones anteriores: “Me regaló una fragata dentro de una urna. Todavía la guardo”. Al no ser explícitos los cambios temporales, se genera una confusión. Pues no hay claridad de quién está enunciando, ni desde qué momento. El presente del inicio puede parecer enunciado por un niño, mientras que el segundo por un adulto.

Estos cambios en la enunciación temporal son importantes para generar un efecto de inestabilidad porque abren una pregunta: ¿desde cuándo se está narrando? El inicio del relato indica que el presente efectivo será en tiempo presente. El narrador describe el faro, sus alrededores y de repente se introduce diciendo: “Hay una estrella encarnada casi encima del mar. Está muy quietecita mirándome”. A partir de esas oraciones el relato establece que en el tiempo presente hay una relación entre el narrador y la “estrella encarnada”. En el siguiente párrafo, el narrador hace una *analepsis* para hablar de su origen: “Yo he venido de una masía de montaña”. Posteriormente el relato avanza con un diálogo donde se discute sobre la distancia entre dos faros y concluye con el narrador expresando: “–Bueno ¡y qué son seis millas!”, para después comenzar el siguiente con un cambio temporal: “Porque yo no lo sabía. Seis millas entre dos estrellas me hubiese parecido una distancia fabulosa de siglos [...]”.

Hasta el final del diálogo se tenía establecido que el narrador estaba enunciando desde su presente, pero al saltar a otro tiempo, cuando expresa “me hubiese parecido”, no

¹⁶⁹ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 228.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 202.

tenemos una claridad de cuándo. Sin embargo, más adelante, cuando describe: “Yo me pasmaba sintiendo la delicia infantil”, podemos suponer que hay dos narradores, uno infantil y uno adulto que rememora o puede estar atrapado en sus recuerdos. Al inicio encontramos una descripción del faro desde esa “delicia infantil”, posteriormente nos hallamos expuestos ante las meditaciones del adulto “porque yo no lo sabía entonces”. Pero conforme avanza el relato es difícil entender en qué momento tiene la voz cada uno de ellos.

Por ejemplo, en el capítulo de la playa, cuando el protagonista observa los barcos en el horizonte, el narrador parece reflexionar sobre el viaje de los vapores desde una perspectiva adulta, pero este evento está narrado en presente, y como tal, por asociación se entiende que el niño es el testigo: “De seguro que los viajeros pronuncian el nombre de esa luz y aspiran la quietud de esta casa”¹⁷². Pero esto se interrumpe cuando explica “Hasta que yo llegase a la edad que tengo ahora, edad divisoria de un término panorámico, ¡cuánto había de ver, de gozar, de sentirme. Ya tengo precisamente esa edad [...]”¹⁷³. En esta cita podemos entender la “edad divisoria de un término panorámico” como aquella que separa el pensamiento pálido del adulto.

En un análisis minucioso, se puede entender que ambas voces, la del niño y la del adulto, conviven todo el tiempo, pero la dificultad de reconocerlas hace que el relato adquiera un ambiente relacionado con lo *umheimlich*, pues no se determina de forma explícita el momento del cambio narrativo. La naturaleza del relato juega con su forma estructurada. Por una parte el tiempo efectivo indica que hay una historia a seguir, la anécdota del protagonista en el cabo levantino, pero por otra la estructura es tan inestable que la narrativa familiar se trastorna por este tipo de temporalidades y narradores.

Con todo esto se puede entender que hay un presente narrado por el niño y otro por el adulto. Por esta razón podemos observar que el relato inicia en presente y después, cuando entra el narrador adulto, expresa adverbios temporales como “todavía” o “aún”. Pero los tiempos gramaticales no ayudan del todo a identificar quién narra. Conforme evoluciona el relato, estos límites se van perdiendo dejando sólo una ambigüedad.

¹⁷² *Ibid.*, p. 220

¹⁷³ *Idem.*

Altisent explica que “a esta falta de diferenciación de lo temporal se añade la ambigüedad de un yo cuyo enunciado refleja la perspectiva de dos sujetos, la del niño y la del adulto”¹⁷⁴. No es sólo que el tiempo sea extraño durante el relato, sino también el narrador, o bien los narradores, porque no existe una forma consistente de diferenciarlos. Estas inestabilidades producen un desequilibrio en la estructura, pero no es un error, sino una función expresiva.

Helena Beristáin aclara que:

Como efecto característico de los textos literarios, la ambigüedad acompaña a muchas *figuras retóricas*, por ejemplo, a la ya citada dilogía, a la *supresión de la puntuación* en el ejemplo de Paz, la *hipérbaton*, a la *reticencia*, a la *elipsis*, al *calembur*, al *juego de palabras*, etc.

Hay una ambigüedad no lingüística sino de las *estructuras* narrativas (Rastier), es decir, fundada en la combinación de las estructuras del *relato* literario. Se trata de una incertidumbre semántica que proviene del juego de elementos tales como los *nudos* narrativos o descriptivos, la dirección de las *secuencias*, las *categorías actanciales*, las *anacronías*, etc.¹⁷⁵

Lo mismo se puede observar en las “Estampas del faro”. La tensión es constante cuando ninguno de los dos narradores se puede diferenciar por los métodos de la narrativa clásica. Ambos enuncian en primera persona singular, en pasado, presente o subjuntivo. Pero también es pertinente señalar que este tipo de confusión se presenta la mayor parte del tiempo sólo cuando es de noche o ésta se aproxima. Esto se puede comprender si realizamos un análisis de la progresión narrativa y temporal en la segunda estampa, “La playa”.

En “La playa”, a diferencia de “La aparición” y “El Sicilia”, existe una transición más marcada del día hacia la noche. La estampa en la hora de la comida, transcurre con la visita a la playa y concluye con los vapores alejándose de la costa mientras los torreros ponen a funcionar el faro. Al inicio del relato no hay rastros de una ambigüedad, pero conforme va avanzando estos se presentan paulatinamente hasta concluir en la parte donde no se sabe quién está dando su opinión sobre los vapores en la lejanía.

¹⁷⁴ Marta E. Altisent, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 33.

La primera de estas señales aparecen en la quinta página cuando narra que: “No estaban. Allí dentro se recogen en noviembre los hatos de cabras que vienen a comerse el rastrojo y los pámpanos secos de las higueras y de la viña”¹⁷⁶. El cambio aquí de pasado a presente se puede entender porque, al tratarse de un ciclo marcado por el sustantivo “noviembre”, el narrador está describiendo algo que sucede todo el tiempo, presentado de modo habitual y por tanto es continuamente un presente. Sin embargo, en el siguiente párrafo explica: “Fue torre de moros y albergue de piratas, y ahora es majada, cueva de alijos y rancho de gitanos”¹⁷⁷. El adverbio “ahora” abre la pregunta de cuál. Porque no sabemos quién de los dos narradores está enunciando esa partícula temporal.

Esta ambigüedad no es gratuita, pues marca el descenso del día. Ayuda a expresar la oscuridad de la noche a través de la oscuridad en el relato. Tan sólo en el siguiente párrafo el torrero habla de que “van despertando los búhos, los vampiros, los chorlitos...”¹⁷⁸. Los elementos pesadillescos aparecen cuando la luz se oculta. Incluso el espacio sufre una transformación en la percepción del narrador: “Ya no tenía la arena la doración madura del sol; era una lámina oxidada [...]”¹⁷⁹. Así transcurre esta transformación hasta la parte ya descrita antes de los vapores en el horizonte donde ocurre con mayor frecuencia el fenómeno de la ambigüedad.

Otra razón de la ambigüedad del tiempo en la obra de Miró podría ser explicada a través de lo que plantea Vicente Ramos, pues:

Es el tiempo que se detuvo sobre pueblos enteros, como Oleza, confundidos en el sueño profundo de su tiempo, o en el marino caracol del faro, en cuyo zumbido se enredó para siempre el vivir del hijo ahogado.

Tal “humo” o tiempo sobre lugares y paisajes [...] es el mismo que, intimizado, habita en la memoria humana, posibilitando la actualización del pasado, al trocarlo en un presente de igual modo inmóvil.

De esta sensación del Tiempo inmóvil nace el concepto de emoción de eternidad¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Vicente Ramos, *op. cit.*, p. 112.

Al tener una ambigüedad estructural, el tiempo no transcurre de forma natural al mundo extradiegético, simplemente está estancado en la memoria. De allí que el título “Estampas” sugiera algo fijo. No hay un tiempo definido, pero sí una gama de sensaciones que producen un efecto de sentido relacionado con el eterno retorno. Por ello la figura del faro es central en estos relatos como lo son el día y la noche, pues retomando a Ramos, las “Estampas del faro” son “Luz y tinieblas ensambladas, en un rodar sin fin en el tiempo”. Desde el incipit del relato, “El fanal rueda muy despacio [...]”¹⁸¹ ya se establece el tono, ritmo y tema.

“A Miró se le incorpora el pasado a su visión actual y así lo contempla: pasado y presente, pasado fenecido dentro del minuto que transcurre”¹⁸², arguye Jorge Guillén sobre *Años y Leguas* (1928). En las “Estampas del faro” podemos entrever esta misma idea. Las experiencias del niño se yuxtaponen al pensamiento adulto, la sorpresa y la reflexión. “Así madura el hombre y deja de ser niño: recordando”¹⁸³.

Entender la ambigüedad en la estructura temporal de las “Estampas del faro”, nos ayuda a comprender la complejidad de su entramado. Sin embargo, existen otros elementos que contribuyen a la inestabilidad dentro del relato. Uno de ellos son los narradores sobre quienes recae la responsabilidad narrativa y lo que implica su participación en la diégesis como personajes.

Si retomamos el planteamiento de la coexistencia de dos narradores en la obra: tenemos, por un lado al adulto y por el otro al niño. Ambos enuncian desde la primera persona en singular. No hay un nosotros. Cada uno está delimitado por su propia persona. Por sí mismos pueden referirse a su pasado, a su presente y al futuro en algunas ocasiones. Son homodiegéticos¹⁸⁴, pues cuentan su propia historia aunque desde diferente perspectiva. Pero dentro de esta categoría ocupan dos naturalezas: la *autodiegética* y la *testimonial*.

Luz Aurora Pimentel cita a Genette para explicar que el narrador autodiegético es aquel de “forma de narración en primera persona [...], en especial, las narraciones autobiográficas y confesionales, el monólogo interior y las narraciones epistolares o en

¹⁸¹ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 201.

¹⁸² Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 157.

¹⁸³ *Idem*.

¹⁸⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 137.

forma de diario”¹⁸⁵. Por su parte el narrador testimonial “no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo”¹⁸⁶.

En las “Estampas del faro” las características de estos narradores ayudan a identificar la presencia de más de una voz. El narrador adulto comparte características con el denominado autodiegético, pues, a partir de la rememoración nos dispone ante un acontecimiento que parece autobiográfico. Él, Gabriel, es el personaje principal, el héroe del relato. Su narración “se construye en torno a un proceso rememorativo con un argumento mínimo”¹⁸⁷ Por su parte el niño refleja algunos elementos del testimonial. A diferencia del adulto, el niño recuerda de forma mínima siendo el más claro ejemplo su procedencia al inicio de la primera estampa: “Yo he venido de una masía de montaña”¹⁸⁸. Aunque él mismo sea el narrador en primera persona, no parece tener un papel central. Es decir, sí, él experimenta todos los eventos a su alrededor, pero no se involucra en ellos más allá de atestiguarlos. Sin embargo, debe considerarse que estas marcas narrativas no delimitan por completo a los narradores, sino que son indicios de la existencia de posibles y múltiples voces, pues en momentos se puede diferenciar un narrador adulto de un niño, pero esto no es constante.

Altisent explica que la única acción del protagonista es “la auscultación de los caracoles”¹⁸⁹, que sucede al final de la cuarta estampa. Es cierto que también habla, pide, ve, escucha y realiza otras acciones, pero estas son más perceptivas que incidentes. Absorbe lo que ocurre a su alrededor con una participación mínima. Desde el punto de vista de Altisent, la auscultación se puede entender como el único momento en que el protagonista, niño, interactúa con alguno de los elementos espaciales de manera no accidental. Hay volición en la acción de levantarse a tomarlos.

De este modo, “el narrador adulto inserta comentarios y reflexiones que dan alcance universal y simbólico a lo rememorado”¹⁹⁰. Mientras el niño experimenta los sucesos, el otro los reflexiona. Esto proporciona ciertos indicios sobre en qué momento enuncia cada uno de los narradores. Sin embargo, el niño también reflexiona, y al enfrentar los recursos

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ Marta E. Altisent, art. cit., p. 112.

¹⁸⁸ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 202.

¹⁸⁹ Marta E. Altisent, art. cit., p. 112.

¹⁹⁰ *Idem.*

temporales con los del tipo de narrador, se genera una tensión entre decidir a qué ordenamiento atender para leer las “Estampas”. A todo ello se debe agregar el punto de vista de la posición temporal, es decir desde qué momento enuncia la voz narrativa. Genette los divide en cuatro tipos: ulterior, cuando el narrador cuenta un hecho pasado; anterior, si es un acontecimiento futuro; simultánea, la historia se cuenta al momento en que se desarrolla; e intercalada, donde diferentes narradores y tiempos pueden enmarañarse para contar la anécdota¹⁹¹.

Las “Estampas del faro” presentan este último punto de vista de la posición temporal, compuesta tanto por narración ulterior como simultánea. Sin embargo, su forma intercalada se hace más compleja cuando observamos que ambos narradores pueden enunciar desde lo ulterior y lo simultáneo. Además no hay alguna marca narrativa que separe a cada uno como una serie de esquelas o fechas. “También puede ser el más delicado, e incluso el más rebelde al análisis, cuando se deshace la forma del diario para acabar en una especie de monólogo a *posteriori* de posición temporal indeterminada o incluso incoherente”¹⁹² explica Genette en sus *Figuras III*.

El sentimiento de lo *umheimlich*, recordemos, surge “cuando lo que habíamos tenido por fantasía aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado y así sucesivamente”¹⁹³. A nivel estructural podemos reconocer algo similar. Si bien no es posible hablar de fantasía en la conformación de un texto, sí de una técnica capaz de trastornar las estructuras ya familiares. La estructura de las “Estampas del faro” rompe con el horizonte de expectativas generado por géneros ya establecidos como el cuento o la novela corta. Así lo que se tenía como imposible, o no se había contemplado como factible a nivel estructural, aparece ante la experiencia del lector para desequilibrar su forma de lectura acostumbrada. Sin embargo el sentimiento de lo *umheimlich* no surge meramente de la composición, sino de la conjunción de sus elementos. Por sí solo, el cambio estructural podría simplemente causar sorpresa, pero con la complementación del resto de sus elementos, historia, recursos lingüísticos, etc., contribuye a que se desvele el sentimiento de lo *umheimlich*.

¹⁹¹ Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 274-277.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 274-275.

¹⁹³ Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 50-51.

Pero antes volvamos a los narradores. Para el narrador en primera persona, como dice Paredes, “los hechos le imponen una transformación en su realidad humana (que a menudo es evolutiva pues se trata de un aprendizaje), la reflexión de aquellos y su verbalización acarrearán su transformación en tanto a ser que narra”.¹⁹⁴ En el caso de las “Estampas” el argumento es mínimo. No hay una serie de transformaciones en los narradores. Enuncia como adulto, niño o sin distinguirse, pero no se explican los eventos que lo llevaron a evolucionar su pensamiento. Incluso en oraciones como “¿Acaba entonces de sentirlo, o lo tuve en mis dedos mientras viajé en todos los vapores remotos?”¹⁹⁵ es difícil entender el cambio porque son meras marcas temporales que no explican nada. Para la trama Podemos considerarlo último como otro recurso de Miró para distorsionar las formas clásicas. El hecho de que exista un narrador adulto y uno infantil, presupone una evolución de uno hacia otro. “También es narrador evolutivo el que inicia su relato al final de su vida como personaje”¹⁹⁶, explica Paredes. Pero en las “Estampas” no se narra una experiencia de transformación personal, sino una vivencia que parece fija en algún lugar del tiempo como si tanto el adulto como el niño permanecieran encerrados en ese momento. Esto también se logra gracias a que los narradores carecen de una personalidad muy definida. El autor, como explica Paredes, les debe “adjudicar una formación y opinión definitiva a lo largo del texto”¹⁹⁷. Pero en las “Estampas” el narrador es más descriptivo que reflexivo. Aunque los personajes estén contando su propia experiencia, el paisaje y los sucesos sobresalen a nivel de protagonismo.

