

La mujer de Ojeda en la encrucijada entre pasado y futuro¹

Ojedas' wife: a crossroad between the past and the future

Ana L. BAQUERO ESCUDERO

Autoría:

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia, España
abaquero@um.es
<https://orcid.org/0000-0002-9012-0692>

Citación:

Ana L. Baquero Escudero. «*La mujer de Ojeda* en la encrucijada entre pasado y futuro», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 35-56.
<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.02>

Fecha de recepción: 04-09-2020

Fecha de aceptación: 08-11-2020

© 2021 Ana L. Baquero Escudero

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

El presente estudio aborda el análisis de la primera novela de un joven e inmaduro Gabriel Miró, *La mujer de Ojeda*, como obra que evidencia la indiscutible mediación de modelos de la tradición literaria anterior y, a la vez, la tímida apertura hacia lo que conformará la futura voz literaria del escritor. Dividido en dos secciones, el trabajo analiza, en primer lugar, la configuración de la trama novelesca, en cuya articulación puede apreciarse la incorporación de toda una serie de motivos procedentes de la tradición anterior, así como el anuncio de algunos que se constituirán como propios de su posterior trayectoria novelesca. En segundo lugar, el estudio se centra en la configuración del discurso novelesco, enfocado, asimismo, a través del presente ángulo investigador.

Palabras clave: Gabriel Miró; *La mujer de Ojeda*; Técnica epistolar; Los dos amigos.

abstract

The present study deals with the analysis of Miro's first novel *Ojedas' wife*. This work shows the undeniable mediation of models of a previous literary tradition and, at the same time, a shy openness towards what will become the future literary voice of the writer. It is articulated in two different sections and analyzes firstly, the configuration of the plot in which a series of different motifs can be found. Those belonging to a previous literary tradition and, those which announce his own motifs which will be included in his very own

1. Estudio realizado en el marco del Proyecto GENUS NOVEL 2017-82662-P.

literary tradition. Secondly, the study focuses on the configuration of the speech, focused, as well, through the present research framework.

Keywords: Gabriel Miró; Ojedas' wife; Epistolary technique; Two friends.

Escrita entre el 10 de marzo y el 28 de abril de 1901 y editada ese año en la imprenta de Carratalá, en Alicante, *La mujer de Ojeda*, como bien señala Ruiz Silva (1981), es el resultado de la acelerada elaboración de un jovencísimo Miró quien, con veintiún años, afronta su primer «ensayo» novelesco. Al tal respecto, puede entenderse, como este crítico apunta, la evidente inmadurez que ofrece la obra, idea con la que Rubio Cremades coincide al enjuiciar el presente texto mironiano (1979, 1999). Indica este último estudioso que, tanto en esta, como en su segunda novela, *Hilván de escenas*, Miró aparece afiliado a un credo estético finiquitado (2007: 11). Efectivamente, estas dos primeras incursiones en la novela miran de forma notoria más hacia la pasada tradición que hacia el porvenir del género y en nada son comparables con las novelas de los escritores de principio de siglo que buscaban la ruptura y distanciamiento respecto a los modelos anteriores. Los nuevos aires que, sin duda, llevaban a la novela a la búsqueda de nuevas directrices, no pesaron sobre el joven escritor que iniciaba su cultivo.

Que Miró debía ser consciente de la condición primeriza e inmadura de tales textos queda evidenciado, como ha recordado Lozano Marco (2010: 73), en los términos que manejó para presentarlos: *Ensayo* –como subtítulo de la primera– e *Hilván* –incorporado al de la segunda–. Este mismo especialista, al abordar la producción novelesca del autor, ha puesto de relieve la dificultad para introducir dicho corpus en unos bien delimitados compartimentos, de manera que la aproximación al mismo desde el ángulo de enfoque de los géneros literarios resulta no poco problemática (1991: 40). Tanto Lozano Marco (2010) como Rubio Cremades (1979) se han referido a las movedizas fluctuaciones del escritor entre modelos distintos en *La mujer de Ojeda*, todos ellos, eso sí, pertenecientes a la tradición literaria anterior. Junto a la influencia de la novela romántica –y nos atreveríamos a apuntar también a la dieciochesca novela sentimental que no dejó de prolongarse en aquella–, especialmente la folletinesca, se percibe la inequívoca huella de la novela naturalista.

Si tanto esta obra inicial como la segunda mencionada fueron repudiadas por Miró, ambas no dejan de mostrar interés, en relación con la obra literaria de dicho autor, al aparecer como esos primitivos e inseguros tanteos en los que puede apreciarse, tímidamente si se quiere, lo que llegará a constituir la personalísima escritura mironiana. Ambas han llegado a ser consideradas por

Lozano Marco como singulares protonovelas de las que saldrán dos líneas novelescas muy importantes en la trayectoria del autor: la novela centrada en el protagonista, de asunto amoroso (*Las cerezas del cementerio*, *La palma rota*, *Niño y grande*) y la novela del espacio, cuya máxima expresión aparece encarnada en la novela doble sobre Oleza (2006: XXXIII).

Situada, pues, en esa singular encrucijada que implica la clara sujeción al pasado literario y la tímida apertura hacia lo que constituirá la futura estética de Miró, nuestro trabajo propone una nueva vuelta a *La mujer de Ojeda* a partir de dos ejes centrales: la invención y creación de la trama y su configuración formal.

Una historia repleta de ecos literarios

En la edición de *La mujer de Ojeda* apareció un prólogo, firmado por L. Pérez Bueno, en el que su autor no disimuló las limitaciones del joven novelista. Entre las carencias que de forma sutil muestra, señala el crítico la necesidad de «crear tramas originales» (2006: 3).² Sin duda, la presente obra dista mucho de ofrecer una historia «original», como deseaba Pérez Bueno, y su trama responde a conocidos motivos literarios presentes en toda una larga tradición.

Por supuesto uno de los ejes temáticos centrales gira en torno al desbordado amor del protagonista por una mujer casada. Motivo literario reiteradamente usado por los grandes novelistas decimonónicos, el mismo se despliega, como personal *leitmotiv*, por muchas de las obras mironianas. García Lara ha estudiado la psicología amorosa masculina en la producción del autor alicantino, para resaltar la irresistible atracción que el protagonista experimenta por la mujer del Otro. A tal respecto no pudo dejar de destacar el significativo título de esta primera obra (2005: 80).

En la pareja que forma el matrimonio, Clara-Ojeda, se advierte, asimismo, otro tema de muy antigua raigambre literaria que hallaremos también en otras obras de Miró. Nos referimos al del viejo y la niña que en su presencia ya en la novela moderna atenúa la distancia establecida en la antigua tradición literaria, sin dejar, por ello, de estar presente. Recuérdese la unión entre doña Francisca y Requena en *Niño y grande*, o la de M.^a Fulgencia y don Amancio en *El obispo leproso*. Claro que en la obra mironiana no deja de presentarse también la situación inversa de los amores del joven con una mujer mayor, como ocurre en *Las cerezas del cementerio*, *Niño y grande* o *La palma rota*.