En *The art of dramatic writing*, Lajos Egri describe que los seres humanos tienen tres dimensiones: “fisiología, sociología y psicología”¹⁹⁸. Estas características se deben tomar en cuenta para el moldeado de un personaje. Como tales, la primera nos permite saber las características físicas del personaje, la segunda su estado como ser social en el mundo, y la conjunción de ambas nos permite reconocer la forma psicológica de los personajes. Las “Estampas del faro” presentan a los narradores como personajes poco definidos. Sobre sus características físicas tenemos nula información. De su estado social tampoco conocemos mucho, el niño es rural porque proviene de una masía de montaña, pero también es

¹⁹⁴ Alberto Paredes, *op cit.*, p. 68.

¹⁹⁵ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁸ Lajos Egri, *The art of dramatic writing*, p. 34.

estudiado, pues menciona haber crecido con libros de aritmética y gramática. Más allá de eso, no hay información. En cuanto a su psicología tampoco se puede decir mucho. Es fácil reconocer el carácter imaginativo del personaje por sus divagaciones y sus constantes premeditaciones, también su sensibilidad por sus miedos y sus descripciones. Sin embargo, los narradores son personajes sin mucha participación en la trama.

Dentro del entramado de las “Estampas”, esta característica de la personalidad de sus narradores funciona para que sobresalgan el paisaje y otros personajes. Al no tener mayor participación en los eventos del relato, el narrador autodiegético, que cuenta su propia historia, termina por convertirse en meramente un testigo de los acontecimientos en el mundo levantino.

Hay cierta neutralidad en los personajes narradores. Desde la perspectiva de Northrop Frye en “Historical criticism, Theory of modes”, podemos observar que estos personajes-narradores de Miró encajan con su clasificación número 4: “If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of us [...]”¹⁹⁹. Tanto el Gabriel niño como el adulto carecen de elementos extraordinarios, no tienen características divinas, no sobresalen, pero tampoco son patéticos o subordinados. Esto hace que en la primera estampa tenga mayor presencia el faro, la noche, la mujer del torrero; en la segunda sobresale la playa, los misterios del mar, los barcos en el horizonte; los cadáveres del Sicilia sobresalen en el tercero; y el hijo de los torreros adquiere un protagonismo total en la última de las estampas. Los narradores-personajes están allí todo el tiempo, cuentan su historia, sí, pero su experiencia se basa en descubrir lo que ya pasó con el entorno y sus habitantes. Uno lo hace por vez primera y el otro a través de la rememoración.

Los torreros destacan porque, al contrario de los narradores-personajes, tienen más definidas las características mencionadas por Egri. Por la parte sociológica sabemos que son viejos, viven solos cerca del mar, perdieron a su único hijo, dedican su trabajo al faro. Desde la primera estampa hay descripción física de ambos. Debido a esto su psicología está inclinada a la tristeza, a la compasión, sienten amor por el narrador-niño porque su hijo se llamaba igual que él.

La acción, a lo largo de la historia, es conducida en mayor medida por personajes que no son narradores. Al inicio los pastores le brindan la información del lugar a Gabriel niño. El

¹⁹⁹ Northrop Frye, *Anatomy of criticism: four essays*, p. 34.

adulto, por su parte, recuerda que el torrero le regaló una fragata en el interior y su mujer se aparece en la noche para trastornar al protagonista mientras ausculta los caracoles con tristeza. En la playa, el viejo es quien toma de la mano al infante para darle un paseo y él mismo cuenta las historias a lo largo de las estampas. A pesar de ello no hay una progresión de los personajes, sino un recorrido por el espacio en el cual encontramos las heridas que el tiempo dejó en ellos. Por ello cada evento parece una estampa impresa en la memoria. Hay acciones, pero éstas son mínimas, no es como en las novelas de acción donde “acontecimientos vigorosos”²⁰⁰ son los que fascinan. Como lo explica Edwin Muir, en los relatos donde las acciones son el conductor principal, no interesan los personajes “sino sólo lo que va a suceder”²⁰¹.

En las “Estampas” los hechos ya sucedieron y tanto el espacio como los personajes, están afectados por ellas. Por ello el interés no recae en las acciones, sino en los personajes y el descubrimiento de por qué están en la condición que los encontramos. Nos enteramos de la aparición, de la playa, del Sicilia, del Caracol del faro conforme nos adentramos a la obra. Los personajes ya han pasado por algo y el lector, guiado por la experiencia del narrador niño, descubre los indicios sobre qué los llevó a ese estado.

Otro elemento esencial para entender la estructura de las “Estampas” es el espacio. Para sustentarlo el narrador “recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido”²⁰², explica Luz Aurora Pimentel. En las “Estampas del faro” podemos observar cómo la codificación del espacio produce el efecto de lo *unheimlich* a través de su modelo de organización.

²⁰⁰ Edwin Muir, *op. cit.*, p.13.

²⁰¹ *Idem*

²⁰² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 25.

El tiempo y el espacio

El espacio es sustancial para la mayoría de los relatos porque en él se desarrolla el universo creado por el autor. Como dice Pimentel, es una “‘ilusión del espacio’ que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados”²⁰³, pero a su vez es “el marco indispensable de las transformaciones narrativas”²⁰⁴. Pues genera una delimitación para el ejercicio discursivo y en palabras de Ian Bogost, “la imposición de restricciones también genera expresión”²⁰⁵.

Desde las historias más antiguas, el espacio, a la par que el tiempo, ha funcionado como elemento primario para el desenvolvimiento del resto de los objetos estructurales. En la *Odisea*²⁰⁶, por tomar un ejemplo clásico, la descripción de los elementos espaciales sirve para definir la extensa dimensión sobre las cuales se moverá Odiseo en su retorno a Ítaca. Diferentes lugares, separados unos de otros por extensiones de mar, producen la ilusión de inmensidad. De este modo el viaje se adecua al carácter épico del relato. En otro caso, “La migala”²⁰⁷ de Juan José Arreola, el espacio reducido a una habitación acrecienta la vulnerabilidad del protagonista ante la criatura ponzoñosa. Esta ilusión de estrechez espacial funciona para causar tensión en una obra de horror.

Pero el espacio no determina el género de una obra. En cada caso la elección de los recursos descriptivos funciona en conjunto con los otros componentes del relato. Así, novelas como *El viejo y el mar*²⁰⁸ de Hemingway pueden presentar largas extensiones de mar a la vez que un espacio reducido como la barca, cada uno para expresar diferentes sensaciones respecto a la *Odisea* o “La migala”.

Luz Aurora Pimentel plantea una serie de modelos descriptivos que sirven para producir la ilusión espacial en el relato. Dependiendo de su uso en la narración se pueden generar diferentes efectos de sentido cuando operan con otras partes estructurales. Dichos modelos son:

²⁰³ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁰⁴ Ian Bogost, *Persuasive games*, p. 26.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁶ Homero, *Odisea*, pp. 1-299.

²⁰⁷ Juan José Arreola, “La migala”, *Confabulario*, pp. 27-29.

²⁰⁸ Ernest Hemingway, *El viejo y el mar*, pp. 5-125.

De tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo, al centro, al fondo; a la izquierda, a la derecha); de un tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales...) ²⁰⁹

Además de estos modelos, el narrador puede utilizar elementos *lingüístico-semánticos* que permiten el fenómeno que Pimentel llama *iconización* ²¹⁰. La *iconización* permite la ilusión a partir de lexemas más o menos estables que tienen referencia directa con objetos del “mundo real”. En los primeros tres párrafos de la primera estampa de Miró entendemos que se habla de un puesto de faro gracias a todos los sustantivos utilizados aunque no se menciona la palabra “faro” como tal. El sustantivo “fanal” da una referencia directa al faro, después, en el siguiente párrafo, con el modelo dimensional de la preposición “bajo” indica la posición del mar que describe, y por último, en el tercer párrafo indica un cielo estrellado “como una salina de luces, que en el horizonte se bañan desnudas y asustadas” ²¹¹.

Tan sólo en la primera página ya quedan establecidos tres niveles del espacio: la tierra, el mar y el cielo. Todos ellos importantes porque en la ilusión de espacio que aportan aparecerán poco a poco el resto de los elementos descriptivos. Esto nos indica la importancia que el espacio tiene para la obra, pues a través de sus características descritas se establecen otros elementos estructurales de temporalidad, tema, recursos y tono afectivo al mismo tiempo.

En el primer párrafo, como ya se explicó antes, Miró marca algo que se repetirá a lo largo del relato: imagen de circularidad. Esta idea está presente en el mismo paisaje. Que el inicio sea el fanal del faro rodando despacio, indica ya una vuelta, un retorno. En el segundo párrafo se refleja en las olas del mar que se estrellan en los filos y socavones para después volver a la tranquilidad. En el tercero hace mención de la vía láctea que parece “recién molida en la tahona”. Todos estos elementos generan un campo semántico de objetos y acciones relacionados con las espirales, la circularidad.

²⁰⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 26.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹¹ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 201.

Marta E. Altisent explica: “El autor recurre a imágenes de circularidad porque piensa que de esta manera es posible anular cualquier contradicción entre el fragmentarismo y la totalidad, proximidad y distancia, persona y mundo”²¹². Si bien es cierto que no podemos saber el pensamiento del autor, sí es posible reconocer las imágenes de circularidad en relación a los contrastes en la obra. Las “Estampas” tienen ambigüedad frente al orden, día ante la noche, individualidad ante universalidad, narrador adulto ante narrador infantil.

Es imposible saber si Miró buscaba anular cualquier contradicción, pero sí tenemos certeza del uso una serie de imágenes de circularidad con que el autor genera un oxímoron uniendo elementos contrarios en un todo cíclico y circular. No es casual que el caracol sea el objeto más significativo después del faro, pues en su interior la mujer escucha a su hijo perdido en el mar, como si regresara de la muerte para volver con ella durante cada auscultación. Incluso en su forma física tiene dibujada una espiral que es el resultado de infinitas circularidades, la misma espiral que *iconiza* la infinita sucesión numérica de Fibonacci.

Al inicio el narrador nos presenta un objeto sólido, el faro, pero su luz no apunta a un solo lado, sino que gira como un faro de relámpago²¹³. El fanal rueda despacio. Con esta descripción abre la serie de imágenes de circularidad que se repiten hasta el final del relato donde el hijo de los torreros termina perdido en los caracoles: “Ella lo oía; pero, desde entonces el hijo llama extraviado en el viento del mar”²¹⁴. Del fanal girando se pasa al viento encerrado en las espirales del caracol. Lo sólido se diluye y la guía de la luz del faro contrasta con el laberinto de la espiral. Cada uno de estos elementos, su imagen de circularidad, al inicio del relato son indicios del porvenir en el resto del texto. Martín Solares escribe: “en el mundo de la ficción un escritorio puede esconder deliberadamente un secreto, una bandada de cuervos se burla de un personaje y un elemento cualquiera del paisaje comenta la trama o susurra al lector cuáles son las verdaderas intenciones del protagonista”²¹⁵.

En las “Estampas del faro” los objetos que conforman la ilusión espacial esconden deliberadamente un secreto: el eterno retorno. Al tener marcada la circularidad de forma

²¹² Marta E. Altisent, art. cit. p. 118.

²¹³ Gail Gibbons, *Torres de luz: Los faros*, pp. 27-28.

²¹⁴ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 245.

²¹⁵ Martín Solares, *Cómo dibujar una novela*, p. 59.

nítida, se entiende que hay un constante regreso a las cosas. Ya decía Vicente Ramos que en este relato el tiempo es el “que se detuvo sobre los pueblos enteros [...] confundidos en el sueño profundo de su tiempo, o en el marino caracol del faro, en cuyo zumbido se enredó para siempre el vivir del hijo ahogado”²¹⁶.

El relato, como ya se observó, nos muestra por una parte la ambigüedad de tiempo a causa de los dos narradores, por otra la imagen de circularidad espacio-temporal añade la imagen de circularidad. La coexistencia de ambos narradores crea una ilusión: los eventos se viven (narrador infantil) a la vez que se recuerdan (narrador adulto), como si recordar no fuera simplemente pensar en lo ya ocurrido, sino volver a vivir. Al final de esta experiencia, se recordará y comenzará una vez más la misma vivencia. Como si aquellos eventos se repitieran sin fin.

Para entender esto, pensemos en el cronotopo de Mijaíl Bajtín. Él lo define como algo que sucede en la literatura cuando “los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”²¹⁷. Es decir, la relación entre el tiempo y el espacio es algo constante, con lo cual se definen uno a otro, y es tan importante que define géneros. Tanto el tiempo como el espacio reflejan una circularidad, un bucle. El tiempo estancado del que habla Vicente Ramos, es el tiempo estancado en el rodar del fanal, en la espiral del caracol, en la vivencia del niño, en el recuerdo del adulto. Ese eterno retorno es, como lo ejemplifica Friedrich Nietzsche en la *Gaya ciencia*, un demonio que se pasa todo el día susurrando al oído:

Esta vida, tal como al presente la vives, tal como la has vivido, tendrás que vivirla otra vez y otras innumerables veces, y en ella nada habrá de nuevo; al contrario, cada dolor y cada alegría, cada pensamiento y cada suspiro, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño de su vida, se reproducirá para ti, por el mismo orden y en la misma sucesión; también aquella araña y aquel rayo de luna, también ese instante; también yo. El eterno reloj de arena de la existencia será vuelto de nuevo y con él tú, polvo de polvo²¹⁸

Jorge Guillén, reparando en *Años y leguas* de Miró expresa algo similar en su ensayo “Lenguaje suficiente”: “De aquel jardín se retiró la vida humana. Y sólo queda un vacío

²¹⁶ Vicente Ramos, *op. cit.*, p. 112.

²¹⁷ Mijaíl Bajtín, “El cronotopo”, en Enric Sullà, *op. cit.*, p. 63.

²¹⁸ Friedrich Nietzsche. *Así habló Zarathustra*, /*La gaya ciencia*, p. 508.

que permite al tiempo flotar allí como un factor más del paisaje, absorbido por el paisaje y nada más perceptible, para el alma de un solitario en aquel trozo de Naturaleza, no de Historia social”²¹⁹. Del mismo modo las “Estampas” son trozos de una historia que rompió la fuerza del mar. El mar que convirtió en un espectro a la madre del niño ahogado hizo de la playa un refugio de malhechores, destrozó al Sicilia y devoró al hijo de los torreros dejándolo encerrado en los caracoles.

A través de los recursos lingüísticos se puede notar que este esparcimiento genera un relato en apariencia caótico. Apunta Benet sobre el tiempo: “el Caos no sería más que una montonera de instantes verbales sin orden ni concierto; que el tiempo comenzó con la organización del lenguaje y que por consiguiente no andaba demasiado descaminado aquel enloquecido apóstol cuando vino a afirmar que en el principio fue el verbo”²²⁰. Ante un relato disperso se genera un efecto de sentido caótico, pero fijado como una estampa.