Si en las dos primeras aparece el motivo del adulterio, este no llega a producirse en la novela que nos ocupa. Y el principal escollo, en la consecución

2. Citaremos siempre por esta edición.

de los afanes amorosos del protagonista, viene, precisamente, de la mano de otro también muy antiguo motivo literario: los dos amigos enamorados de una misma mujer. Presente en esa primera colección de cuentos medievales del siglo XII, la *Disciplina clericalis*, el mismo se proyectará en toda una amplísima tradición literaria posterior en la que el nombre de Cervantes –un escritor indudablemente admirado por Miró– adquiere notoria relevancia. Frente al esquema canónico, procedente de dicha tradición, en el que la amistad se sobreponía al amor, en la producción cervantina encontraremos llamativas transformaciones. Si en *La Galatea* la historia de Timbrio y Silerio aparece planteada conforme al desarrollo establecido, muy distintas serán las versiones de la historia de Cardenio y Fernando y, especialmente, del curioso impertinente, insertas en el *Quijote*. Precisamente con la primera de estas cabría establecer quizá significativas concomitancias en la novela de Miró. Cardenio actúa aquí como amante poco prudente y precavido al encarecer a Fernando las cualidades y belleza de Luscinda y al dejarle acceder, incluso, a sus cartas, en una ruptura asombrosa de la estricta confidencialidad propia de la comunicación epistolar amorosa. Si el personaje cervantino advierte que el continuo deseo de su amigo por hablar de Luscinda empezó a infundirle recelos, distinta será la situación que encontremos en *La mujer de Ojeda*. Aquí el exaltado protagonista le escribe a su amigo Andrés que Clara desea constantemente saber cosas acerca de él y que le ha dejado, para que las leyera, dos cartas suyas. Su reacción ante la actitud de la joven nada tiene que ver, por tanto, con la del cada vez más desconcertado Cardenio pues, según le escribe a Andrés: «Le interesas mucho, mejor dicho, le intereso yo; perdóname, pero creo que el interés que tú le inspiras, no es directo, sino reflejo del mío» (24). Solo después, cuando descubra, al llegar Andrés, los verdaderos sentimientos de Clara hacia él, el personaje llegará a reconocer su error: «¡Yo he sido el cantor de las perfecciones de Andrés!» (111) «¡No he sido más que el intermediario de unos amores!» (115). Con la muerte de Ojeda, la trama desemboca, directamente, en la abierta colisión entre los dos amigos que se resuelve, de manera efectista, con el rechazo de Clara de ambos, tras el planteamiento de una singular prueba que busca comprobar el amor que sienten hacia ella.

Si uno de los rasgos más perceptibles en la renovación novelesca de principios de siglo fue el rechazo de la complejidad argumental y la búsqueda, por ende, de la máxima sencillez en la configuración de la trama, tal principio no se da, desde luego, en *La mujer de Ojeda*. Para Lozano Marco será a partir de *Del vivir* cuando pueda hablarse, en la trayectoria novelesca mironiana, de ese nuevo giro que implica la eliminación, la ausencia de fábula (2010: 77). Lejos de ello, en *La mujer de Ojeda* el escritor despliega una historia que pese a su

convencional trazado y a lo tenue, si se quiere, de su trama argumental busca mantener avivada la tensión y curiosidad lectora.

Como indicamos, la trama gira en torno a la ardiente pasión originada en el protagonista al conocer a Clara, mujer de Tomás Ojeda. La información acerca de su desafortunado matrimonio, claramente de conveniencia, por la difícil situación económica del padre de ella, se ofrece en la obra tanto a través de la perspectiva inicial de Carlos, como a través de la posterior visión de Clara en su evocación de su vida pasada. El trazado verdaderamente grueso en la configuración de los caracteres de la novela queda visiblemente reflejado en la forma en que se concierta dicho matrimonio. Recuerda, así, Clara las palabras de su padre y cómo este le indicó, refiriéndose a Ojeda: «Es muy rico y necesito que te cases con él» (94). La pareja Ojeda/Clara aparece, de esta forma, articulada sobre un maniqueísmo notoriamente intensificado que podría vincularse a dos estéticas contrapuestas. En su aproximación al naturalismo en la presente obra, Rubio Cremades (2007) analizó, con gran perspicacia crítica, la construcción de Ojeda, en torno al cual aparecen aglutinadas las técnicas narrativas propias de tal orientación literaria. Frente a ella y a raíz, especialmente, de la visión exaltadamente idealizadora de Carlos, la figura de Clara aparece adscrita a una estética literaria completamente tradicional, sometida a un claro proceso de estilización embellecedora. Desde tal enfoque puede entenderse el uso de las comparaciones que aparecen en la obra con imágenes procedentes del mundo clásico grecolatino, especialmente de la mitología. Si para Carlos Clara es «fina y delicada como la Venus afrodita» (21), Andrés reconocerá la verdad del retrato que su amigo le hizo de ella en sus cartas, al dotarla de la «hermosura de Venus, de la inteligencia de Minerva, de la dulce elocuencia de Hipatia» (89).³ En la comparación, nuevamente construida sobre la técnica del contraste, que se produce entre la descripción de la muerte de Ojeda y la que de forma imaginada lleva a cabo el protagonista, de la muerte de Clara, cabe percibir de manera evidente esa mencionada colisión de estéticas. Frente a la presentación de la enfermedad, agonía y muerte del marido que responde completamente, como bien señalara Rubio Cremades (2007), al credo estético naturalista, emerge la que imaginativamente crea Carlos, sobre la muerte de ella. La idea de esta, como señala,

3. La carga libresca evidenciada en las citas bíblicas y religiosas, filosóficas y artísticas ha sido puesta de relieve por Ruiz Silva (1981: 195) quien marca, no obstante, la gran distancia entre esta obra y lo que se definirá como novela-ensayo. Si la incorporación del *Cantar de los Cantares* resulta especialmente relevante en el inicio de la obra, véase su muy distinto manejo en las páginas de una novela corta posterior como *El hijo santo* –cap. IV–.

No pudo arrebatárle su belleza, sino dióle carnes de nácar, la envolvió en amplia y alba túnica y coronó su encantadora cabeza de pálidas rosas, como si ataviase a helénica doncella para el sacrificio de olímpica divinidad (71).

Tal confrontación nos lleva a recordar las escenas finales de la muerte de Nana, en la novela de Zola del mismo nombre, y de Rafaela, la protagonista de *Genio y figura*, una de las novelas de su admirado Valera que, sabemos, estaba en la biblioteca del escritor (Macdonald, 2010).

En su acercamiento a la novela, Ruiz Silva ha valorado positivamente la presencia, todavía en embrión, de la técnica mironiana del contraste, ciertamente extremada en la confrontación entre Clara y su marido. Para él, la intromisión de ese registro naturalista que afecta especialmente a Ojeda actúa, de alguna manera, como equilibrio de los excesos sentimentales acumulados a lo largo de la obra (1981: 192). Desde luego, no cabe duda de que, propiciado por ese exaltado ritmo ocasionado por el desarrollo y configuración de la trama, el tono que domina la historia puede asociarse a modalidades novelescas tan repletas de elementos melodramáticos como la antigua novela sentimental o la folletinesca posterior. *La mujer de Ojeda* presenta, así, a unos personajes que actúan y se conducen conforme a una expresiva e hiperbólica gesticulación. La escena de Clara, reprendida por don Fulgencio, en la que le sobreviene un copioso llanto y cae desfallecida en la butaca, evoca el sentimentalismo lacrimógeno propio de una ya muy lejana tradición literaria. El perfil claramente romántico de Carlos es admitido por su amigo cuando le habla de su carácter «vehementísimo» (42) y en el desarrollo de la trama no dejan de surgir escenas de efectista trazado, como la de la trepidante aparición del protagonista, «como un rayo», en el momento en el que el lujurioso criado acosa a Clara (75). La vehemente expresión de las emociones y sentimientos de los personajes aparece continuamente marcada por el reiterado uso de admiraciones e interjecciones,⁴ resultando especialmente melodramática la escena, con los tres personajes centrales, del efectista cierre de la historia.