Lo *umheimlich* nace también de esta ruptura con el orden del tiempo diegético. Donde se supone que debe haber un inicio y un final, se antepone la ilusión de un relato sin fin. Ante el recuerdo del narrador adulto se yuxtapone el infantil que vive los sucesos “al momento”. Al finalizar la vivencia, sigue la rememoración y esta sugiere volver a experimentar todas las sensaciones de nuevo. No es la relectura que se hace a nivel del tiempo del discurso, sino una ilusión, una *iconización* del eterno retorno. Sobre esto, explica Jorge Guillén en relación con la obra de Miró *Años y leguas*: “Del íntimo contacto con lo presente y el presente surge la conciencia del tiempo que fue y que está allí tendido, esperando la resurrección”²²¹. Y agrega más adelante: “A Miró se le incorpora el pasado a su visión actual y así lo contempla: pasado y presente, pasado fenecido dentro del minuto que transcurre”²²².

Si retomamos la idea del cronotopo de Bajtín, se puede observar que lo *umheimlich* de la temporalidad se manifiesta en el espacio. Los lugares donde transcurren los eventos tienden a iconizar una idea de eterno retorno. El fanal del faro rueda constantemente, el mar y el viento van y vienen. Los elementos principales de los títulos también refieren esta idea: la aparición es una mujer atrapada en el espacio de sus recuerdos; la playa es sólo un

²¹⁹ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 158.

²²⁰ Juan Benet, “Clepsidra”, en *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976, p. 111.

²²¹ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 155.

²²² *Ibid.*, p. 157.

cementerio donde todos los personajes se quedan aislados mientras los vapores desaparecen en el horizonte; el Sicilia es un barco estancado en el fondo del mar como una forma fija en una pintura; y el caracol del faro es un objeto pequeño, pero que encierra en sí los peligros del mar y la muerte del hijo de los torreros.

Mientras las descripciones temporales generan un sentimiento de lo *umheimlich* a partir de la iconización del eterno retorno, las del espacio logran este efecto de sentido refiriendo lugares relacionados con lo aislado. Las situaciones que se repiten en el tiempo encierran a los involucrados en un bucle, mientras que los espacios cerrados los mantienen atrapados en el mismo lugar: el cabo, los faros y el mar. El único refugio es la iglesia donde los torreros van el domingo y hay un indicio del mundo del narrador adulto, pero más allá no parece haber otro universo fuera del cabo. En ambos aspectos, espacio-tiempo, se puede apreciar una idea de la espiral que mantiene al relato en constante tensión.

Dice Marta E. Altisent sobre las “Estampas del faro”: “En lugar de avanzar hacia la sorpresa final, el relato mantiene otro tipo de tensión, lo creado por la ambigüedad de varios momentos de exaltación que absorben el interés del lector sin conducirlo a ninguna parte”²²³. La misma circularidad y eterno retorno se reflejan en el acto de lectura. Como si a través de la forma estructural el lector fuera conducido hasta quedar atrapado en aquella espiral laberíntica. Esto mismo se puede relacionar con la ya citada expresión de Freud en su ensayo sobre lo *Siniestro*. Para el psicoanalista austriaco, el escritor dispone de recursos para aflorar el sentimiento de lo *umheimlich* en el terreno literario: “Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto”²²⁴.

En las “Estampas” hay un suspenso por saber la procedencia de los caracoles desde la primera estampa, por averiguar los motivos del naufragio del Sicilia, por reconocer qué ocurre en ese lugar, sin embargo todo esto sucede a nivel anecdótico. Es en la estructura donde la tensión tiene mayor peso porque la obra no despierta interés sólo por saber cuáles son las convenciones que rigen en el mundo adoptado, sino por las reglas de la forma en que se está relatando la historia.

²²³ Marta E. Altisent, art. cit., p. 2.

²²⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 62.

Pero aún falta mencionar otros componentes de la obra que funcionan para concretar el sentimiento de lo *umheimlich*. Porque incluso una ilusión de infinitud no es necesariamente algo relacionado con el terreno de lo angustiante. En el *Finnegans Wake* de James Joyce los elementos tienen esa concepción esférica del inicio como continuidad del final. El comienzo “riverrun, past Eve and Adam’s”²²⁵ es la continuación de la oración final “A way a lone a last a loved a long the”²²⁶. Aunque la idea del eterno retorno esté implícita en ese acto, no es necesariamente asociada con lo *umheimlich* porque es con un motivo cómico. En cambio, en las estampas esta sensación de eterno retorno regresa a un ambiente pesadillesco perpetuado por el paisaje y sus características.

Los eventos y lugares terribles de la historia encajan con el modelo de la novela gótica española. Miriam López Santos define las particularidades de este subgénero. Más allá de “la profunda cara irracional, la presencia constante del elemento sobrenatural y el fuerte carácter anticlerical [...]”, explica la autora, los españoles “tenderían a impulsar el componente espacial, uno [sic] de las propiedades definitorias, hasta el punto de elevarlo a la categoría de protagonista, resaltando, más si cabe, su enorme riqueza narratológica, así como las funciones que este podía asumir”²²⁷.

Resaltan las “Estampas” por su aparente carga irracional en el entramado, una presencia sobrenatural proveniente de los caracoles e incluso una carga anticlerical cuando se describe la muerte del sacerdote en el naufragio peleando con otro hombre por salvar su vida. Pero si algo resalta en todo el relato es el componente espacial. Como ya se ha mencionado el espacio cobra una importancia casi protagónica porque las acciones en su mayoría provienen de él o de los habitantes del cabo. Explica López Santos: “El espacio histórico se transforma así en un lugar esencial, más protagonista que telón de fondo o marco de la escena de estas novelas y más propulsor de la acción que soporte de la misma”²²⁸. Además “el espacio de las novelas góticas presenta, asimismo, la particularidad de ser siempre doble: el espacio de la opresión, por un lado, en el que el personaje sufre una

²²⁵ James Joyce, *Finnegans Wake*, p. 3.

²²⁶ *Ibid.*, p. 628.

²²⁷ Miriam López Santos, “Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española”, en <[²²⁸ *Idem.*](http://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_gotica/obra-visor/hacia-la-configuracion-de-un-genero-lo-terrorifico-arquitectonico-de-la-novela-gotica-espanola/html/58355b86-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#l_0_></p></div><div data-bbox=)

gran ansiedad e inquietud ante el miedo hostil que le rodea, y el espacio de la protección, que genera sensaciones más satisfactorias”. Este carácter doble, entre el día y la noche como productores del cambio espacial ya se ha observado a lo largo del análisis.

En relación con los lugares del gótico, Santos apunta que en este tipo de novela se dan en el castillo o el convento. Sin embargo, en las “Estampas” el escenario es un cabo que, aunque no es una construcción como las mencionadas, sí comparte sus características: “A pesar de presentarse ante el lector como mundos aparentemente finitos, se descubren en el relato como arquitectura inagotable, destacando sobremanera sus enormes posibilidades de versatilidad”²²⁹. La playa, el molino, la casa de los torreros, el faro y el Sicilia son parte de un mismo espacio, en apariencia finitos, pero durante las noches los límites se difuminan y se pierden los límites espaciales. La percepción del narrador sufre cambios, e incluso en ocasiones puede ver cosas a las que un testigo no puede acceder: “Para mayor abundamiento, los límites no son fijos ni evidentes, transformándose de pronto ante el horror de los personajes”²³⁰.

Los cambios producen un efecto de laberinto. Como en toda novela gótica se “esconde una dimensión oculta, la mayoría de las veces subterránea; un mundo siempre caótico que adquiere forma de rompecabezas y donde los caminos o pasillos no conducen a ninguna parte, sino que están trazados para confundir y perder a todo aquel que los recorre”²³¹. Pero no son sólo los elementos de la historia los que generan una especie de laberinto, sino su entramado, su composición narrativa, sus recursos lingüísticos. Leer las “Estampas” es difícil porque la forma del laberinto se construye en su propia constitución. Así uno se pierde en aquel paisaje encontrándose elementos tanto bellos como sublimes a causa del claroscuro. “Frente a la claridad del día, la noche distorsiona la geografía que conocemos, los límites y los objetos se alteran de manera amenazante y estas transformaciones misteriosas contribuyen a intensificar la sensación de horror en los personajes”²³². Durante la noche, en la primera estampa hay una aparición tenebrosa en medio del cuarto acechando la imaginación sensible del niño; en la segunda la playa apacible se convierte en un cementerio de naufragos; la tercera es una remembranza de lo ocurrido con el naufragio del

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Idem.*

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

Sicilia, un recuento de los muertos y cómo fenecieron; y la última retrata la vida del hijo de los torreros hasta que se fue devorado por el mar. La iconización eterno retorno se proyecta en un laberinto donde se esconden el sufrimiento, el dolor, lo *umheimlich*, la tensión entre las fuerzas opuestas.

Para complementar esta idea del paisaje es necesario consultar otros textos bibliográficos que concuerdan con la idea del paisaje como uno de los elementos principales en el trabajo de Miró. De todos ellos cabe destacar el libro *El paisaje en la obra de Gabriel Miró* de Frances T. Fields porque sus postulados ayudarán a entender mejor cómo el paisaje juega un papel importante para la transmisión de lo *umheimlich*.

Para Fields “Los personajes, el diálogo y la acción siempre están, de alguna manera al servicio del paisaje”²³³. Esto señala la importancia de los elementos espaciales descriptivos dentro de la obra. Si observamos las “Estampas” desde el título de cada una se anuncia el elemento a destacar: una aparición, la playa, el barco hundido y el caracol del faro. Aunque la aparición termina por revelarse como la esposa del torrero, en un principio su naturaleza espectral la convierten en un elemento aterrador del espacio.

Retomemos la ya mencionada primera escena. Desde el íncipit se describe el faro: la luz, lo visual. Después se describe el mar, que “truenas” como “canta”, a través del sentido del oído. En el cielo las estrellas brillan, pero las describe con un sustantivo que apela al sentido del olfato “como una salina”. Un elemento que se repetirá a lo largo de la obra pues: “la asociación entre los sentidos es tan íntima que se puede denominar una sensación con el nombre de otra, o modificar un sustantivo con un atributo de otro. Así es como encontramos un adjetivo táctil modificando a un sustantivo visual, o un adjetivo visual modificando a un sustantivo auditivo”²³⁴.

El paisaje juega un papel importante porque apela a los sentidos del protagonista. Cuando se modifica, también lo hace el temple de los narradores, afectando en mayor medida a la sensibilidad del niño. Hay una intimidad entre el paisaje y el sujeto, una dialéctica que propicia “La negación de una mirada objetiva y normativa, o lo que es lo

²³³ Frances T. Fields, *op. cit.* p. 27.

²³⁴ *Ibid.*, p. 13.

mismo, el rechazo de la mirada del otro y búsqueda de la propia como principio fundamental de la estética”²³⁵.

Aunque en esta última cita Isabel Clúa Ginés se refiere a la obra de *Sigüenza* de Miró, el planteamiento se aplica para las “Estampas” porque en todo momento el narrador niño observa al paisaje como un elemento que lo afecta directamente. Cuando confunde el segundo faro con una estrella encarnada describe “Está muy quietecita mirándome”; cuando no sabe si la aparición es real o es un sueño; o cuando despierta en la cuarta y sale ante el paisaje levantino “Me rodeó zumbando el silencio y la vibración del día”. A consecuencia de esto, el paisaje está en constante transformación. “Al infinito y luminoso goce del vivir [...] se antepone la noche también infinita de la cesación de la vida.”²³⁶. El narrador niño explica su misma experiencia en la segunda estampa: “La noche de mi miedo ya se había derretido como una cera en la lumbre del mañana, y la noche de este día aún se hallaba muy distante”²³⁷.

Marta E. Altisent explica que “Lo soñado y percibido existen para darnos una imagen del héroe sin dejar la consistencia propia de un universo pesadillesco concentrado en el poder del mar”²³⁸. El paisaje se convierte en el reflejo de ese “universo pesadillesco” en las “Estampas del faro”. Actúa a veces como algo solemne, cálido, puro, pero en otras se asemeja a un monstruo. Y, de hecho, como lo señala Jorge Guillén, Miró humaniza muchos de los elementos espaciales en su obra²³⁹. La humanización del paisaje se logra a través de la negación de la mirada objetiva. Así, desde la primera estampa se establece el paisaje: tiene un mar que es madre y niña; una estrella encarnada observando, los caracoles ven con “siniestras gibas”, se ríen y respiran. Pero la prosopopeya no depende meramente de la percepción infantil, sino también de la influencia del paisaje en él. Tanto los personajes están al servicio del paisaje como, “el paisaje es metáfora de lo que padecen los protagonistas”²⁴⁰. Esto también se puede apreciar desde el punto de vista de la ambigüedad. ¿Quién define a qué? La percepción del niño al paisaje o el entorno a la imaginación

²³⁵ Isabel Clúa Ginés, “Estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo”, en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/gabriel_miro/obra-visor/la-estetica-de-la-mirada--gabriel-miro-y-el-esteticismo/html/dcd104e8-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html#l_0_>

²³⁶ Vicente Ramos, *op. cit.* p. 119.

²³⁷ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 214.

²³⁸ Marta E. Altisent, *art. cit.*, p. 3.

²³⁹ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 172.

²⁴⁰ Frances T. Fields, *op. cit.*, p. 27.

infantil. Si atendemos a la primera lectura, la relación entre ambos genera un cuento de terror, donde la psicología genera un efecto de miedo a partir de una cualidad humana. En cambio si se entiende desde el segundo postulado, se crea una historia de horror porque el paisaje funge un papel de monstruo o entidad maligna²⁴¹. En cualquier caso, existe “un haz de sensaciones líricas que exaltan y transforman míticamente el paisaje”²⁴².

Observemos las consecuencias de la segunda lectura, no porque la considere como definitiva, sino porque aportará mucho a la asimilación de algunos elementos de horror en las “Estampas”. Dotar de características humanas al paisaje le proporciona por partes un carácter monstruoso. El sentimiento de lo *umheimlich* no sólo surge de la ambigüedad del tiempo, la convivencia de dos narradores, el espacio, la historia trágica, lo familiar transformado, el eterno retorno, la tensión por saber qué está pasando, sino también de la personificación del paisaje afectado por la fuerza del mar.

En las “Estampas” no hay un monstruo como tal, pero sí la ilusión de uno a través de ciertos atributos en el paisaje que se pudieron observar en el texto de López Santos. Paul Santilli, citando a Carroll, en su ensayo “The nature of horror” explica el concepto *art-horror*. El *art-horror* se diferencia del resto de los géneros literarios porque en primera provoca “un estado emocional particular, la del horror”; en segunda “la emoción del horror es generada por creencias, pensamientos, o juicios acerca de un objeto en particular”; y tercero “el objeto que despierta el horror lo es a causa de su doble naturaleza, peligrosamente amenazante e impuro”²⁴³.

Carroll también puntualiza que las historias de horror se diferencian por la presencia de monstruos y las respuestas afectivas hacia ellos por parte de los personajes²⁴⁴. En obras como la *Odisea* o *E.T.* (1982) aparecen seres monstruosos que no producen el mismo efecto en los personajes. Polifemo surge como una fuerza amenazante ante Odiseo, mientras que en la película de Steven Spielberg el ser alienígena sólo lo hace al inicio, pues entra en un contexto distinto. Mientras Polifemo es amenazante, E.T. es amigable.

²⁴¹ Noël Carroll, “The nature of horror”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, No. 1 (Autum, 1987), p. 52.

²⁴² Marta E. Altisent, *op. cit.*, p. 3.

²⁴³ Paul Santilli, “Culture, evil and horror”, en *The American Journal of Economics and Sociology*, vol. 66, No. 1, The Challenges of Globalization: Rethinking Nature, Culture and Freedom, (Jan., 2007), p.176.

²⁴⁴ Noël Carroll, *art. cit.*, p. 52.