Mucho más antiguo resulta otro modelo novelesco evocado explícitamente. Al escribir en su carta del 8 de agosto acerca del delicioso paraje donde comparte su tiempo con el matrimonio Ojeda, Carlos asegura que le resulta «evocador de aquellos risueños paisajes que Jorge de Montemayor en su *Diana* pinta» (35). Considerada como el modelo fundacional de la novela pastoril, de larga proyección en la tradición literaria posterior, resulta significativa su mención en esa carta en donde el protagonista reproduce la escena del esquileo

4. Ruiz Silva apunta en algunos de los pasajes caracterizados por su ampuloso estilo, la probable influencia de Echeagaray (1981: 195).

de ovejas. Rubio Cremades anotó ya la presencia del motivo del *beatus ille* en esta novela (1979: 84) e incidió en cómo el tema del «menosprecio de corte y alabanza de aldea» pudo llegarle a través de Fray Luis de León (1999). Quizá uno de los momentos en donde de manera más explícita emerja dicho tema sea en la carta del 10 de septiembre. Aquí Carlos se complace por la elección de Clara por permanecer allí, en lugar de marchar a la ciudad, situación que da pie a una reflexión del personaje construida sobre la tradicional confrontación campo/ciudad (52-53). Tal confrontación aparecerá en la trayectoria posterior del autor, como ha estudiado Baquero Goyanes (1956: 15), quien no pudo dejar de precisar el singular y personal viraje que infunde el escritor acerca de la misma.⁵ Por lo demás, no puede olvidarse que este, en principio, idílico paraíso al que regresa Carlos después de bastante tiempo –como Luis de Vargas en *Pepita Jiménez*– acabará convirtiéndose, por la activa participación de esa sociedad –alentada por la autoridad eclesiástica– que persigue y reprime a los protagonistas, en un espacio asfixiante que, de alguna forma, preludia la Oleza de sus novelas mayores.

Si en la creación de la trama novelesca resulta, en consecuencia, evidente que Miró aparece muy influido y mediado por toda una amplia tradición literaria, podría percibirse, como algunos estudiosos han señalado, en el manejo de los motivos temáticos que la articulan, el germen de una personal inflexión en su uso que preludia obras posteriores. El conflicto surgido en el protagonista entre su inclinación sexual y su afán de pureza, respecto a Clara –que, según Ruiz Silva, evidencia la huella de su admirado Heine (1981: 189) – anticipa, como ha señalado Lozano Marco, el de protagonistas posteriores. Relaciona este crítico ese deseo de un amor inocente, natural, sin sentimientos de culpa, con el de Félix en *Las cerezas del cementerio*.⁶ El rechazo de la idea de hacerla su amante, según el mismo Lozano, sería llevado a su perfección también en una obra posterior como *Niño y grande* (1991: 44). En sus confidencias al amigo sobre la naturaleza de su pasión amorosa, Carlos le confesará que esta no es absolutamente espiritual (51), e incide, en otra carta, en esta misma idea. Aquí escribe que no puede utilizar los gastados y «soeces» procedimientos manejados por los demás que solo manifestarían la «vulgaridad y la ruindad» de su amor. Su cuerpo, escribe, habrá de venir «sin que ella lo note» y para ello necesitará la ayuda del escenario. Ese «Todo ha de pedir amor en ese momento» (53) parece anunciar la cuidada elección de la escenografía en que tendrá lugar

5. Véase el apartado «Elogio y reproche de la vida campesina» (1956: 17).

6. Sobre la relación entre ambas, a partir del propio testimonio mironiano, véase su introducción a *Las cerezas* (1991: 41).

la entrega amorosa de Beatriz en *Las cerezas del cementerio*, tal como ha puesto de relieve Lozano Marco (1991: 70-71).

Este mismo crítico estima que en la presentación del conflicto originado en el protagonista, Miró aborda un motivo recurrente en su obra: la perfección en el amor (2010: 54). Para él, la novela desemboca en el descubrimiento del personaje, de su parte más oscura, que evidencia un latente e irreprimible egoísmo. Según Lozano Marco, *La mujer de Ojeda* anticipa, así, un motivo que adquirirá diversas modulaciones en novelas como *Las cerezas del cementerio* y *Niño y grande*: el egoísmo en el amor y la búsqueda de la perfección en él (2006: XXX). Precisamente, a tal respecto, recuerda este especialista una larga nota a pie de página que apareció en la primera edición de *Del vivir* y que el autor suprimió después, en la que, entre los testimonios aducidos, aparece el nombre de Werther. Allí escribe Miró:

Werther tal vez no se habría pegado un tiro –a pesar de la distancia que mediaba entre él y los hombres– sin el ansia de una dulce y amplia reciprocidad amorosa, si su amor hubiera estado limpio de egoísmo (2006: 837).

Presente tal figura en esas otras dos novelas mironianas mencionadas, no resulta sorprendente su presencia en ellas, a tenor de la gran admiración que Miró sintió por el escritor alemán. Según Macdonald, Goethe debió ocupar para el escritor alicantino, en la literatura moderna, una posición similar a la de Homero entre los clásicos (2012: 240). Si en *La mujer de Ojeda* no encontramos ninguna referencia explícita a tal obra, su huella no ha dejado de ser resaltada por diversos estudiosos de la obra. El análisis de la misma nos llevará a situarnos ante el texto desde el ángulo de enfoque que constituirá la segunda parte de nuestro trabajo.

La configuración del discurso novelesco

En la elección de la configuración formal para presentar esta historia de una pasión amorosa desbordada cabría pensar en ciertos titubeos y oscilaciones por parte del escritor. Para Lozano Marco las dudas de Miró al decidir la opción más adecuada para la construcción narrativa del tema elegido se proyectan todavía en obras posteriores, como *Las cerezas del cementerio*. Como bien indica (1991: 55), carecemos de testimonios sobre el posible cambio de técnica narrativa en esta obra que, a raíz de una primera versión epistolar de uno de los capítulos aparecidos en el *Heraldo de Madrid*, podría haberse ajustado a dicho formato.⁷

7. Sobre ello véase el estudio de Macdonald (1984).

Será la elección del mismo la que articule buena parte de la novela que nos ocupa.

Si en relación con el desarrollo de la historia de *La mujer de Ojeda* el autor se decantó por centrar su interés en el conflicto interior de uno de los personajes, no puede resultar extraño que considerara que para ello el manejo de la elección del mismo como narrador resultaba muy adecuado. En la trayectoria novelesca de Miró se advierte, en tal sentido, la opción por este tipo de narrador que adquiere, sin embargo, diversas inflexiones. De manera que si en *Niño y grande* encontramos al narrador protagonista, en *La novela de mi amigo* la elección es la del narrador testigo. Catalogada ya esta última en su época como novela lírica (Lozano Marco, 2006: XLI), no deja de resultar significativa su similitud, en la elección de tal enfoque narrativo, con una de esas grandes novelas líricas de la literatura europea: *El gran Meaulnes* de Fournier. Es precisamente la fascinación que ambos personajes sienten hacia sus amigos lo que justifica la relación de las historias que, en el caso de Miró, concluye con un cambio final de voz narrativa en el capítulo último del suicidio del personaje.