La respuesta afectiva del niño hacia el paisaje se equipara con algunos de los postulados de Carroll acerca del *art-horror*. Describe su primera noche como la “de mi miedo”, al sentir la pierna del naufrago en la segunda estampa da un “grito” y siente “todo el naufragio en la piel de su mano”. La emoción del horror es generada principalmente por la presencia de los caracoles, su relación con la aparición y la historia del hijo perdido en el mar. En cuanto a la doble naturaleza, el paisaje muestra elementos amenazantes e impuros de manera constante a lo largo del texto.

Explica Vicente Ramos: “Es propio de la condición humana sentir el pavor ante la idea del morir. Como es en *El ángel, el molino, el caracol del faro*: ‘Me acosté pensando en los naufragios: veía la playa erizada de cepas torcidas de cruces. Me miraba la pupila roja de la isla. Bajaba el latido de la rueda del fanal. Me revolví y tuve miedo’”²⁴⁵. El narrador siente peligro por su vida a través de la amenaza del paisaje impuro.

Aquí hay que detenerse un poco a pensar en el concepto de pureza. Porque el significado de la palabra varía mucho respecto a su contexto cultural. Sin embargo, al tratarse de una obra literaria, lo impuro en las “Estampas del faro” está relacionado con las condiciones del mundo creado por el narrador. Miró emplea imágenes asociadas con el canon occidental de lo grotesco, lo terrible, lo sublime, lo que da miedo. Así los elementos impuros serán aquellos contrarios a la vida.

Carroll explica que los monstruos en el contexto narrativo deben ser tanto impuros como amenazantes. Pues “si sólo son evaluados como potencial amenaza, la emoción sería miedo, y si son potencialmente impuros, la emoción sería asco”²⁴⁶. El horror nace cuando ambas características se conjuntan. Así los momentos del paisaje aterrador en Miró se componen principalmente por la influencia de un mar amenazante que propicia la descomposición de la vida.

La esposa del torrero se convierte en una aparición porque el mar le arrebató a su hijo: “una niña arrugada, y toda de plata; la piel, el pelo, los ojos, los labios, todo pálido y frío como la plata [...]”²⁴⁷. Un hijo que, de acuerdo al relato, tenía la capacidad de deshacer conflictos, brindar pureza al cabo, despertar amor en los hombres más duros se transforma: “El hijo había envejecido también en la fotografía amarillenta y árida. Los dos testáceos le

²⁴⁵ Vicente Ramos, *op. cit.*, p. 127.

²⁴⁶ Noël Carroll, *art. cit.*, p. 55.

²⁴⁷ Gabriel Miró, *op. cit.*, p.206.

enseñaban sus gargantas lívidas de crepúsculo”²⁴⁸. En la playa sólo encallan los cadáveres de la tripulación de un barco despedazado por las olas. Los que quedan en el interior se pudren lentamente: “Un grupo femenino va derritiéndose entre un temblor de muselinas, de telas blancas estivales”²⁴⁹ Y en la choza de los torreros habitan dos caracoles representando los ojos de un océano implacable: “Entonces se quedaron mirándome siniestramente esas gibas de iris. Tenían torceduras en espiral de vislumbres húmedos y tiernos de carne viva y matices de un tacto velludo como los lunares de una piel de tigre [...]”²⁵⁰.

La muerte y la descomposición van de la mano. Vicente Ramos escribe: “Además de estos efectos emocionales, la conciencia de la muerte inspira y despierta la conciencia del ser hombre”²⁵¹. Sólo se tiene lucidez de la vida a través de la presencia de los elementos en el paisaje que representan el deceso. Así resaltan los efectos estéticos en Miró, por relación de contraste. Se puede ver el carácter monstruoso del paisaje porque éste mismo puede ser un lugar apacible y calmo.

A través de las imágenes con que caracteriza de personalidad al paisaje, el autor revela las posibilidades emotivas. Frances T. Fields anota que: “A lo largo de sus obras, hay muchos encadenamientos de metáforas y metáforas múltiples, pero hay pocas imágenes, y éstas están casi sin excepción, se encuentran en las obras que el autor llama ‘estampas’ (*El ángel, el molino, el caracol del faro*)”²⁵². La fuerza de estas imágenes proviene en parte de la carga poética y simbólica de los objetos utilizados en sus descripciones. En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard analiza muchos de los elementos espaciales que producen significado desde una perspectiva psicológica y filosófica. Aunque Bachelard se concentra principalmente en el terreno de la poesía, para beneficio de este trabajo se tomarán en cuenta algunos de los elementos que más destacan en relación con la obra de Miró.

En su introducción, Bachelard expone el ser de la imagen poética: “La conciencia poética está tan totalmente absorta por la imagen que aparece sobre el lenguaje, por encima del lenguaje habitual –habla con la imagen poética, un lenguaje tan nuevo—. Que ya no se pueden considerar con provecho las relaciones entre el pasado y el presente”²⁵³. Esto quiere

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 241.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 227.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 207.

²⁵¹ Vicente Ramos, *op. cit.*, p. 123.

²⁵² Frances T. Fields, *op. cit.*, p. 47.

²⁵³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 21.

decir que las imágenes poéticas son en sí mismas un sistema de signos que, dispuestas en un discurso, comunican algo particular.

Es cierto que las “Estampas del faro” son obra en prosa, pero dentro de su entramado, Miró utiliza diferentes recursos para transmitir significado, siendo las imágenes poéticas una de ellas. No sin razón alguna Jorge Guillén llama a Miró como “un admirable lírico”²⁵⁴, Paciencia Ontañón observa en la obra mironiana una “organización del tipo musical”²⁵⁵ y Roberta Johnson utiliza el *Arte y poesía* de Heidegger para explicar al autor levantino.

Miró es poético porque, como explica Roberta, “[he] found it necessary to forge new meaning for old vocabulary in order to express his new view of the world”²⁵⁶. Una manera típica para el escritor español de forjar nuevos significados es a través de las imágenes. Bachelard menciona que “en poesía, el no-saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes [...], de que la imagen sea una superación de todos los datos de sensibilidad”²⁵⁷. Pues sólo de este modo “se ve bien que la obra resalta de tal manera, por encima de la vida, que la vida ya no explica”²⁵⁸. “Las estampas del faro” son un discurso, por ello Miró emplea recursos propios de la literatura para mostrar lo que la “vida” por sí misma no podría explicar. Con este recurso de las imágenes poéticas, rompe relaciones de pasado y presente. Así, aquel eterno retorno está fijo, aquellos dos narradores conviven en un mismo espacio y el tiempo queda en un objeto fijo condenado a repetirse.

Todas estas imágenes generan una especie de cubismo, como se expone en “La generación de 1914; los novelistas”:

Supone una alternativa de largo alcance la lectura de Miró en clave cubista que propone Casaldueiro: en efecto, esa fragmentación en facetas cuya unidad recompone el ojo entronca en ese principio fundamental del cubismo según el cual el artista no ha de reproducir la realidad ni seleccionar desde una precisa perspectiva una parcela de ella, sino ofrecernos la totalidad de la naturaleza en su equivalente plástico.²⁵⁹

²⁵⁴ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 145.

²⁵⁵ Paciencia Ontañón de Lope, *op. cit.*, p. 21.

²⁵⁶ Roberta Johnson, *art. cit.*, p. 190.

²⁵⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.25.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ Francisco Rico, “La generación de 1914 y el novecentismo. Los novelistas: Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró”, en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea*, vol. VII, p. 89.

De ello que las “Estampas del faro” estén fragmentadas por los narradores, el tiempo, el espacio, las oraciones, el día y la noche, la vida y la muerte. Las estampas suponen algo fijo, pero el cubismo indica una “yuxtaposición de diversos componentes que jamás podemos ver al mismo tiempo”²⁶⁰. Por ello la ambigüedad es tan propia de estos relatos, pues no se puede ver todo al mismo tiempo y es difícil entender si se hace lectura desde el adulto o desde el niño, o incluso de los dos a la vez.

Por último, me gustaría hablar de la concha de Bachelard en comparación con el caracol mironiano para ver otros modos de *iconización*. Aunque por sí los objetos son distintos, algunas de las observaciones del filósofo francés pueden ayudar a comprender uno de los objetos más importantes en las “Estampas”²⁶¹. Mientras que el faro es el objeto guía, de luz, el caracol se convierte en el representante de lo corrompido en el mundo. Incluso él mismo sufre una transformación, pues, de acuerdo al relato sobre el hijo de los torreros, el niño lo utilizaba como sirena para alertar a los barcos de la proximidad de la costa, pero después de su muerte, queda en silencio y sólo en sus gibas se escucha el rumor del mar.

Bachelard comienza citando a Paul Valery para hablar de la concha: “Para el poeta, ‘un *crystal*, una *flor*, una *concha*, se desprenden del desorden ordinario del conjunto de las cosas sensibles. Son para nosotros objetos privilegiados, más inteligibles a la vista, aunque más misteriosos a la reflexión que todos los otros que vemos indistintamente”²⁶². Los caracoles del mar, como el que toca el hijo de los torreros, también producen misterio, pero no es completamente ordenado o simétrico como la concha o la flor. Tienen una forma prototípica, una espiral, una boca, pero nunca es tan igual, ya que puede aparecer con picos u otras protuberancias. Esto habla de un objeto que tiene una estabilidad inestable.

“Es la formación y no la forma lo que es misterioso”²⁶³ indica Bachelard. Por su parte Ricardo Piglia explica que el misterio “sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos

²⁶⁰ Biblograf, *Diccionario monográfico de bellas artes*, p. 102.

²⁶¹ Además la palabra que Bachelard utiliza en francés es *coquille*, la cual también tiene la acepción de “cáscara”. Y en algunas partes del ensayo se refiere a concha, cuando en su descripción se refiere a algo como el caracol.

²⁶² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 140.

²⁶³ *Ibid.*, p. 141

manejamos”²⁶⁴. El caracol se convierte así en un elemento ajeno a la lógica del mundo del narrador. Su primer encuentro con ellos revela que dentro de sus bocas “comenzaba una bóveda de obscuridad, un secreto de obscuridad que se devanaba y se tupía como un humo encerrado [...]”²⁶⁵. El objeto despierta misterio, pero no hacia lo bello, sino hacia lo sublime. Sobre esto continúa Bachelard: “Puesto que el habitante de la concha sorprende, la imaginación no va a tardar en hacer surgir de ella seres asombrosos, seres más sorprendentes que la realidad”²⁶⁶.

También explica Bachelard que la imaginación sobre el tema de la concha se elabora sobre “la dialéctica del ser libre y del ser encadenado”²⁶⁷. Esto porque una parte de los moluscos vive encadenada a su hogar, pero a la vez se asoma al mundo externo. En las “Estampas” el caracol es el objeto que encadena a los torreros al pasado. La permanencia de aquellos en la habitación de su hijo perdido hace que la madre aparezca todas las noches, pero ella también sale a la iglesia y se pasea por la playa. Esta doble dialéctica también se refleja en el narrador: encerrado en el pasado, pero a su vez un adulto que ya vivió aquellos acontecimientos en las costas levantinas.

Esta idea puede complementarse con la explicación de Bachelard sobre la dialéctica de lo dentro y de lo de fuera: “Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades”²⁶⁸. En las “Estampas” observamos constantemente imágenes de seres humanos frente a la naturaleza, afectados por ella. Los torreros pierden a su hijo ante la fuerza oceánica, la playa se vuelve cementerio y el Sicilia es abatido por el agua.

Otro punto interesante sobre esto es que los límites entre interiores y exteriores se difuminan durante la noche. Así, el narrador niño puede ver todo lo que sucede en el cabo desde su propia cama. Incluso los límites del ser mismo desaparecen: “Apreté los párpados

²⁶⁴ Ricardo Piglia, “Secreto y narración”, en <<https://www.lanacion.com.ar/1798790-secreto-y-narracion>> [consultado el 15 de mayo de 2018].

²⁶⁵ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 207.

²⁶⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 142.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 143.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 251.

y con los ojos cerrados también la vi”²⁶⁹. Como si durante la noche el poder oscuro del paisaje se extendiera hasta sus rincones.

El caracol representa la conjunción del ser humano con la naturaleza. Es el único elemento del mar en todo el cuento que aparece como herramienta. El hijo de los torreros lo convierte en una extensión de su voz. Pero después termina por convertirse en el objeto donde se mezclan la dialéctica del dentro y el fuera. Pues en su interior se escucha el mar de lejos, el mar asesino. Así, el caracol se convierte en el heraldo del mar, de la muerte, del eterno retorno.

A través de todas estas imágenes poéticas, Miró encadena una serie de sensaciones que transforman al espacio en un monstruo. No hay un refugio para apaciguar su fuerza destructiva. Lo muerto y lo putrefacto quedan encerrados en ese constante devenir. Lo *umheimlich* nace también de estos efectos estéticos que producen horror, pero a su vez belleza. El paisaje se transforma así de algo familiar en una posible amenaza. Un eterno retorno, sin fin, de tensión entre la vida y la muerte.

Para observar con más detalle esto, continuaremos el siguiente capítulo analizando cada una de las estampas resaltando los elementos estéticos capaces de transmitir lo *umheimlich*. Así se podrá ver a detalle cómo Miró realiza esa sucesión de imágenes para dejar una ambigüedad que da paso a la participación del lector como se plantea en la llamada teoría de la recepción.

²⁶⁹ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 206.

Las estampas

Después del análisis realizado en torno a los conceptos estéticos que sirven para acercarse a las “Estampas del faro” desde lo *umheimlich*, considero relevante señalar, en orden cronológico, los recursos literarios más destacados que utiliza Miró. Todos ellos para complementar y ejemplificar el desarrollo de lo *umheimlich* en lo narrado.

“La aparición”

“La aparición” es la primera de las cuatro partes que abren las “Estampas del faro”. Como ya se señaló el incipit, “El fanal rueda muy despacio” hará eco con el final de la última estampa, “el hijo llama extraviado en el viento del mar”. También desde el inicio es posible observar la *iconización* respecto a la figura de circularidad. Tono, tema y ritmo son establecidos desde el primer párrafo.

Lo primero que se presenta es el faro. Un objeto de guía, pero su luz también puede cegar. El autillo pasa “cegado por el relámpago de su cuerpo”. La mar por un lado “truenas [...] quebrándose en los filos y socavones”, pero también es apacible y se acuesta en “la inocencia de las calas”²⁷⁰. En tan solo dos párrafos el espacio expone la doble naturaleza de sus objetos. Frente a imágenes que evocan la experiencia estética de belleza, antepone lo sublime con la aparición de la “estrella encarnada”. Cosa que continuará durante el resto del relato.

Los verbos son poco utilizados durante la tercera descripción que introduce el escritor y a los que recurre generan acciones mínimas: “Todo el cielo como una salina de luces, que en el horizonte se bañan desnudas y asustadas. Y la vía láctea parece recién molida en la tahona de claridad del faro”²⁷¹. Dicho recurso, utilizado en otras partes del texto, produce un sentido de fijeza e inmovilidad.

También existe un contraste entre la impresión del niño frente a la de los adultos, siendo el torrero, en la mayoría de los casos, la contraparte a la imaginación infantil. Cuando el narrador ve “una estrella encarnada”, alguien le responde más adelante: “—Eso no es una

²⁷⁰ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 201.

²⁷¹ *Idem.*

estrella; es el faro de la isla”²⁷². Ante la voz del adulto y del niño, se antepone la de los habitantes del cabo.

Conforme se avanza en la primera estampa el campo semántico relacionado con objetos de muerte va en incremento. Al narrar los viajes infantiles que hacía en la barca que le regaló el torrero, termina concluyendo: “Me ha dejado en tierra y se quedó inmóvil dentro de la urna, como un muerto”. Más adelante sobre la isla del faro se describe como una “que esconde peligros de naufragios”²⁷³.

Ya hemos citado la explicación de Vicente Ramos: “Es propio de la condición humana sentir el pavor ante la idea del morir. Como es en ‘El ángel, el molino, el caracol del faro’”²⁷⁴. El constante roce entre lo bello y lo sublime, la vida y la muerte, generan una tensión. El miedo ante la muerte no sólo se expresa, se transmite, pues los horizontes de expectativa no terminan de inclinarse por completo a una de las dos vías.