La variación de voces narrativas se aprecia ya en esta obra inicial, pues *La mujer de Ojeda* aparece repartida en tres secciones distintas. La primera responde al artificio epistolar y en ella resulta muy visible la huella del mencionado *Werther* y de *Pepita Jiménez*, como viera King (1983: 207). A tenor del tono que la novela presenta, parece que de ambas la intertextualidad se incrementaría en relación con el modelo más antiguo. La vehemencia y exaltación que recorre la escritura epistolar del personaje mironiano parece más próxima a la del héroe alemán e, incluso, a la de un personaje también anterior al valeresco como el *Voyleano* de Cosca Vayo quien protagonizó una novela epistolar, no por azar titulada *Voyleano o la exaltación de las pasiones*. Como en *Pepita Jiménez*, la técnica narrativa variará en la parte siguiente, al aparecer como responsable de la misma el tradicional narrador fuera de la historia, quien se mantendrá también en la breve sección tercera que constituye la conclusión.

La novela se inicia con una *Noticia preliminar* claramente modulada sobre una antigua convención literaria. El viejo tópico del manuscrito hallado reaparece en estas páginas iniciales en las que el supuesto editor del texto da cuenta de su descubrimiento. Ese voluminoso legajo que, sin duda, evoca el legajo del deán encontrado por el editor de *Pepita Jiménez*, aparece rotulado, no obstante, por un encabezamiento que implica un singular desvío del uso de tal tópico en toda una tradición literaria. En la primera página se lee así: «Materiales para una novela». Con tal indicación Miró parece manifestar, desde un primer momento, la naturaleza ficcional del texto, en clara contraposición con el objetivo comúnmente perseguido en toda una tradición literaria, encaminado

a crear la ilusión de historicidad de la obra. Tanto Calas (1996: 110) como Tonyè (2008: 46), en su aproximación al manejo de tal convención en la novela epistolar dieciochesca, han coincidido en resaltar cómo a través de ella los escritores buscaron provocar la ilusión de no ficcionalidad de los textos. Realmente esta pudo ser la situación más frecuente en el que se constituyó en uno de los géneros narrativos más populares en esa centuria, si bien en esas mismas fechas cabría recordar casos en los que la misma aparece singularmente matizada a través de una modulación irónica. Recuérdese la confrontación de las dos voces primeras en las famosas *Liasons dangereuses* de Choderlos de Laclos o las oscilaciones preliminares con que juega Cadalso en sus *Cartas marruecas*. Concretamente el recuerdo de esta última obra planea de forma inequívoca en el arranque de *La mujer de Ojeda*, al exponer este editor responsable que el autor de la obra le era tan conocido como lo fue Gazel Ben-Aly «del que escribió *Los eruditos a la violeta*» (7). Si, como ha estudiado Guadalupe Mella (2016: 47), la posición de los escritores decimonónicos que cultivaron la novela epistolar rompió con este cliché, en su uso generalizado en el siglo XVIII, para decantarse por un manejo claramente irónico o lúdico,⁸ tal posición no parece ser la elegida por Miró quien, como indicamos, desde un primer momento manifiesta la ficcionalidad de su historia, sin matiz irónico alguno.

Elegido Carlos como el foco central de la historia, el escritor selecciona, dentro del esquema del relato epistolar, la opción monódica. Esta implica, sin duda, la concentración máxima en la exploración de la conciencia del personaje, conforme a esos dos mencionados modelos de Goethe y Valera. Respecto al trazado de su obra, Miró se inclina por el esquema elegido por el escritor alemán pues, como en su novela, aquí la correspondencia es entre dos amigos. Definida tradicionalmente la carta como un diálogo en la distancia, tal concepción se aprecia con claridad en esta obra pues, como consecuencia de su regreso a su lugar de origen, Carlos escribe continuamente a su amigo Andrés, dándole cuenta de todo lo que le ocurre. La conformación dialógica inherente a la configuración del texto epistolar (Violi, 1999: 184) se concentra, en este caso, en esa única relación a dos bandas y en la significativa selección de las cartas de uno de los correspondientes. Las respuestas que también de forma continuada llegan al mismo serán deducidas por el lector por los comentarios que sobre ellas haga el protagonista y, en algún caso, por la reproducción textual de parte de alguna.

8. Baste recordar los abruptos cambios en el abandono de la técnica epistolar que encontramos, por ejemplo, en algunos Episodios galdosianos como *Vergara* o *Los ayacuchos*.

Si en la tradición de la novela epistolar dieciochesca la relación amistosa se constituyó en el eje nuclear de una gran parte de estas obras (Rueda, 2001), a Miró debió parecerle que la misma era la que mejor se avenía a la naturaleza íntima y confidencial de esta correspondencia. Como ya los viejos manuales epistolares recogieran, en la escritura de cartas resulta fundamental la consideración del destinatario. Para que el protagonista mironiano pudiera descubrir sus sentimientos y confidencias más íntimas a su destinatario, debía existir una estrecha relación previa entre ambos. De esta forma, se hace posible lo que se constituyó en un auténtico *topos* en la tradición epistolar: que la carta sea un fiel reflejo del alma de quien escribe. En uno de los más antiguos y relevantes textos en relación a la escritura epistolar, *Sobre el estilo*, de Demetrio, su autor indicaba: «Se puede decir que cada uno escribe la carta como retrato de su propia alma» (1979: 97). A tal respecto no puede ser más representativo el inicio de la carta duodécima: «Distraído con la tarea de hacer de mis cartas espejos en los que vieras reflejado el estado de mi ánimo» (47). Por dicha relación epistolar los lectores vamos conociendo la gran amistad que existe entre estos dos personajes, unidos por un pasado común de seducción –y tal dato resulta especialmente relevante para la trama– y por su condición de artistas. Como Baquero Goyanes ha estudiado, en su acercamiento a la obra de Miró desde el ángulo de enfoque de su adscripción modernista, abundan en sus novelas los protagonistas artistas, músicos, poetas, pintores (1952: 25). También para Ruiz Silva este tipo de personaje, representado en los dos amigos artistas de *La mujer de Ojeda*, resulta precursor de los más complejos y acabados de *Las cerezas del cementerio* o *La palma rota* (1981: 189-90). Por no hablar de *La novela de mi amigo*, catalogada por Lozano Marco como *Künstlerroman*, novela de artista (1996: XLIII).

Es dicha condición la que, de alguna forma, también justifica e incide en la idoneidad del manejo de un rasgo que resultará común en la caracterización de los personajes de la trayectoria posterior del escritor. Nos referimos a esa aguda sensibilidad que los domina y que se manifiesta en cómo perciben la realidad, a través de todos sus sentidos. La riqueza sensorial en la presentación de lo real resulta un rasgo reiterado en la obra mironiana, que suele producirse por la creación de esas figuras dotadas de una aguda hiperestesia y a través de las cuales aparece enfocada la historia.