Es en esta primera estampa donde se establecen imágenes en que los sentidos sobrepasan sus límites: “Me ha mirado el viejo hasta el corazón”²⁷⁵. Esto genera un efecto poético a través de la sinestesia. Jorge Guillén lo explica: “La vista, el oído, el gusto, el olfato, el tacto operan sin cesar, y a menudo se enlazan sus funciones” y “los olores se huelen tanto como se imaginan, y llegan a oler hasta el alma y la abstracción”²⁷⁶.

Pero además del efecto poético, el uso de este recurso, que se reiterará a lo largo de las “Estampas”, da una sensación de transgresión a la existencia misma del narrador. Los objetos, los personajes, pueden afectarlo hasta niveles abstractos. Como si todos los elementos estuvieran fundidos en un solo espacio: “Tan profundamente se sumerge el hombre en ese trozo de Naturaleza que ahonda hasta la Naturaleza universal”²⁷⁷.

El concepto de muerte vuelve a aparecer cuando el torrero cuenta: “Aun salen ahogados. Ya verás las cruces de sus sepulturas”²⁷⁸. De este comentario se nutre la imaginación infantil en su desvelo nocturno: “Me acosté pensando en los naufragios: veía la playa erizada de cepas torcidas de cruces”²⁷⁹. En este momento de la narración observamos la

²⁷² *Ibid.*, p.202.

²⁷³ *Ibid.*, p.204.

²⁷⁴ Vicente Ramos, *op. cit.*, p. 127.

²⁷⁵ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 204.

²⁷⁶ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 154.

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 204.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.205.

transformación del espacio por el transcurso del día a la noche. Los límites lógicos cuando el niño dice “Me miraba la pupila roja de la isla”²⁸⁰, objeto que, él mismo explica antes, no se ve desde la ventana de su habitación.

Lo *umheimlich* se manifiesta de lleno cuando la esposa del torrero se introduce en el cuarto del niño y describe: “La aparición volvióse a mí sonriendo”. La sonrisa, hecha por un espectro, se deforma y pierde su gracia, lo familiar entra al terreno de lo no conocido. Esta ruptura de la naturaleza se agudiza cuando vuelve a generar una imagen sobre la transgresión de los límites corporales: “Apreté los párpados y con los ojos cerrados también la vi”. Los límites entre fantasía y realidad se desvanecen dejando al lector en el terreno de lo indeterminado.

Durante esta escena Miró utiliza un recurso que Goyanes encuentra también en “Estampas de un molino”, el polisíndeton, reiteración de conjunciones. Goyanes explica, en relación con el molino: “La insistente repetición de la conjunción [...] comunica un ritmo suavemente entrecortado al periodo, que alienta a golpes, aunque sin perder nunca la respiración, esa respiración del viento que va de un sitio a otro, perseguido por la repetida conjunción para acabar latiendo en las aspas del molino”²⁸¹. Sin embargo, en las “Estampas del faro” el efecto no es algo bello, sino aterrador: “Casi no me asustaba que «alguien» se me apareciera. Allí estaba la aparecida, y yo seguía acostado y todo. Pero siempre me espantó, hasta sentir congoja, que una aparición me hablase y que yo no la entendiese porque yo tendría que decírselo o le hablaría, y ella tampoco me comprendería no habiéndola yo comprendido”²⁸².

Aquí, agregado al polisíndeton, se puede observar la reiteración en algunas palabras como: yo, las relacionadas en lexema de aparecer, comprender. Hay un ritmo, pero no es suavemente entrecortado sino brusco. Constantemente estos vocablos resaltan, dan una serie de golpes como si fuese un latido de corazón acelerado. La respiración no es la del viento, sino de un niño asustado. Dicho recurso se utiliza en otras ocasiones de las “Estampas”, pero no tan marcado como en estos ejemplos.

Cuando el narrador niño se da cuenta de que la aparición es la esposa del torrero, la describe con vocablos poco asociados entre sí: “Era la mujer del torrero [...] una niña

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 40.

²⁸² Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 205.

arrugada, y toda de plata [...] una niña frágil de plata antigua”²⁸³. La imagen de la niña arrugada deja a la mujer entre lo infantil y lo anciano, como si no tuviera una edad determinada formulando así una especie de oxímoron indirecto.

En esta escena se introduce uno de los elementos de mayor importancia para todo el relato: los caracoles: “Puso en la cómoda una lámpara, la luz se helaba encima de sus mejillas, y goteó de brillo la concha de dos caracoles enormes”²⁸⁴. Más adelante, cuando entendemos que esos caracoles pertenecían al hijo muerto de los torreros, la imagen cobra más relevancia. Sin embargo el lazo entre los caracoles y la madre se puede entender desde esta oración.

La luz se hiel a encima de sus mejillas porque es como una muerta. No es casual que el niño la vea como un espectro y lo único que la haga parecer humano es lamentarse por la pérdida de su hijo. El “goteo” de las conchas anticipa el llanto, pero a la vez establece el vínculo entre madre e hijo. Las conchas representan al niño perdido en el mar y la gota de brillo hace eco con el llanto materno posterior.

Aquí podemos ver lo que Pimentel llama “iconización” del lazo materno a través de la imagen de la madre cargando los caracoles como si fueran su hijo. En esta escena no sólo entra el lazo afectivo, sino algo triste y terrorífico. Por una parte, los caracoles representan al hijo perdido, pero por otro la presencia del mar que se lo llevó. De esto nace una ambigüedad que se presenta de nuevo cuando describe las acciones de la madre: “sonreía y lloraba”. Una mezcla entre alegría y sufrimiento. En seguida describe: “le besó la mueca de la boca y se salió en silencio, con la lámpara en alto, mirándome”²⁸⁵. El trato de la madre con los caracoles es enternecedor, pero a su vez resulta extraño. En ningún momento deja de ser una entidad amenazante. Sale mirando al niño de la habitación.

Los caracoles tampoco despiertan ternura por el trato del espectro: “La negrura de mi dormitorio se quedó sensibilizada por los gigantes caracoles, tuve la sensación de su presencia, de su compañía, durante las horas que yo no lo supe”²⁸⁶. La amenaza de los caracoles no se da a partir del descubrimiento, sino desde antes. Por ello el narrador siente la presencia durante el tiempo que desconocía su existencia; de manera paulatina se

²⁸³ *Ibid.*, p.206.

²⁸⁴ *Ibid.*, pp.206-207.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.207.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.208.

acumula le temor por los caracoles. Posterior a esto amanece. Sale el sol “y los caracoles, los monstruos, parecían recién salidos de las aguas azules, iluminada y gloriosa, para que yo me complaciese en sus primores de nácar”²⁸⁷. Es bastante obvio el cambio de campo semántico durante esta última parte. Los objetos se transforman porque ya no están bajo la incertidumbre de la noche. Incluso los caracoles monstruosos ahora son complacientes. El tema de la muerte y lo caliginoso es reemplazado por lo azul, lo iluminado, lo glorioso.

Durante esta primera estampa, tanto el narrador como el lector desconocen la historia del hijo de los torreros. Sin embargo, la esposa, junto a los otros elementos de la escena, produce un sentimiento de lo sublime-horror. Esto aviva un ambiente lleno de indeterminaciones, y si se añade la ambigüedad constante en la forma de escritura, los narradores, los tiempos, etc., se genera un relato aparentemente inestable.

La vulnerabilidad no sólo la siente el narrador, sino que se transmite al lector. Aquí, además de los elementos que ocurren en la anécdota y los recursos, se agregan las ambigüedades de tiempo y narrador que ya se habían explicado con anterioridad. Cada uno operando en función de generar una tensión entre lo bello y lo sublime para despertar un sentimiento de lo *umheimlich*.

En la mirada de la teoría de la recepción, hay un cambio de horizontes de expectativa constante. El paisaje es tan bello como terrible, la vida es tan tierna como amenazante. El argumento es mínimo y no se sabe exactamente qué esperar.

En esta estampa Miró introduce los elementos que se desarrollarán con más profundidad en los siguientes capítulos: el faro, la isla del faro, la playa, el naufragio, la habitación del narrador, los torreros y los caracoles. El cronotopo está establecido, pero también su naturaleza, su ambigüedad, su extrañeza.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.209.

“La playa”

Es ésta la estampa donde se puede distinguir de manera más precisa la transformación del espacio en las “Estampas del faro”. Con la transición del día hacia la noche, se relata paulatinamente el cambio en el espacio: los objetos son corrompidos por la oscuridad. “La playa” comienza justo después de aquella noche en que el espectro se apareció ante la mirada del narrador niño.

En la primera parte de esta estampa, se pueden observar los mismos elementos de la parte anterior, pero desde la luz del día. Las distancias se transforman: “vi entonces la isla de la estrella roja. Estaba más lejos de lo que imaginé”. La estrella encarnada ya no es un ojo mirando al narrador: “Era un peñón rubio, gozoso, tallado en el azul, rodeado de espuma de una alegría, de una luminosidad realmente clásicas”²⁸⁸.

El faro que provocaba miedo la noche anterior con su ojo encarnado, ahora tiene un vigor como si estuviese vivo. Frances T. Fields encuentra este tipo de imágenes repetidas a lo largo de la obra mironiana: “Así como la ‘luz’ se convierte en líquido, visible y tangible, otros objetos inanimados también adquieren forma y sustancia”²⁸⁹.

A diferencia del campo semántico de la primera estampa, aquí la mayoría de los elementos se asocian con lo luminoso, el brillo. El recurso de la sinestesia es utilizado en favor de expresar la belleza del paisaje. Ante la luz hay límites, formas, como en el caso de lo apolíneo, así lo ilimitado asociado con Dionisio desaparece con la noche. Los sustantivos que utiliza Miró son importantes porque permiten reconocer los mismos objetos, aunque sean descritos de manera diferente por las circunstancias del día. Pero no son solamente los objetos sujetos al cambio. La mujer del torrero se aparece “y en vez de lámpara, tenía todo el horizonte del Mediterráneo”. En esta imagen podemos observar que Miró utiliza la hipérbole para contrastar la lámpara de la noche con la luz del día. El mismo narrador explica: “La noche de mi miedo ya se había derretido como una cera en la lumbre de la mañana”²⁹⁰.

En esta estampa se introduce un dato que agregará un enorme grado de ambigüedad. El torrero le explica al niño: “—Hay un caracol a cada lado del retrato de Gabriel; pero el suyo

²⁸⁸ *Ibid.*, p.213.

²⁸⁹ Frances T. Fields, *op. cit.*, p. 49.

²⁹⁰ Gabriel Miró, *op. cit.*, p.214.

es el que está a su izquierda. ¿No te acuerdas de Gabriel? Le pusimos tu nombre por ti”.²⁹¹ Que el nombre Gabriel pertenezca al narrador, al hijo de los torreros y al autor mismo, genera otro tipo de ambigüedad. Por un lado si se relaciona con el nombre de Miró, se concibe por el lado autobiográfico. Entonces las “Estampas”, aun siendo obra ficticia, adquieren una relación con el mundo real y todos los eventos, incluso los fantásticos, se vuelven posibles.

Por otro lado, resulta extraña la afirmación del torrero, “Le pusimos tu nombre por ti” cuando después el narrador reflexiona: “No me acordaba del hijo del torrero”²⁹². Esto despierta una serie de preguntas en torno a la edad del protagonista infantil, la familiaridad que tiene con los torreros, incluso su origen. También dentro de la narración el nombre tiene una asociación con vida y muerte, pues lo llevan el narrador y el hijo asesinado por el mar. La inserción de “Gabriel” sacude la realidad diegética del relato.

Los horizontes de expectativa se abren una vez más y este tipo de vacíos alimenta la participación del lector, pero a su vez lo envuelven más en la atmósfera *umheimlich* del relato. No hay una determinación clara de quién está narrando, de dónde viene, hacia donde va y cuál será su destino.

A partir de este momento, el espacio comienza a transformarse. El campo semántico relacionado con la muerte y lo maligno resurge paulatinamente conforme se aproxima la noche. Después de la imagen bella de “Las gaviotas coronaban la isla”²⁹³, se dice “Traen mastines, que sentirán el hedor y escarbarían buscando los cadáveres. Unos marineros enterraron un delfín podrido y lo sacó un perro de ganado y murieron muchas reses”²⁹⁴. Su mera presencia comienza a viciar el ambiente con un olor putrefacto y la presencia de la muerte. Al tratarse de un delfín se aviva la idea del mar amenazante. Las criaturas de sus aguas también son susceptibles a perecer.

Más adelante el anciano describe el Torreón: “–Si fuésemos sentirías cómo crujen las bóvedas, y nada se ve. Es que se van despertando los búhos, los vampiros, los chorlitos... Desde la isla, miraba Gabriel el torreón como un arca llena de cuentos de miedo... Siéntate

²⁹¹ *Ibid.*, p.216.

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p.217

para merendar”²⁹⁵. En este diálogo se marca la transición hacia la noche con el despertar de objetos asociados con la noche y la amenaza.

En una novela cerca de la época, *Nuestro padre San Daniel* (1921), Frances T. Fields encuentra que en este tipo de transformaciones: “No es un paisaje desbordante de movimiento, de color, y de luz, es limitado, angosto recluso, y los personajes que habitan este paisaje son reflejos del ambiente. No hay el gozo de vivir, las grandes pasiones que hemos visto en las anteriores obras, aquí dominan las pasiones innobles: los celos, la envidia [...]”.²⁹⁶ Esto mismo sucede durante la noche en las “Estampas”. En la oscuridad el paisaje pierde color, movimiento y luz. Es limitado en tanto los espacios, casi todo sucede en la alcoba del narrador, pero al mismo tiempo, explica Altisent, “en las escenas nocturnas no existe la disyuntiva entre lo interior y lo exterior”²⁹⁷. Hay un juego entre lo de adentro y lo de fuera. Los personajes se transforman, la mujer del torrero volverá a ser una aparición en la siguiente estampa y se describirán los vicios de quienes murieron en el naufragio.

El tiempo está medido por ciclos alimenticios: el desayuno, la comida, la merienda. La estampa empieza con la comida y la división de los dos estados, día-noche, se establece durante la merienda. Acciones que recuerdan el estado vivo de los hombres frente a las impresiones del paisaje, a la hostilidad del mar.

Los objetos del espacio se convierten en algo tempestuoso, terrible. El narrador describe “Ya no tenía la arena la doración madura del sol; era una lámina oxidada”²⁹⁸ y “Se afila el aire del mar. Mar de un azul tosco hinchado”²⁹⁹. Pero en el siguiente párrafo las descripciones son menos terribles, en ésta la ambigüedad surge de la dificultad de identificar si narra el adulto o el niño: “Yo paso en «ese» vapor y me veo a mí mismo, mirándome desde el peñascal de la torre”³⁰⁰. Hay una disociación bastante extraña en esta última oración: ¿Quién se ve a sí mismo? ¿cómo puede estar el narrador en dos lados a la vez al grado de verse en otro extremo? Preguntas que no se pueden responder de inmediato y quedan en el terreno de lo fantástico según Todorov, pues incluso decidiendo si esto es extraño o maravilloso, aún no queda claridad sobre este desdoblamiento. La ambigüedad se

²⁹⁵ *Ibid.*, pp.217-218.

²⁹⁶ Frances T. Fields, *op. cit.*, p. 34.

²⁹⁷ Marta E. Altisent, *art. cit.*, p. 117.

²⁹⁸ Gabriel Miró, *op. cit.*, p.218

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 218-219.

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 219-220.

genera por el uso del anacoluto que, en el cambio repentino de la construcción, genera inconsistencia. No se sabe quién narra, si son tanto el niño como el adulto al mismo tiempo, uno de ellos o los dos: “Un barco luminoso nos hace palpitar como un beso [...] Soy yo el que aguarda, y me veo como si fuese yo el esperado”³⁰¹.

Los cambios temporales se aprecian durante su divagación en torno a los vapores. En el párrafo 21 de la estampa describe el narrador en pasado: “Vi los torreros; dos hombrecitos diminutos que quitaban la túnica de lona azul de las lentes talladas. Una dulce lumbre de topacio comenzó a prismatizarse en los destellos”³⁰². En tanto el 23 la enunciación es en presente: “Ya se abren las estrellas; parece que están húmedas. La cereza encendida de la isla trae una emoción de soledad de niño [...]”³⁰³. Se podría entender que el narrador niño está enunciando en presente, pero en el siguiente párrafo se marca otra ambigüedad. Los verbos aparecen conjugados ora en futuro, ora en condicional con infinitivo: “Se cruzarán los dos barcos. ¡Qué ternura dará la estrella de este faro! [...] Querrían venir, amarla y marcharse.” Todo parece enunciado desde la voz del niño, imaginando respecto a lo que ve. Sin embargo, se dice a continuación “Hasta que yo llegase a la edad que tengo ahora, edad divisoria de un término panorámico, ¡cuánto había de ver, de gozar, de sentirme. Ya tengo precisamente esa edad, y el faro sigue rodando sus aspas en las lejanías vírgenes siempre”³⁰⁴. Aquí la ambigüedad surge de la oración: “edad divisoria de un término panorámico”. De nuevo no es clara la referencia de la edad. Quizás podría referirse a su edad de niño, pero a continuación: “Ya tengo precisamente esa edad, y el faro sigue rodando [...]”³⁰⁵ indica que el narrador habla desde la distancia de los años, como si ese momento que leemos, enunciado en presente, futuro y condicional, ya hubiese pasado. Como lectores presenciamos el momento de partida de los vapores en el tiempo efectivo del relato, pero dentro de la diégesis los narradores hablan desde dos momentos distintos. El momento pasa y pasó al tiempo que lo leemos.

Todo el devaneo del protagonista en torno a los vapores es interrumpido de pronto: “...Di un grito. Mi mano, sepultada en la arena, no podía soltar un pie, un pie que transportaba su tacto de hueso a través del cuero endurecido de una bota arrugada, bota de

³⁰¹ *Ibid.*, p. 219.

³⁰² *Ibid.*, p. 218.

³⁰³ *Ibid.*, p. 219.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 220.

³⁰⁵ *Idem.*

un pie descarnado”. La muerte vuelve a estar presente como si fuera algo latente en el fondo de cualquier ensoñación: “¿Acababa entonces de sentirlo, o lo tuve entre mis dedos mientras viajé en todos los vapores remotos?”. El narrador también duda de su percepción, se encuentra desasociado de sus propios sentidos. La pierna descarnada lo ancla a la realidad después de perderse en las ensoñaciones de los vapores. La conjunción disyuntiva “o” denota una diferencia entre dos tipos de percepciones y genera un vacío en la recepción de la obra. De estos contrapuestos pueden surgir diferentes tipos de interpretaciones. En realidad, no es una pregunta que el texto responda, pero al plantearla vuelve al texto más abierto, infundiéndolo de mayor misterio. Si en un principio el lector duda de su percepción al descubrir un narrador que se mira a sí mismo, en esta frase encontramos que el narrador también es dubitativo respecto a sus experiencias. Al final es tanta la impresión que la estampa finaliza: “Yo sentí el naufragio en la piel de mi mano”³⁰⁶. Al utilizar la palabra sentir vuelve la catástrofe un objeto sensible como si se pudiera tocar el naufragio con la punta de los dedos.

Esta estampa en particular tiene la presencia, de manera equilibrada, de los elementos del día y de la noche. Se puede apreciar por el uso de vocablos en su campo semántico, la diferencia entre los dos estados cruciales del relato. Mientras que en “La aparición” se establecieron las reglas del mundo diegético, aquí se desarrollan focalizándose enteramente en el elemento de la playa.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.221.

“El Sicilia”

Las “Estampas del faro” se dividen en cuatro, pero a su vez existe una separación entre todo su conjunto. Como ya se expuso, las dos primeras exponen las particularidades del espacio. En este el mar aún es un elemento relativamente apacible. No hay muchas descripciones que hablen de su fuerza imparable. Si acaso la imagen del delfín podrido, la mención del naufragio o el choque del agua contra la costa.

Es hasta “El Sicilia” donde observamos el poderío destructivo del mar. Esta parte del relato empieza en la noche, con un ambiente corrompido por la oscuridad: “No nos miraba nadie. La estrella encarnada me palpitó en los ojos”³⁰⁷. El narrador niño aún percibe elementos inocentes: “Todavía se ve una ola menuda y graciosa como un cordero; es la única quietud de blancura en el silencio del color marino”³⁰⁸. Pero más adelante esta imagen será retomada cuando describa el naufragio unas páginas adelante: “Entonces no tenía el blancor y la inocencia del cordero; era de un relumbre amarillento de bestia flaca, que no se sacia de roer el filo de una carroña de muladar”³⁰⁹.

Esta imagen del cordero la asocia también con el dolor de la muerte causada por el naufragio: “Es la llaga del mar, que se ha quedado abierta por la proa del *Sicilia*”³¹⁰. La herida no sólo permanece abierta porque lo describe así, se nota en la enunciación de los verbos al momento de describir:

Se hundió el barco resbalando de espaldas, y está acostado encima de otros buques. Vertiendo aceite se les ve dormidos entre pliegues de aguas hondas. Una llamarada glacial de peces va recamando las siluetas recónditas, que en seguida se juntan y se deshacen como una pasta y una bruma verdosa. Aún tiene el *Sicilia* los toldos tendidos, y a su umbría siguen los pasajeros volcados en los sillones de mimbre y de lona donde reposaban la siesta³¹¹.

Por una parte, es señalado en pasado, “Se hundió”, la acción que conllevó al naufragio, pero por otro la consecuencia de ello permanece en presente. Sea el tiempo presente

³⁰⁷ *Ibid.*, p.225-226.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 226.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 229.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 226.

³¹¹ *Idem.*

enunciado desde el niño o el adulto, el recurso funciona para fijar ese siniestro en la eternidad: “Aún tiene el *Sicilia* los toldos tendidos [...]”³¹². En este caso la conjugación verbal sirve para dar un efecto de eternidad al relato, de algo que continúa allí en el fondo del mar, como una tumba.

A esto se añade la descripción de los pasajeros: “Un grupo femenino va derritiéndose entre un temblor de muselinas, de telas blancas, estivales. Y una señora sigue apoyada en la borda como en el balcón de un jardín delicioso, inclinándose apasionadamente a lo profundo. Se le han desatado los cabellos entre las aguas y se le tuercen y alisan como algas y se le abren como un loto”³¹³. El mar se convierte en un cementerio donde quedaron petrificados, como en una estampa, los tripulantes. Pero lo interesante de esta escena es el tipo de narrador, pues pasa de ser testigo a omnisciente, ya que de otra manera no tendría acceso a los personajes hundidos bajo el mar. La noche no sólo deshace los límites del espacio, sino del protagonista. Entonces surge otra pregunta respecto a ¿cómo puede tener acceso a esa información? Porque más adelante el testimonio de los naufragos recae en el torrero, pero en éste en particular es Gabriel quien observa.

Después el narrador cuenta una anécdota de un tono juguetón y macabro: “Una vez, una criatura muy pequeña, que estaba pintando muecas de hombres en las márgenes [sic] de un mapa, me dijo de repente: «Nosotros tan tranquilos, y dentro de nosotros está siempre el esqueleto nuestro, nuestro muerto.»”³¹⁴. En medio del relato Miró realiza una invitación a comprender la naturaleza entre la vida y la muerte que, de manera permanente, se enlazan en el devenir. Ante esto, explica Altisent: “La descomposición corporal es la última presencia de la vida. De igual forma, cada organismo lleva latente su muerte [...]”³¹⁵. La idea de la mortalidad no sólo se queda en aquellos seres que, por causa de un accidente, perecieron, también los vivos llevan la muerte latente.

Otra ambigüedad se gesta en el siguiente párrafo cuando menciona: “Ese muerto salió de cada pasajero y le arrebató su ademán y su postura. Algunos se cansan, se entregan al mar y vienen a la playa”. Ante el recuerdo de la “criatura muy pequeña” parece que narra el adulto, pero cuando dice “vienen a la playa” parece ser el niño quien, como testigo,

³¹² *Idem.*

³¹³ *Ibid.*, p.227.

³¹⁴ *Idem.*

³¹⁵ Marta E. Altisent, p. 115.

describe ese acontecimiento. Esta alternancia entre los narradores, los tiempos, como menciona Altisent, “Además de quebrantar la linealidad narrativa, la estampa rompe las leyes de la perspectiva lógica y fijeza de la focalización”³¹⁶. Es difícil determinar donde narra el adulto, pero también cuándo lo hace. Esto transforma el terreno de la lectura en algo extraño e indeterminado.

La estampa continúa con el relato del torrero describiendo la historia de los cadáveres. Aquí las personas pierden su identidad y sólo son reconocidos como números. Su muerte no sólo proviene de la violencia del mar, sino de ellos mismos. En la última sepultura estaba un obispo que, discutiendo con su familiar por el salvavidas, terminó con la “ingle rota a puntapiés”³¹⁷. Vicente Ramos explica, “[e]sa inmensa calma del paisaje, el encanto de su serenidad, la magia musical de su silencio augusto, todo se quiebra y padece bajo la acción del hombre o de otras fuerzas naturales”³¹⁸. No es sólo la violencia del mar la que transforma el paisaje, sino la del hombre, como se verá más adelante con el relato de la muerte del hijo de los torreros.

En otra escena se describe la ambición del hombre al nadar entre el naufragio para robar la cartera y las joyas de los difuntos. Entre ellos un matrimonio: “Del damasco rojo de la litera colgaba una pierna desnuda de la novia; las manos, resplandecientes de sortijas se trepaban con ímpetu en la nuca del esposo”³¹⁹. La prosopopeya se distingue en estas escenas dotando al mar de volición: “El mar acercaba otro cadáver”. El objeto espacial adquiere una dimensión humana, al igual que el cuerpo de una monja: “Se paraba, nos evitaba un momento; volvía; se apresuró bajo un destello del faro. Tropezó en la arena del fondo somero, y vimos que toda la figura se detuvo retemblando”. Ante la muerte, lo descarnado, se antepone su naturaleza virginal: “los pies, que empezaban a deshuesarse; luego, ya toda intacta, y sus manos, juntas, encima de lo último del vientre, en una actitud pudorosa de virgen”³²⁰. Esta repetición de imágenes de descarnados no es casual. Apunta Mariano Baquero Goyanes que:

³¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

³¹⁷ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 229.

³¹⁸ Vicente Ramos, *op. cit.*, p. 165.

³¹⁹ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 230.

³²⁰ *Ibid.*, p. 230-231.

De los seres mironianos conocemos esencialmente su plástica corteza, su color, su especial fragancia, el frío o la calidez de su piel, la blandura o la aspereza de su voz. La atención de Miró hacia sus personajes es una atención sensorializada. Por eso abundan en sus obras los tullidos, los leprosos, los mendigos deformes y horrendos, seres todos que, por alguna peculiaridad física, excitan más vivamente aún la atención sensorial³²¹.

Es en esta estampa, con la descripción de los muertos, en la que se puede apreciar más esto, pero dicho uso descriptivo ya se había observado con anterioridad. El delfín podrido, la estrella encarnada, el espectro arrugado, la pierna descarnada, la concha peluda del caracol, etc. Todos ellos con texturas, olores, temperaturas, colores y otros elementos capaces de apelar la cinestesia del lector. Por ello al narrador la playa le parece “un cementerio de abadía, y los santos, acostados, me miraban”³²². Aquí podemos observar otros sentidos con la capacidad de traspasar sus limitantes. Más adelante describe: “En mi dormitorio volvió la noche a tocarme toda la piel”³²³. Las escenas de muerte acompañan al protagonista durante su desvelo en tanto piensa sobre los caracoles y el espectro.

Un elemento resalta por lo fantástico durante esta escena. De la nada se escucha a alguien dirigiéndose al protagonista: “Era una voz sin lengua ni labios, que me dijo: «No cierres. Ha de entrar la viejecita. No cierres porque ¿y si cierras y de todos modos se te aparece esa mujer?»”³²⁴. Aquí un elemento terrorífico rompe toda la construcción de realidad del relato. Si el espectro era explicado con la mujer del torrero, esto no tiene razón de ser, sin embargo se acepta por la construcción diegética que se ha formado.

A esta imagen terrorífica se agrega una construcción del tipo oxímoron: “Lo que hice fué encerrarme «fuera» de mí mismo y me dormí cansado”³²⁵. El “fuera de mí mismo” señala una pérdida del sujeto. Es tanto el terror infantil que prefiere salir de sí mismo para evitar hacer contacto con la aparición. Pero la fuerza del lugar aparece por encima del niño: “La vida mía no paraba de rebullirse penosamente en mi sueño, hasta que me despertó avisándome: «Abre los ojos, que ya entra.»”³²⁶ Esa voz de naturaleza extraña parece, por asociación, provenir los caracoles: “«Ahora está escuchando... Ahora me mira... Ahora

³²¹ Mariano Baquero Goyanes, p. 44.

³²² Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 231.

³²³ *Ibid.*, p. 231-232.

³²⁴ *Ibid.*, p. 232.

³²⁵ *Idem.*

³²⁶ *Ibid.*, p. 232-233.

sale y se apaga la pared...»³²⁷. Como los caracoles representan al hijo de los dos torreros se podría interpretar que hay un contacto entre los Gabrieles, siendo el muerto el propietario de la voz y un elemento incómodo que obliga al narrador a observar en contra de sus deseos. No es casual que la voz provenga de un objeto acústico en donde se escucha el rumor del mar donde se perdió Gabriel, pero el texto tampoco es explícito con la procedencia de aquella voz. Hay una posibilidad de interpretación que abre el texto.

La sinestesia se refleja en esta escena una vez más: “Sentí un ruido cauteloso y helado de testáceo, de mármol y de dedos seniles; se me incorporó el tacto de la concha en la sien de la vieja”³²⁸. La sensibilidad del narrador transgrede sus límites; esta vez a través del tacto, pues experimenta lo que siente la anciana. Después este recurso es repetido: “Y la pared obscurecida fué una mano de suavidad que se puso en mis ojos, quitándome de mi ahinco [sic], acariciándome para que me durmiese”³²⁹. Este efecto sirve, por una parte, para hacer más presentes los sentidos en la obra. Las cosas no sólo se sienten como el orden de la naturaleza “real” lo indica. Por otra brindan a los elementos del espacio de cualidades superiores a sus posibilidades, convirtiéndolos en algo amenazante e imparable.

“El «Sicilia»” es la estampa donde se refleja más la naturaleza del hombre. El comportamiento de los ahogados, la reacción codiciosa de los hombres al cazar los tesoros, la actitud del torrero ante los muertos refleja mucho de la maldad del hombre. El espacio bajo el influjo de la noche simplemente resalta esa maldad que ya existía entre los seres humanos. El narrador los contempla.

Por su parte el mar encarna la imponente de la naturaleza en los designios del hombre. El agua se convierte en venero de muertos, llena la playa con cadáveres y descompone los cuerpos llevándose consigo toda la humanidad de las personas. En comparación con las otras estampas, donde ya existía un cambio entre el día y la noche, aquí se acrecienta el estado putrefacto y de muerte.

La imagen del Sicilia hundido en el cabo está plasmada en la estampa en un presente, los asesinados continúan en sus sitios como un recordatorio de la latencia de la muerte en cada momento de la vida. Ante el paso del tiempo la muerte atestigua cualquier evento ocurrido a los seres finitos. En esta estampa se muestra además uno de los elementos fantásticos más

³²⁷ *Ibid.*, p. 233.