En *La mujer de Ojeda* cabría hallar, en tal sentido, el germen de lo que se constituirá en una de las marcas más definitorias de la estética de Miró. Desde el inicio el protagonista da muestras de esa aguda percepción sensorial del mundo en el que se encuentra. En su primera carta le habla a Andrés de su deliciosa recuperación de ese espacio abandonado durante tantos años,

en donde pasa las horas «contemplando los apacibles y olorosos prados, las rumorosas y lozanas huertas» (12). La capacidad olfativa –tan acusada en un personaje como D. Magín y de la que carecía el P. Bellod de las novelas de Oleza– se destaca en distintos momentos, creándose, incluso, a través de ella una singular simbiosis entre los personajes y la naturaleza. Si escribe que una noche «me acogió con una oleada de perfumes del jardín de la casa de Clara», para añadir «¡Al pronto creí que era la respiración de ella!» (22), en otra carta señala: «una oleada de gratísimo perfume me envolvió. Eran las flores que *respiraban* con satisfacción al *escuchar* a Clara» (24). Todavía queda lejos, no obstante, el creador de páginas como las de la hermosa escena en que Paulina se entrega, gozosa, a la naturaleza, del cap. III «El aparecido», de *Nuestro Padre San Daniel*. También la distancia se hace apreciable en el cotejo entre estas obras, en la referencia de Carlos a la salita de los Ojeda, «cuyos muebles parecen conservar la caricia de la mano de Clara» (36). Recuérdese, frente a tan concisa apreciación, la minuciosidad presentativa del ambiente creado en la Rectoral de San Bartolomé cuando llega D. Magín, tras dejar esta el P. Bellod, en el cap. IV de *Nuestro Padre San Daniel*, «Arrabal de San Ginés».

La agudeza perceptiva del protagonista destaca en momentos como el de la mencionada escena del esquileo de ovejas, de la carta novena. El cromatismo y luminosidad que rodea esta intensifica la agudeza perceptiva de Carlos quien se detiene tanto en la contemplación de los humanos –esos «obscurísimos gitanos de fajas rojas» (39)–, como en los animales –las dolientes ovejas– y subraya ese conseguido movimiento coral en que no faltan toques propios de la mencionada estética naturalista –«Y aquella atmósfera tórrida hacíase irrespirable con las emanaciones del estiércol, olores de ganado, de sucias aguas, de sudor de esquiladores y velloneros» (39)–.

En dicha escena el narrador se detiene en la presentación de un momento determinado del día –«Era la enervante hora del mediodía» (40) – que, de alguna forma, parece preludiar también la inclinación mironiana por la técnica descriptiva inmovilizadora, tan característica de su escritura. Es en ese entorno dominado por el silencio, solo roto por las cigarras o el cacarear de una gallina, y en el que la mirada del narrador destaca especialmente las agitadas y temblorosas aguas de la pila que reflejaban «mil rayos de oro» (40),⁹ donde se produce un incidente que, nuevamente, presagia páginas posteriores del autor alicantino. Nos referimos a esa irrupción imprevista, en la habitación, de una enorme moscarda. En su edición de *Nuestro Padre San Daniel*, Ruiz Funes, en

9. Baquero Goyanes se ha referido a la belleza plástica que el reflejo del agua alcanza en la creación de Miró (1956: 40).

su comentario a uno de los episodios de la novela, considera como un tema casi recurrente en Miró, el vuelo de moscas y moscardas (1988: 182). Se trata allí del momento en que la aparición de una moscarda altera visiblemente a don Daniel que interpreta, incluso, la presencia del insecto como un simbólico presagio. Si el personaje vuelve a recordar, poco después, la aparición de aquella moscarda (1981: 189), tal obsesión se renueva en la misma agonía final del anciano (1988: 310). Distinto es el uso que de tal motivo hace Miró en esta obra. Aquí el insecto aparece al servicio de una muy distinta interpretación por parte del protagonista quien, al evitar que se interne en el pecho de su amada, llega a bendecir, agradecido, su vuelo que ve, incluso, purificado «por el momentáneo roce que había tenido con la desnuda y mórbida garganta de mi diosa» (40). Presentada esta de nuevo bajo esa perspectiva de notoria estilización idealizadora, es descrita en otra de sus cartas, sentada bajo un jazminero. En la apasionada recogida del protagonista de un jazmín que ha caído desde su boca, se aprecia el gusto mironiano por el fetichismo y la sensualidad, destacado por estudiosos como Lozano Marco (1991: 43).¹⁰ Como señala este crítico, la hiperestesia de Carlos prefigura la de personajes posteriores como Félix (1991: 43).

Pero no siempre esa agudeza perceptiva infunde a lo contemplado una aureola embellecedora, como sucede cuando Clara es su objeto. También aquellos aspectos y, sobre todo, seres que incitan su hostil desapego son objetos de su contemplación que, en tales casos, evidencia una deformación de signo opuesto. Muy significativos resultan, a tal respecto, los retratos que ofrece a su amigo del boticario Trujillo y del cura don Fulgencio. La apreciación, referida a la boca de este último, cuyos labios «parecen no haber besado nunca» (58), diríase casi plenamente mironiana. También resulta expresivo el comentario de la «voz metálica» del boticario (58). Baquero Goyanes (1952: 34) subrayó un aspecto muy estudiado por los especialistas del autor alicantino, la corporeización del lenguaje, del que recoge numerosos y expresivos ejemplos en distintas obras del mismo. A estos, aunque siempre en su condición de primerizo e inmaduro germen, podría unirse la presente novela, en algunas de sus páginas. Del boticario señalará Carlos: «sus frases melosas y pesadas como sus jarabes» (62) y en esa misma escena incidirá en la pronunciación del clérigo, «silbando al pronunciar las eses» (62). Tal percepción volverá a repetirse cuando al oírlo rezar, en la agonía de Ojeda, no escuche «más que las eses largas, estridentes, silbantes» (65). Aunque evidentemente estamos aún muy lejos de los espléndidos logros conseguidos por el autor en su posterior

10. García Lara se ha detenido a analizar la presencia del fetichismo en Miró (2005: 76).

trayectoria, se aprecia ya ese procedimiento descriptivo, especialmente grato a Miró, según Baquero (1952: 35), por el que nos da a conocer a un personaje ya no solo por lo que dice sino también por cómo lo dice.

La agudeza sensorial del protagonista impregna, en consecuencia, a seres y naturaleza, estableciendo, en el ámbito de los primeros, una clara confrontación que marca un grado de deformación estilizadora de signo opuesto. La colisión muy clara de personajes positivos y negativos, que ligábamos a modelos novelescos tradicionales, adquiere, con todo, alguna ligera quiebra que parece prelude también la personal voz de Miró. Asombrosa puede resultar, así, encuadrada en esa intertextualidad con la tradición anterior, la afirmación de Carlos ante el Ojeda agonizante: «aquel montón de carne sudorosa y flácida llevó a mi alma una ternura infinita» (64).