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ *Idem.*

claros: la voz del hijo de los torrerros. A diferencia de la aparición, la naturaleza ambigua de los objetos, la pierna descarnada y otros elementos, la voz es la única sin una posible explicación. Eso la convierte en el elemento más aterrador del relato. Son los misterios de la noche violentando la voluntad del narrador-niño.

“El «Sicilia»” es la antesala al final de la obra. Es la tercera parte de una historia donde de manera progresiva se introducen y desvelan los eventos en la obra. Ya mencionaba Altisent que “la progresión narrativa no se orienta hacia el futuro sino hacia el desdoblamiento de lo ya ocurrido”. Mientras en la primera estampa se introducen los elementos de la obra, las siguientes van revelando qué sucedió en aquel lugar. De este modo la tercera estampa es la antesala al poder destructivo del mar que se verá reflejado en la historia del hijo de los torrerros.

“El caracol del faro”

La cuarta estampa es la conclusión de todos los eventos. Es aquí donde se revela la historia del hijo de los torreros, otra víctima de la violencia del mar; la circularidad del relato se cierra; y todos los elementos indicados en “La aparición” son revelados. Es, además, junto a “El «Sicilia»” la parte donde hay un cuento como tal donde se relata la muerte de Gabriel. La metadiégesis de los naufragos, la del hijo perdido en el mar, genera un efecto de caja china relacionado con el destino de los protagonistas. Tanto los naufragos como Gabriel no están perdidos en el fondo del cabo, sino en el relato.

Para concluir el ciclo de noche, día, noche, la estampa comienza de día: “Me rodeó zumbando el silencio y la vibración del día, un día de una transparencia alucinadora”³³⁰. Una imagen de circularidad, “rodeó”, se hace presente desde el inicio. A diferencia de las otras descripciones, el día aquí parece tener un aspecto sumamente bello, contrario a lo sublime planteado por Kant: “Las playas tostadas como trillas inmensas, los bancos deslumbrantes del algar, las cosas enjutas y calientes, rebanaban en seco el contorno de las aguas lisas [...]”³³¹. Hay prosopopeya, pero no amenazante como en casos anteriores: “toda la mañana iba mirándome como si la pisara en toda su quietud sensitiva”³³². Sin embargo también tiene algo de extraño porque hay elementos que, asociados a la noche en partes anteriores, son utilizados ahora para describir al día.

Contrasta la claridad del día que ciega al niño a diferencia de la noche donde puede ver todo con lujo de detalle: “Los horizontes tan tremendos de luz, tan nuevos y magníficos, llegaban a ceñirme la mirada como una venda”³³³. Aquí es tan basto el esplendor de la belleza que, utilizando otra imagen de circularidad, rodea los ojos del niño.

Otros elementos relacionados con la muerte son transformados por la presencia de la luz: “Los barcos hundidos estarían llenos de sol, como en las mañanas gloriosas de sus travesías”³³⁴. Incluso la esposa del torrero deja su aspecto de aparición y pronuncia un diálogo por primera vez: “-Parece que los domingos no pase [sic] nadie por el mar, y si

³³⁰ *Ibid.*, p. 237.

³³¹ *Idem.*

³³² *Ibid.*, p. 238.

³³³ *Idem.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 239.

cruza algún vapor se me antoja un hombre sin creencias”³³⁵. Aquí se presenta apenas un rasgo de la personalidad de la mujer además de su dolo materno.

El relato continúa con una imagen ya familiar en el mundo diegético de las “Estampas”, el cordero. Aquí el animal aparece como una propiedad de la mujer del torrero: “Sacó un cordero y se lo fue llevando por las piedras de sol, como un cuento estampado en el azul”³³⁶. A diferencia de la otra estampa, en donde aparece de noche, aquí el animal pertenece al mundo natural, no está sometido a cambios, ni es la llaga del mar. Sin embargo, considero importante la relación del cordero con la esposa del torrero porque es el único elemento, además de los caracoles y su esposo, con quien tiene una relación directa, un contacto. El cordero, desde el punto de vista cristiano, representa el sacrificio de Dios, el *angus dei* como el que expía el pecado. No es casual que este animal aparezca después de que los torreros regresan de la iglesia.

Cuando aparece de noche, en la tercera estampa, el cordero es “la llaga del mar, que se ha quedado abierta por la proa del *Sicilia*”³³⁷, como si su presencia representara la muerte de la inocencia ante las fuerzas del mar nocturno. Sin embargo, de día es un mero animal alegre, apacible y dócil, representando un ser vivo y lleno de esperanza para los torreros que perdieron a su hijo Gabriel.

La imagen del cordero sirve, como en “El «Sicilia»” para hablar del tránsito del día a la noche de manera simbólica: “Dormía la columna en las claridades esperando la noche, y clamaba el cordero muy desvalido bajo el arco glorioso del día, y su esquila tropezaba en las magnitudes como un corazón asustado que no cabe en el pecho”³³⁸. La alegría y agilidad del animal se debilitan ante la aproximación de la noche. Altisent reconoce esto como “un haz de sensaciones líricas que exaltan y transforman míticamente el paisaje”³³⁹.

Cuando la noche cae, el espacio se transforma como ya es habitual a estas instancias del relato: “Pero al cerrarse la tarde, entró el viento por toda la mar, una mar de franjas moradas, y quebró la primorosa quietud. Se apartaron los horizontes, volviéndonos la espalda; envejecieron las aguas y crujió descarnadamente todo”³⁴⁰. Aunque la

³³⁵ *Ibid.*, pp. 239-240.

³³⁶ *Ibid.*, p. 240.

³³⁷ *Ibid.*, p. 226.

³³⁸ *Ibid.*, p. 240.

³³⁹ Marta E. Altisent, *op. cit.*, p. 115.

³⁴⁰ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 240-241.

transformación es algo ya esperado en estos momentos. Miró encuentra diferentes imágenes novedosas para relatar y describir la mutación del espacio.

Ahora la transformación está inclinada hacia el paso del tiempo. Menciona el narrador: “Me refugié en mi alcoba, vino el torrero y se puso delante del retrato de Gabriel. El hijo había envejecido también en la fotografía amarillenta y árida. Los dos testáceos le enseñaban sus gargantas lívidas de crepúsculo”³⁴¹. La transformación del retrato marca un cambio mayor en el estado de las cosas. Si un elemento se había mantenido estable hasta este momento del relato era el retrato del hijo. Aunque el espacio y el tiempo se distorsionaran, éste seguía igual. Había algo infantil en el hijo de los torreros, una forma definida, pero al envejecer en el retrato rompe una vez más la expectativa generada hasta el momento por los indicios narrativos. Hay algo macabro en la escena, como una especie de revelación que no conduce a una conclusión, sino a avivar las llamas del misterio. En este momento el torrero comienza el relato a partir de los caracoles.

El torrero cuenta que Gabriel sólo quería el caracol de la izquierda, pues en él metía su voz para amplificarla y sonar como una sirena. Los dos fueron regalo de los antiguos torreros que cuidaban la isla, quienes se odiaban, pero deshacían sus disputas ante el carisma del hijo del anciano: “Los dos enemigos se sentaban cerca para oír los cuentos que contaba Gabriel; los dos le cogían del delantal cuando saltaba por las rocas buscando mariscos, y sus dos perros se acostaban a los pies de la cama de Gabriel”³⁴². Con esta descripción se desarrolla la personalidad del hijo de los torreros. Parece un santo que une a los enemigos, controla a las bestias como san Francisco. Gabriel era quien llenaba de vida el lugar hostil con sus cuentos; se aventuraba a explorar el mar; apaciguaba las disputas y brindaba alegría al corazón de los hombres.

Por la simpatía de los hombres con el niño, le regalan cada uno un caracol, uno antes que otro con la intención de que lo toque como sirena. Aquí se relaciona al hijo de los torreros con la musicalidad. “Con los dos tocó Gabriel la sirena, y, al dejarlos, ya no se supo cuál era el antiguo” describe el torrero. Pero el hijo prefería uno, el de la izquierda y “Con él se precipitaba a lo último del faro, avisando a los barcos del peligro de la escondida losa que rodeaba la isla”³⁴³. Relacionada esta acción con sus cualidades de pacificador, Gabriel se

³⁴¹ *Ibid.*, p. 241.

³⁴² *Ibid.*, p. 242.

³⁴³ *Ibid.*, p. 243.

perfila como un niño con la intención de salvar a los navegantes de los peligros del cabo. El caracol de la izquierda representa entonces todo lo que significaba Gabriel: “Su júbilo, su grito y sus carreras, y el viento salado que le hacía llorar, todo se ha quedado en esa bocina de concha”³⁴⁴. La alegría del espacio queda encerrada en las gibas del caracol.

Cuando el hijo muere, describe: “Y, una noche, el temporal derrumbó la casa nuestra. Todo el mar era un caracol que bramaba encima del islote. Gabriel amaneció, agarrado a los escombros, muerto, con su sirena entre sus manos rotas, es la que tiene a su izquierda”³⁴⁵. Aquí las imágenes de circularidad se presentan con más nitidez. El mar como caracol bramando contrasta con el caracol donde Gabriel usaba su voz para salvar a los navegantes. El poder del mar es tal que incluso los caracoles sobreviven, en cambio las manos del hijo se rompen demostrando su fragilidad.

Los caracoles son para Altisent, “El objeto que experimenta mayores metamorfosis”. Pues es “monstruo y fondo laberíntico”, “divinidad marina”, “símbolo de la fuerza del mar” y “objeto asociado al niño y a su madre”³⁴⁶. Pero también es instrumento musical y de salvación. Su construcción y su presencia, junto al faro, a lo largo de las cuatro estampas lo hace un elemento que está presente todo el tiempo.

Los eventos relatados en el cuento tienen más movimiento que en las estampas. Gabriel es quien realiza más acciones a lo largo del relato. Si antes el espacio parecía inmóvil, era por la ausencia del hijo de los torreros. Su muerte no sólo es el sufrimiento de los padres, sino el reflejo de la esterilidad del paisaje. Gabriel, a diferencia del resto de los hombres péfidos, es parte del paisaje, como el cordero mencionado en la tercera y cuarta estampa. “El paisaje siente y padece las heridas que desgarran su cuerpo bellissimo”³⁴⁷ explica Vicente Ramos.

Gabriel es símbolo de musicalidad también. Que su historia sea relatada en una narración al estilo del cuento tiene una intención. La parte más estructurada al modo clásico, sin ninguna ambigüedad es la historia del hijo y los caracoles. Ante la ausencia del niño, el relato es oscuro y poco claro porque Gabriel representa también la estabilidad, el equilibrio. El ritmo no es armónico sin él.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ Marta E. Altisent, art. cit., p. 116.

³⁴⁷ Vicente Ramos, *op. cit.*, p. 165.

Tras contar la historia de Gabriel y los caracoles, el torrero abandona la habitación y el protagonista realiza la primera acción de todo el relato: ausculta los caracoles: “En cada oído me puse una boca helada de caracol”³⁴⁸, pero al hacerlo pierde el rastro de cuál es el cuál: “Y me cansé y quise dejarlos, y ya no supe. ¿Cuál sería «el de la izquierda»? Los miraba, los palpaba, los oía con un sobresalto tan pavoroso que en los dos sentía mis palpitations dentro del ruido marino. Yo había extraviado al muerto para siempre”³⁴⁹.

Esta escena deja una idea de incertidumbre explícita. Al confundir los caracoles, pierde la poca reminiscencia que quedaba de Gabriel y su alegría al mundo. Aquella voz nocturna de “El «Sicilia»” queda muda para siempre y los caracoles terminan por perder el último elemento humano para ser completamente elementos del mar que asesinó a Gabriel y la alegría del cabo. La esperanza queda perdida.

Ésta es la estampa más corta, pero también la más intensa. En pocas páginas se describen los sucesos que transformaron el paisaje en un lugar tenebroso. La amenaza del mar no sólo asesina rufianes en barcos, sino criaturas inocentes, símbolos de la paz y la calma. Pero el niño-narrador es también un ser humano y como tal con la capacidad de corromper el paisaje ya afectado por la muerte de Gabriel.

En la mayoría del relato se comporta de forma pasiva. Sólo está allí para experimentar los sucesos y describirlos. Es arrastrado por el torrero, escucha, pero no habla, mira, pero no toca con intención. Sin embargo, en la última estampa realiza una sola acción capaz de perder para siempre a Gabriel y con él destruir los vestigios de otros tiempos cuando el cabo brillaba con más alegría.

Frances T. Fields explica que “el paisaje es metáfora de lo que padecen los protagonistas”³⁵⁰. Durante la vida de Gabriel el paisaje parece más apacible, a su muerte se transforma en el lugar pesadillesco narrado por el niño. Del mismo modo el paisaje se vuelve un ente confuso e inestable ante la presencia del Gabriel-narrador porque es él quien al final confunde los caracoles dejando al hijo perdido en el mar.

Al final del relato, la anciana aparece en la habitación del narrador-niño, pero ya no como espectro, sino como una madre triste: “Tomó el caracol que yo solté a la izquierda de la fotografía, y sonrió y lloró, como todas las noches, escuchando al hijo. Ella lo oía; pero,

³⁴⁸ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 244.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 244-245.

³⁵⁰ Frances T. Fields, *op. cit.*, p. 27.

desde entonces el hijo llama extraviado en el viento del mar”³⁵¹. La conclusión de las estampas termina con una imagen triste donde no se sabe si la madre llora realmente a su hijo o a su propia imaginación. Ella no parece afectada por el incidente del narrador; no hay confusión ante sus ojos de madre, acuna al caracol igual y lo seguirá haciendo “como todas las noches”.

Hay también una última circularidad en esta escena. El viento del mar, el hijo perdido. A la primera imagen del faro como una guía contrasta la de Gabriel perdido en el mar. Si había algo de luz y esperanza, ésta se desvanece conforme el relato avanza. La luz ya no puede salvar al hijo de la oscuridad.

³⁵¹ Gabriel Miró, *op. cit.*, p. 245.

Conclusión

Para concluir esta investigación es necesario recurrir al texto de Paciencia Ontañón de Lope, *Estudios sobre Gabriel Miró*, porque a través de su lectura de Miró se podrá matizar cómo se transmite lo *umheimlich* en las “Estampas del faro”. Ontañón parte de la idea de que “En la obra de Gabriel Miró existe –ya sea de una manera consciente, ya inconscientemente– una organización de tipo musical”³⁵².

“La poesía, tenemos que repetir mucho, existe igualmente en el verso que en la prosa y donde indudablemente se asienta en la prosa de Miró”³⁵³ expone Antonio Belmás. Como forma poética, la prosa de Miró encierra si no una medición a partir de versos, sí una musicalidad, un ritmo.

Si relacionamos esto con el constante lirismo de Miró expuesto por la mayoría de los autores consultados para esta investigación, podemos entender la composición del autor levantino como una armonía de elementos literarios. Pero como observamos a lo largo de las “Estampas del faro”, no hay una constante estabilidad ni equilibrio como una obra de musical clásica sino todo lo contrario.

La musicalidad que tiene Miró está construida por una doble naturaleza: la armonía y el ruido. Mientras los momentos del día intentan establecer un mundo poéticamente bello y estable, todos los elementos nocturnos trasgreden la posibilidad de uniformidad. En cuanto a la estructura, el único momento en que hay estabilidad es en la cuarta estampa, durante el relato del torrero sobre los caracoles y la muerte de Gabriel. Es en este metarrelato que el torrero narra un cuento clásico: tiene inicio, principio y fin sin que nada lo fragmente. Esto sugiere un efecto de sentido sobre que en algún momento ese lugar tenía estabilidad. El hijo con su instrumento servían como guía no sólo para los barcos, sino para los habitantes del cabo. Su muerte representa la ausencia de paz, la ruptura armónica, el nacimiento del ruido.