En esta primera sección todo aparece, por tanto, enfocado a través de la perspectiva única del personaje emisor de las cartas. Pese a la aguda sensibilidad que el mismo posee y que proyecta en su percepción del mundo, no puede decirse, sin embargo, que adquiere un destacado lugar en la novela la forma en que lo real se refleja en su conciencia íntima. Aunque Darío Villanueva señalara, entre las formas narrativas más características de la novela lírica, la técnica epistolar (1983: 14), no parece que tal catalogación resulte posible para *La mujer de Ojeda*. Frente a ese personaje, a menudo pasivo, que se sitúa ante la realidad como conciencia contemplativa, propio de este modelo, el Carlos Osorio de *La mujer de Ojeda* responde a un perfil distinto. De forma que, en lugar de ese predominio de lo espacial, propio de la novela lírica, y que caracterizará también más adelante la estética mironiana –como han señalado Gullón (1983: 249) y Hollman-Salavin (2005: 97)–, en esta novela inicial domina la temporalidad, propia de la novela tradicional. Recuérdese nuestro anterior análisis respecto a esa trama de gran tensión emocional en la que el escritor fundía motivos temáticos de lejana estirpe literaria. El novel escritor todavía permanece ligado a modelos tradicionales en los que la sucesión temporal de los hechos mantenía avivada la tensión e interés de los lectores. En el presente caso asistimos a la historia del desarrollo de una pasión amorosa cuya temporalidad viene marcada, por lo demás, por el uso de la técnica narrativa elegida. Tal como indicó Violi (1999) uno de los elementos que caracterizan a la carta como género es la presencia de la localización espacio-temporal, como punto de referencia y lugar de la situación de la enunciación. Como bien precisa, en una carta siempre se nos detalla el anclaje espacio-temporal que, una vez determinado, se desarrolla internamente a través de un mecanismo deíctico. Efectivamente, desde la primera carta obtenemos dicha información que va marcando el desarrollo de la trama. Por tales datos, el lector conoce la

asiduidad de la escritura epistolar del protagonista –5 de junio, 12 de junio, 18 de junio...– y las justificaciones cuando esta se interrumpe.

En tal sentido, en *La mujer de Ojeda* seguimos hallando lo que ya Richardson estimara una de las grandes ventajas del método epistolar: su efecto de inmediatez. En la carta, quien escribe suele hacerlo bajo los efectos vivos de sus emociones y sentimientos.¹¹ Desde luego esa ilusión de instantaneidad se percibe desde el inicio de la obra, de manera que Miró consigue que los lectores –que, en toda novela epistolar, participan en la obra como destinatarios intrusos– sigamos el desarrollo de esa creciente y devastadora pasión amorosa al mismo tiempo que el personaje va descubriéndola. Que sea su amigo íntimo el destinatario de tales cartas intensifica, claro está, la tensión emocional de sus confesiones. La confluencia entre el tiempo de la escritura y el tiempo del relato se manifiesta, en ocasiones, en la directa referencia a la situación de la enunciación que implica; por ejemplo, la interrupción de la carta –«Dejo de escribirte porque acaban de anunciarme a Ojeda» (51)– o la viva alteración que dificulta su escritura por hechos que acaban de suceder. Recuérdese el inicio de la carta decimoquinta, en la que Carlos si apenas puede expresarse por la conmoción que han provocado en él las noticias que recibió la noche anterior.

Miró maneja, en consecuencia, la técnica epistolar conforme a los propósitos trazados en su concepción de la obra. Para mostrar «desde dentro» el estallido de una gran pasión amorosa y presentarla en su progresivo desarrollo con la mayor viveza posible, acude al intercambio epistolar a través del cual el personaje traslada sus más secretas confidencias a su amigo íntimo. Es la misma naturaleza del género epistolar la que propicia, como señalara Violi, la habitual fusión entre la narración del suceso vivido y el acto de la escritura, «en una especie de relato “en directo”» (1978: 93).

El melodramático desarrollo de la intriga novelesca con la irrupción de la pasión por una mujer casada, la muerte del marido o el acoso del libidinoso criado es mostrado a través de esa serie de cartas en las que domina, como se indicó, la tensión emocional claramente manifestada por el reiterado uso de interrogaciones e interjecciones. El protagonista mironiano está más ocupado, en consecuencia, en el acontecer de los sucesos que ante él se despliegan que en la contemplación serena de la realidad que lo envuelve. De tal forma que, configurado como narrador personaje, su perfil dista mucho del también

11. Escribía Richardson en el prefacio de *Clarissa Harlowe*: «the letters [...] are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects» (1985: 35).

narrador personaje, protagonista de una novela posterior como *Niño y grande*.¹² Muy diferente resulta, así, la presentación del lugar que Carlos hace a Andrés, en su primera carta –tras su concisa descripción el personaje se explaya en el romántico motivo de la orfandad–, de la que Antón hace del pueblo manchego al que llega, en el cap. II, «Nuestras amistades». Esa morosidad presentativa, propia de la poética mironiana, se reduce en *La mujer de Ojeda* a breves trazos y pinceladas, sometido el escritor todavía a la pulsión de una intriga fundamentada en el efectista acontecer de los sucesos en el tiempo.

En la segunda parte se produce un cambio de voz narrativa. Si tal situación se daba en *Pepita Jiménez*, en *La mujer de Ojeda* Miró no se ajusta, en rigor, a tal modelo. Frente a la irónica vaguedad sembrada por Valera, a propósito de la intromisión de este nuevo narrador, el autor alicantino se mantiene apegado al tradicional trazado del esquema inicial del relato. Ahora el supuesto editor nos plantea sus dudas al haber concluido con la ordenación y transcripción de las cartas. Según el mismo, las siguientes páginas mezclaban la voz del autor que «narra o expone los hechos en forma dialogada» (79), con la del mismo protagonista, reflejada ahora en la escritura de sus Memorias. El descubridor del legajo planea, en principio, ajustarlo todo al formato de las Memorias, con la presencia única del narrador personaje, para después optar por el tradicional relato dependiente del narrador fuera de la historia. Desechadas ambas soluciones se inclina, finalmente, por la misma que había elegido «el primitivo autor de esta novela», mezclando ambas.

Con la llegada a Majuelos de Andrés la opción epistolar desaparece, pero no el mantenimiento de la primera persona narrativa. La elección del autor en su uso aparece justificada en ese texto preliminar de la segunda parte. En su estudio del relato en primera persona, Rousset se ha referido a las diferentes modalidades en su manejo y ha establecido una clara frontera de delimitación, ligada a la temporalidad, entre el modelo de la memoria y el de la carta y el diario íntimo (1986: 25). Mientras en la primera el personaje desde su presente evoca un pasado lejano, en las otras dos cabe hablar de esa cercanía entre el momento de la escritura y el de los hechos, y de esa apertura del tiempo del relato cuyo futuro permanece ignorado para quien escribe. Si en la primera parte encontramos a un *yo* que escribe a un *tú* específico, ahora este *yo* se dirige a sí mismo en solipsista desahogo emocional. En tal sentido, volveremos a encontrar ese estilo alterado, reflejo de la directa expansión de los sentimientos del personaje, en el que siguen siendo frecuentes las exclamativas. Desde tales

12. Muy distinta será, asimismo, la conformación de la voz narrativa de la considerada como novela lírica, *La novela de mi amigo*.

premisas no parece acertado el término inicial elegido por el autor para designar a esas páginas reunidas, redactadas por el protagonista, como *Memorias* y que, más adelante, se muda a *Cuaderno de Memorias*. Más preciso resulta el vocablo *Diario* que encontramos en el cap. VI y que desaparece, no obstante, después con la reutilización de *Cuaderno de memorias*.¹³

Como en el diario, lo que aquí hallamos son las reflexiones del personaje sobre lo que en cada momento vive o acaba de sucederle, de manera que también aquí sus emociones e impulsos están plenamente latentes y vivos. La marca cronológica que acompaña a tales páginas y que delimita el día exacto en que escribe no puede ser más indicativa, a tal respecto. Frente al mantenido contacto epistolar reflejado en la proximidad de fechas, de la parte primera, en el presente caso las páginas reproducidas evidencian la distancia que existe entre la escritura de unas y otras. En realidad, puede concluirse que en esta parte el escritor ha optado por esa nueva focalización narrativa, como perspectiva dominante que, solo en algunos momentos, da paso a la voz del propio protagonista. De manera que ese autoengaño y fatal descubrimiento último es ofrecido tanto desde dentro como desde fuera.

La intromisión de la nueva focalización omnisciente permite al autor ampliar la exploración de la conciencia interior de otros personajes, de manera especial, de Clara. Este nuevo narrador traza así una amplia semblanza sobre la vida de tal personaje, en el cap. IV, y presenta al lector, con toda precisión, los sentimientos que alientan en ella sobre los dos amigos. A través, nuevamente, del uso de una imaginería muy tradicional, el contraste que muestra ese buceo íntimo en dicho personaje entre lo que para ella significan Carlos y Andrés viene a ser una proyección de la asentada confrontación entre las categorías estéticas de lo bello y lo sublime.¹⁴ Realmente será Clara el personaje en quien se adentre el narrador, mientras queda mucho más en la penumbra el tercer vértice del triángulo. El acceso a la interioridad de Andrés se resuelve, curiosamente, a través de la transcripción de la carta de confesión, verdaderamente altisonante y patética, que escribe a Carlos y que este, en una, asimismo, melodramática reacción, estruja, muerde y pisotea, en violenta inversión de uno de los tópicos de la tradición epistolar más comunes, por el que la carta es besada, en metonímica sustitución de quien la envía (Beebee, 1999: 48).

13. Tales variaciones terminológicas resultan una muestra más de la juvenil inmadurez del autor.

14. «Carlos era el valle tranquilo, tapizado de doradas flores, regado por plateadas linfas/ Andrés, el monte fragoso, imponente, que levanta sus gigantescas moles con orgullo desmedido» (95).

Esta nueva voz retoma, en consecuencia, la historia donde había quedado interrumpida para proseguir con ella. Para ello sitúa a los lectores en el escenario ya presentado por el protagonista. Su casa es descrita ahora por este nuevo narrador, en cuya voz se aprecia también un especial interés por plasmar los efectos cromáticos y luminosos que rodean tal espacio, así como por destacar y poner de relieve la vegetación que crece en el frondoso huerto. Precisamente en su análisis del hilozoísmo en la obra de Gabriel Miró, Vicente Ramos (2005) evocaba el testimonio del narrador de esta primeriza obra, al referirse a su protagonista, en este preciso momento: «Era una contemplación continuada su vida. Un amor inmenso por lo bello conmovía dulcemente su alma» (82). La agudeza sensitiva de Carlos esalzada, por tanto, por este narrador como un rasgo sustancial, caracterizador de este. En su incipiente aprendizaje creativo, el escritor acude a lo que claramente podría estimarse como refuerzo intensificado para la correcta codificación del texto, pues el lector de la parte ya concluida debería haber establecido tal rasgo como consustancial al mismo. Añade, pues, en su presentación de ese personaje ya «presentado»:

Todo para él tenía un interés vivísimo: el vuelo del insecto, el rumor del agua, el gemido del aire, la voz de las selvas. El canto de un ave detenía su paso; el sereno espectáculo de una puesta de sol le abstraía; la suavidad, el silencio de un crepúsculo llevaba a su alma un enternecimiento inmenso (82).

Quizá uno de los episodios en donde se aprecie de manera más intensa esa búsqueda del personaje por fundirse en la naturaleza lo hallemos en uno de sus vehementes coloquios con Clara, en el que expresa sus ansias de, a veces, «ser flor; otras, estrella, aire, luz, nube que oculta la plateada luna...» (107).¹⁵ Las circunstancias que rodean a dicho diálogo, marcadas por la ascendente tensión melodramática que envuelve a los tres personajes, provoca la concisa y atropellada, si se quiere, declaración por la que el personaje parece querer definir, ante otro, su más íntima esencia. Compárese tal episodio con el cap. VIII de *Las cerezas del cementerio* en el que el escritor adopta, con gran maestría, la técnica del personaje reflector para ofrecer, a lo largo de un moroso monólogo interior, esa personal entrega y abandono a la naturaleza de Félix. Frente a la conseguida eficacia del modo presentativo, propio de sus novelas posteriores, en *La mujer de Ojeda* todo aparece dominado por un *tempo* rápido en el que se explicita, además, de forma manifiesta ante el lector, lo que el autor estima claves esenciales de la historia. No hallaremos, pues, todavía aquí esa característica elusión del posterior arte mironiano. El mundo de *La mujer*

15. Rubio Cremades (1999) destacó, en relación con la presentación de la naturaleza, el fondo vagamente panteísta de la obra, que vincula con *Werther*.

de Ojeda es un mundo de perfiles nítidamente trazados, ante los que no cabe interpretación alguna. También en ello, la firme atadura del escritor con la concepción tradicional del género no puede resultar más notoria.

Por otro lado, si esta voz fuera de la historia permite esa mencionada ampliación de información, a través de la focalización omnisciente, resulta quizá significativa su similitud con la voz ya conocida. Como en su protagonista, en este narrador parece existir una inclinación por dar cuenta de lo real en toda su riqueza sensorial. Vicente Ramos (1979: 74) subrayó en *La mujer de Ojeda*, como anticipo de la posterior estética mironiana, la importancia de las sensaciones olfativas o auditivas y destacó, respecto a estas últimas, el inicio del cap. II de la parte segunda, en el que esta nueva voz narrativa presenta el amanecer del pueblo. Con todo, la presentación de la naturaleza que rodea al personaje se suele condensar en breves pinceladas –recuérdese el viaje a la estación del tren del cap. II o la presentación de una mañana otoñal en el cap. VII–, de forma que también este nuevo narrador parece más inclinado a mostrar la consecución de los hechos que a la descripción ralentizadora. Significativas pueden resultar, asimismo, las referencias de esta voz narrativa a la manera de hablar de don Fulgencio. En su diálogo con Clara, señala el narrador: «poniendo en sus palabras todo el almíbar posible» (91). Esa singular percepción sobre la manera de hablar de los personajes, que da lugar a la mencionada técnica mironiana de la corporeización de la voz, la hallaremos también en otros personajes. Recordando la pasada escena, Clara evoca muy alterada «aquellas amonestaciones casi insolentes, revestida de falsa y empalagosa dulzura, y proferidas con sibilante voz» (93). Este mismo recuerdo reaparece al final del capítulo, a través de una más conseguida intensificación, cuando ante Clara surge de nuevo «la negra figura de don Fulgencio, cuyas frases tenían la pegajosa frialdad de la serpiente» (96). Ya proceda la imagen del personaje o del narrador, lo cierto es que su uso implica un nuevo y tímido amago de lo que constituirá un rasgo propio de la posterior estética mironiana.

En definitiva, el cambio de voz narrativa en *La mujer de Ojeda* no comporta efectos tan conseguidos como el que detecta Lozano Marco (1991) en la elección del narrador de *Las cerezas del cementerio*, frente a esa hipotética primitiva versión epistolar. Si aquí el escritor crea a través del manejo de tal narrador un significativo distanciamiento irónico, respecto al protagonista, en el caso de esta primera obra la variación vendría a fundamentarse, esencialmente, en la necesidad de ampliar el foco de información para el lector. A través de la omnisciencia narrativa los lectores tenemos acceso a Clara y podemos corregir, con toda certeza, la errada interpretación de lo real llevada a cabo por el protagonista. Por otro lado, la presentación de este por parte del nuevo narrador

no hace sino intensificar la que del mismo había obtenido el lector, a través de su escritura epistolar, con una incidencia especial en su agudeza sensitiva.