En el análisis narrativo se pueden observar los recursos literarios que operan en diferentes niveles para lograr el efecto de sentido de lo *umheimlich*. Durante el día no sólo los objetos descritos son claros y definidos sino también la forma de contar la anécdota: el narrador es claro en cuanto a los espacios que recorre, las cosas que observa y su

³⁵² Paciencia Ontañón de Lope, *op. cit.*, p. 25.

³⁵³ Antonio Belmás, *art. cit.*, p. 205.

enunciación marca de manera más precisa la temporalidad del relato. Contrasta con ello las escenas nocturnas en donde se mezclan ambos narradores, los límites del espacio se pierden y los objetos se confunden con fantasmas, pesadillas y seres horripilativos. La noche del mundo diegético dificulta la lectura porque en su estructura expresa su contenido: los narradores, el tiempo, los espacios, todo es confuso como una espesa oscuridad.

Una relación del tipo dionisiaco frente a lo apolíneo se gesta en las “Estampas del faro”. El horror es la ruptura de esa melodía de la que habla Nietzsche en el nacimiento de la tragedia, aquella que da identidad a los pueblos: “la estimación ingenua del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás”³⁵⁴. El pueblo de Levante lastimado por la presencia de la naturaleza más salvaje y violenta pierde a su elemento armónico, Gabriel. Por ello la estructura no puede ser de otro modo, sino un conjunto de ambigüedades premeditadas que desestabilizan las formas clásicas de la narrativa.

Incluso si relacionamos el único nombre en todo el relato, Gabriel, con los elementos cristianos, podemos encontrar detalles interesantes. El arcángel Gabriel, mensajero de Dios, lleva la palabra del todopoderoso. En el relato es el hijo de los torreros quien, con su sirena, alerta a los viajeros de los peligros; deshace la rencilla entre los dos torreros contando historias y llena de alegría al cabo levantino. Pero tras su muerte, el paisaje parece haber perdido un elemento sagrado.

En la estructura narrativa, el relato de la muerte de Gabriel es el único con un principio, un desarrollo y un final de estilo clásico. Pero esta historia es un metarrelato encerrado en uno más grande y complejo: las “Estampas del faro”. El cuento de Gabriel se pierde en la ambigüedad narrativa de los contrastes entre el día y la noche, los dos narradores, adulto y niño, y los cambios temporales.

Entonces ¿qué son las constantes ambigüedades? Un ruido que interrumpe la armonía que el relato se empeña en construir, pero que a la vez forma parte de ella. En las “Estampas” el elemento comunicativo no es claro, los eventos están abiertos a la interpretación. El mundo diegético está construido sobre un espacio entre luminoso y oscuro que se transforma, con apariciones, voces y fuerzas naturales que parecen tener conciencia propia. Ante toda esta información, queda la teoría de la recepción como opción para explicar por qué se puede leer un relato con tales características.

³⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 71.

Gracias a la teoría de la recepción podemos entender que en todos esos vacíos hay una participación del lector. Su relación con el texto ayuda a dar la estabilidad necesaria para poder disfrutarlo sin que caiga en el sinsentido. Sin embargo, considero interesante que esto permita florecer el sentimiento de lo *umheimlich*. El horizonte de expectativa del autor nos presenta un mundo roto y es trabajo del lector repararlo, unir sus partes sueltas y perderse en la experiencia estética bella y sublime. En otros textos, como *El hombre de arena*, lo *umheimlich* es sufrido por el protagonista del relato, en las “Estampas de faro” la inquietud también la padece el público a través de la estructura del texto.

Los elementos narrativos hacen que la lectura sea complicada. Las “Estampas del faro” exigen una constante relectura porque no son claros los narradores, los tiempos, los espacios. A nivel de anécdota, los motivos permanecen ocultos. Como consecuencia los horizontes de expectativa son difíciles de asimilar. No sé sabe hacia dónde se va, pero el efecto de sentido de lo *umheimlich* vuelve atractiva a la obra. Preguntas como ¿quién narra?, ¿desde qué tiempo narra?, ¿es real o no lo que sucede? incitan a develar tales misterios, pero estos nunca se resuelven del todo.

No sobresale una estructura argumental, ni formada por la acción, es una estampa construida por descripciones pesadillescas. Imágenes que recuerdan un poco lo que Benet halla en el Buque fantasma: “al no ser resuelto el misterio, el barco continúa, haciendo guiñadas, su insensata travesía y en la imaginación del lector la estampa se cristaliza y eterniza, el misterio prevalece y la inquietud no conoce el reposo”³⁵⁵. De la misma manera, “Las estampas del faro” se cristalizan durante el acto de la lectura. La circularidad del relato hace parecer al texto como un eterno retorno, algo sin fin donde el misterio prevalece y no hay sosiego.

Si retomamos la idea de Ontañón, se puede entender el relato de Gabriel Miró como una canción donde la armonía es interrumpida de forma constante, pero deliberadamente, no por error del compositor. En lugar de guiarnos a través de un relato lineal donde todo está establecido para entenderse y ser resuelto, como los textos clásicos que menciona Benet, Miró conduce por el camino de la estampa, uno vertiginoso donde diferentes posibilidades pueden tener sentido.

³⁵⁵ Juan Benet, art. cit., p.146.

Desde el punto de vista de Simon Reynolds, “si la música es algo como un lenguaje, si comunica algún tipo de mensaje emocional o espiritual, entonces el ruido se define mejor como interferencia, algo que bloquea la transmisión, neutraliza el código, evita que se constituya algún sentido”³⁵⁶. Para Reynolds el ruido es horror porque trasgrede los elementos esperados en una composición.

Por ello las “Estampas del faro” causan tanto horror como belleza, y de esta dualidad nace la indeterminación y un sentimiento de lo *umheimlich*. Miró no cuenta una historia como se espera, sino que interrumpe los horizontes de expectativa del lector con ruido. “El ruido, entonces, ocurre cuando el lenguaje se quiebra. El ruido es un estado sin palabras en el cual nuestra propia constitución está en juego. El placer del ruido reside en el hecho de que la obliteración del sentido de la identidad es precisamente el éxtasis (literalmente, estar fuera de uno mismo)”³⁵⁷ explica Reynolds.

Si hacemos eco de esta última cita con lo que sucede en las “Estampas”, el uso del lenguaje por el estilo mironiano hace que los objetos del mundo diegético se vivan al momento de leerse. “Language is the act, it is the thing of the experience” explica Roberta Johnson. Al ser una armonía interrumpida por ruidos, en la obra de Miró la experiencia es el terror mismo, el quebrantamiento del lenguaje, de la estructura clásica literaria, de lo bello. No hay determinación.

A nivel narratológico podemos observar cómo se interrumpe el relato constantemente por diferentes artificios literarios. El primer narrador nos plantea las reglas del mundo, pero de repente la ambigüedad sobre las voces narrativas produce un efecto de confusión; el tiempo presente se interrumpe por el pretérito, el futuro y otros tiempos verbales; los elementos espaciales son descritos tanto afables como amenazantes. No hay una norma, sino una serie de interrupciones del horizonte de expectativa narrativo. Es imposible creer algo porque todo es inestable.

Explica Jorge Guillén sobre la obra de Miró que los sonidos son “más bien descripción lírica, mucho más que simple expresión de la experiencia”³⁵⁸. En la prosa lírica de Miró no

³⁵⁶ Simon Reynolds, *Después del rock*. Psicodelia, electrónica y otras revoluciones inconclusas, p. 131.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 132.

³⁵⁸ Jorge Guillén, *op. cit.*, pp. 166-167.

hay una simple descripción de los sucesos, sino un florecimiento de ellos porque “Este lenguaje del autor será luego lenguaje del lector”³⁵⁹.

Otañón también compara a la obra mironiana con el esperpento de Valle-Inclán. El esperpento, explica, se da cuando los héroes clásicos son “reflejados en los espejos cóncavos”³⁶⁰ deformando sus características. En las “Estampas del faro” no se puede reconocer que haya personajes esperpénticos, pero una naturaleza de ese tipo se puede entrever a nivel narrativo.

Como ya se ha mencionado, la obra de Miró destaca porque el nivel estructural tiene concordancia con lo que se cuenta. Los sucesos hablan de un lugar deformado, arrastrado a la corrosión por la hostilidad del paisaje. Por ello la forma de las “Estampas” está ligada con el fondo. Si Miró logra esto es porque refleja los elementos técnicos en el espejo de la historia. No son los héroes quienes se deforman en el espejo, sino el entramado mismo. Así lo esperpéntico se da en otro nivel, en la obra.

“Las estampas del faro” son una serie de ruidos que suenan sobre la armonía del paisaje levantino. Miró tiene la sensibilidad de encontrar la muerte en los lugares más paradisíacos y muestra una cara deformada de lo clásico. Lo *umheimlich* se siente en cada estruendo que irrumpe la continuidad de los modelos arquetípicos de la literatura porque en la estampa quedan fijos la armonía y el ruido: como un disco sucio o rayado que suena eternamente, incluso cuando se concluye la lectura.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 148.

³⁶⁰ Paciencia Otañón de Lope, *op. cit.*, p. 82.

Bibliografía

- Altisent, Marta E., “Estampas del faro o el cuento lírico de Gabriel Miró”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, pp.111-121.
- Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1995.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, FCE, 2016.
- Bajtín, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI, 1999, pp. 248-293.
- Baquero Goyanes, Mariano, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Murcia, Publicaciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, 1952.
- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, México, S. XXI, 1996.
- Benet, Juan, “Clepsidra”, en *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 103-117.
- Benet, Juan, “El Buque fantasma”, en *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 141-154.
- Benveniste, Émile “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 2012, pp-82-91.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010.
- Bogost, Ian, *Persuasive games*, Massachusetts, MIT Press, 2010.
- Borges, Jorge Luis, “El adivino”, en Edmundo Valadés comp., *El libro de la imaginación*, México, FCE, 2012, p.184.
- Carroll, Noël, “The nature of horror”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, No. 1 (Autum, 1987), pp. 51-59.
- Chantraine de van Praag, Jaqueline, “Gabriel Miró, el rostro de ‘Levante’”, en *Revista Hispánica Moderna*, Año 24, No. 4 (Oct. 1958), p. 312-320.
- Clúa Ginés, Isabel, “Estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo”, en *Cervantes Virtual* [En línea], secc. Obra visor, <http://www.cervantesvirtual.com/portales/gabriel_miro/obra-visor/la-estetica-de-la-mirada--gabriel-miro-y-el-esteticismo/html/dcd104e8-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html#I_0_> [Consulta: 21 de mayo, 2018].
- Eliot, T. S., *Lo clásico y el talento literario*, México, UNAM, 2013.

- Egri, Lajos, *The art of dramatic writing*, Nueva York, Touchstone, 2004.
- Fields, Frances T., *El paisaje en la obra de Gabriel Miró*, Guatemala, Biblioteca de estudios literarios. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1983.
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1976.
- Frye, Northrop, *Anatomy of criticism: four essays*, USA, Princeton University Press, 1990.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gibbons, Gail, *Torres de luz: Los faros*, Nueva York, Scholastic-inc., 1990.
- Gombrich, E. H., *La historia del arte*, China, Phaidon Press Inc., 2013.
- Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972.
- Hemingway, Ernest, *El viejo y el mar*, México, Época, 1983.
- Highet, Gilbert, *La tradición clásica*, México, FCE, t.I., 1996.
- Homero, *Odisea*, Barcelona, Gredos, 2000.
- Iser, Wolfgang, “El acto de la lectura: consecuencias previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich Rall comp., *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, pp. 121-143.
- Iser, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall comp., *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, pp. 99-119.
- Iser, Wolfgang, “Las relaciones entre el texto y el lector”, en Enric Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo, 1996, pp. 248-256.
- Jauss, Hans Robert, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Dietrich Rall comp., *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, pp. 73-87.
- Jauss, Hans Robert, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall comp., *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, pp. 55-58.
- Johnson, Roberta, “The Genesis of Gabriel Miro’s Ideas about Being and Language: The Barcelona Period (1914-1920), en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, vol. 8, No. 2 (Invierno 1984), pp. 183-205.
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, Virginia, Penguin Books, 1984.
- Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 2008.

- Labrador Gutiérrez, Tomás, *Lengua y estilo en Gabriel Miró*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973.
- Láin Corona, Guillermo, “Gabriel Miró y el 27. Lecturas e Influencias”, en *Revista de Literatura*, 2010, julio-diciembre, vol. LXXII, No 144, pp. 397-434.
- Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo, *Cómo se comenta un texto literario*, México, Cátedra, 1989.
- López Santos, Miriam, “Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española”, en http://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_gotica/obra-visor/hacia-la-configuracion-de-un-genero-lo-terrorifico-arquitectonico-de-la-novela-gotica-espanola/html/58355b86-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_> [Consulta: 21 de Julio, 2018].
- Lozano Marco, Miguel Ángel, coord., *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
- Middleton Murry, John, *El estilo literario*, México, FCE, 1971.
- Miró, Gabriel, “Las estampas del faro”, en *El ángel, el molino, el caracol del faro*, Madrid, Publicaciones Atenea, vol. XXXIV, pp. 197-245.
- Miró, Gabriel, *Nuestro padre san Daniel. El obispo leproso*, Madrid, Alianza, 1969.
- Moreno Báez, Enrique, *Nosotros y nuestros clásicos*, Madrid, Gredos, 1968.
- Muir, Edwin, *La estructura de la novela*, México, UAM, 1984.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra./La gaya ciencia*, Madrid, Alba Libros, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2009.
- Oliver Belmás, Antonio, “Naturaleza y poesía en la obra de Gabriel Miró”, en *Revista Hispánica Moderna*, Año 2, No. 3 (Abril, 1936), p. 205-207.
- Ontañón de Lope, Paciencia, *Estudios sobre Gabriel Miró*, México, UNAM, 1979.
- Paredes, Alberto, *Las voces del relato*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Piglia, Ricardo, “Secreto y narración”, en *La nación* [en línea], en <https://www.lanacion.com.ar/1798790-secreto-y-narracion> [consultado el 15 de mayo de 2018]>. [Consulta: 21 de Mayo, 2018].
- Pimentel, Luz Aurora, *Relato en perspectiva*, S. XXI, 2012.

- Rall, Dietrich, "Introducción", en Dietrich Rall comp., *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, pp. 5-15.
- Ramos, Vicente, *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Gredos, 1964.
- Reyes, Graciela, "Lo dicho y lo implicado: la teoría de la relevancia", en *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libres, 1995, pp. 53-63.
- Reynolds, Simon, *Después del rock. Psicodelia, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- Rico, Francisco, "La generación de 1914 y el novecentismo. Los novelistas: Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró", en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea*, vol. VII, pp. 80-101.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja, *Las estampas literarias decimonónicas*, en Dolores Thion Soriano-Mollá y Jorge Urrutia (eds.), *Élites y masas. Textualizaciones*, Madrid, Devenir el otro, 2013, pp. 237-252.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "La estética de la recepción. El cambio de paradigma", en *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2005, pp. 39-53.
- Santilli, Paul, "Culture, evil and horror", en *The American Journal of Economics and Sociology*, vol. 66, No. 1, The Challenges of Globalization: Rethinking Nature, Culture and Freedom, (Jan., 2007), p.173-194.
- Solares, Martín, *Cómo dibujar una novela*, México, Era, 2014.
- Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, vol. 18, 1998.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Elvio Gandolfo, Buenos Aires, Paidós, 2011.
- Vidal, Raymond, *Gabriel Miró. Le Style. Les Moyens d'expression*, Burdeos, Feret & Fils, 1964.
- Diccionario monográfico de bellas artes*, Barcelona, Bibliograf, 1979.