Asimismo, este nuevo narrador puede acceder a la presentación de una más amplia galería de figuras que personifica la asfixiante represión de un cristianismo desvirtuado que anuncia también futuras páginas del escritor. En el cap. V es presentada la tertulia que tiene lugar en la farmacia y en cuya conformación se advierte el sintético esquematismo propio de modelos muy tradicionales. Ese arte tan típicamente sugerente que caracterizará a Miró no ha dejado, podría afirmarse, primicia alguna en la presente obra. La posición y juicios de valor del narrador sobre sus personajes resultan inequívocos. Y así apostilla, acerca de los ataques de doña Vicenta a Clara: «a pesar de no estar muy limpia de pecado» (101) y maneja el conocido dispositivo de la lectura al revés, en el largo parlamento de Joaquinito contra los dos amigos artistas. Por otro lado, resulta innegable el perfil completamente tradicional de tal voz. Sus apelaciones al «discreto lector» y al «lector amigo» y sus continuas invocaciones a «nuestro héroe» evidencian tal trazado y la gran diferencia que en su manejo encontramos en novelas posteriores.

Publicada, en fin, en 1901, *La mujer de Ojeda* aparece en este momento de transición entre dos épocas, mucho más ligada a los modelos tradicionales que a las nuevas formas de la novela de principio de siglo que buscaban la ruptura respecto a los mismos. De ahí que la proyección de especies como la novela sentimental o folletinesca resulte perceptible, junto a la también destacada influencia de la naturalista. La confluencia de modelos de tan opuesta conformación no deja de resultar acertada, como ha señalado la crítica, y preludia, de alguna manera, ese gusto tan mironiano por el contraste. Una concepción muy tradicional del género sigue pesando, sin embargo, en el autor quien parece anteponer la búsqueda por mantener el interés en el lector y, sobre todo, por excitar en el mismo la tensión emocional. Todavía no encontramos ese predominio de lo espacial que será propio de la posterior estética mironiana, aun cuando la propia caracterización del protagonista anuncie lo que se convertirá en un rasgo común en la trayectoria del autor. Personaje dotado de una fina sensibilidad, Carlos manifiesta en su contemplación de lo real esa agudeza perceptiva que provoca que sus sentidos se vean intensamente afectados por lo que lo rodea. Con él parece compartir tal rasgo caracterizador ese tradicional narrador quien también se detiene a presentar lo real, incidiendo en sus efectos sensoriales –luz, color, perfume, sonidos...-. Con todo, tanto en un caso como en otro no cabe sino hablar de parquedad presentativa, concentrado esbozo, en fin, de lo que en las novelas posteriores del autor adquirirá un destacado lugar. Los puntuales destellos, en consecuencia, que ofrece *La mujer de Ojeda*

a la luz de las obras que escribirá Miró en su posterior trayectoria, no pueden ser considerados sino muy débiles. Rodeados y hasta oprimidos, si se quiere, por el peso de esa contundente tradición literaria, en algún caso muy añeja, que mediatiza todavía a un joven e inmaduro escritor, su intermitencia fugaz a lo largo de las páginas de la obra apunta tímidamente a lo que, con el tiempo, conformará el registro literario típicamente mironiano. Y evidencia, en fin, la genialidad de un escritor que desde tan pequeño y modesto arranque consiguió la creación de una de las voces más personales y originales de nuestra historia literaria.

Bibliografía citada

- BAQUERO GOYANES, M. (1952), *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Publicaciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia.
- BAQUERO GOYANES, M. (1956), *Azorín y Miró*, Murcia, Universidad de Murcia.
- BEEBEE, T.O. (1999), *Epistolary Fiction in Europe*, Cambridge U P.
- CALAS, F. (1996), *Le roman épistolaire*, Paris, Éditions Nathan.
- DEMETRIO (1979), *Sobre el estilo*, trad. J. García López, Madrid, Gredos.
- GARCÍA LARA, C. E. (2005), «Rasgos de la psicología amorosa masculina en la obra de Gabriel Miró», *Canelobre*, 50, pp. 75-89.
- GUADALUPE MELLA, O. (2016), *La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós*, Universidad de Santiago de Compostela.
- GULLÓN, R. (1983), «La novela lírica», *La novela lírica*, ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, I, pp. 243-258.
- HOLLMAN-SALAVIN, A. (2005), «Geografías secretas en las obras de Gabriel Miró», *Canelobre*, 50, pp. 91-103.
- KING, E. L. (1983), «Gabriel Miró y “el mundo según es”», *La novela lírica*, ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, I., pp. 205-216.
- LOZANO MARCO, M. Á. (1991), «Introducción» a Gabriel Miró *Las cerezas del cementerio*, Madrid, Taurus, pp. 11-89.
- LOZANO MARCO, M. Á. (2006), «Introducción», Gabriel Miró *Obras completas*, I, Madrid, Castro.
- LOZANO MARCO, M. Á., (2010), *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MACDONALD, I. R. (1984), «First-Personal to Third: and Early Version of Gabriel Miró's *Las cerezas del cementerio*», VV.AA. *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Wood-Ward*, Edimburg, Scottish Academic P., pp. 95-106.
- MACDONALD, I.R., (2010), *Gabriel Miró: Su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, trad. G. Laín Corona, Alicante, Universidad de Alicante.

- MIRÓ, G. (1988), *Nuestro Padre San Daniel*, ed. M. Ruiz Funes, Madrid, Cátedra.
- MIRÓ, G. (2006), *Obras completas*, ed. M. Á. Lozano Marco, I, Madrid, Castro.
- RAMOS, V. (1979), *Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- RAMOS, V. (2005), «Sobre el hilozoísmo de Gabriel Miró», *Canelobre*, 50, pp. 219-227.
- RICHARDSON, S. (1985), *Clarissa Harlowe*, ed. A. Ross, Penguin Books.
- ROUSSET, J. (1986), *Narcisse romancier*, Paris, Librairie José Corti.
- RUEDA, A. (2001), *Cartas sin lacrar*, Madrid, Vervuert, Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783964564917>
- RUBIO CREMADES, E. (1979), «Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda e Hilván de escenas*», *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, coord. J. L. Román del Cerro, Alicante, Publicaciones de la CAPA, pp. 75-100.
- RUBIO CREMADES, E. (1999), «La inicial formación literaria e intelectual de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda*», *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, eds. M. Á. Lozano Marco y R. Monzó, Alicante, CAM, pp. 125-134.
- RUBIO CREMADES, E. (2007), «El naturalismo en *La mujer de Ojeda*», *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, pp. 11-28.
- RUIZ SILVA, C. (1981), «Un Ensayo de Novela: *La mujer de Ojeda* de Gabriel Miró», *Castilla* 2-3, pp. 185-199.
- TONYÈ, A. (2008), *Sémiostylistique. Aproches du roman épistolaire*, Bern, Peter Lang.
- VILLANUEVA, D. (1983), «Prólogo», *La novela lírica*, Madrid, Taurus, I, pp. 9-26.
- VIOLI, P. (1978), «La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar», *Revista de Occidente*, 68, pp. 87-99.
- VIOLI, P. (1999), «Cartas», *Discurso y Literatura*, ed. T. A. Van Dijk, Madrid, Visor, 181-203.