

Ginés, Isabel Clúa

**Espacio, poder e identidades de género en las novelas de Oleza, de Gabriel Miró**

*Études romanes de Brno*. 2009, vol. 30, iss. 2, pp. [55]-64

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114802>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ISABEL CLÚA GINÉS

## ESPACIO, PODER E IDENTIDADES DE GÉNERO EN LAS NOVELAS DE OLEZA, DE GABRIEL MIRÓ

Probablemente todo lector o lectora conocedor de la tradición española recordará perfectamente uno de los clásicos más clásicos de nuestra literatura, *La Regenta*, y en particular, su inolvidable arranque, en el que el Magistral Don Fermín de Pas contempla Vetusta desde las torres de la catedral. La visión, la lujuria del ojo como expresión del ansia de dominio de un espacio del que este inicio es paradigma es un elemento indisociable de la temática de la ciudad levítica, tan habitual en la novelística de finales del XIX, de la que *La Regenta* es una muestra extraordinaria. Pero permítanme que me conceda la osadía de apuntar que más extraordinario aún es el caso en el que quisiera centrarme: las novelas *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), en las que se retuerce y se da la vuelta al planteamiento de ese tipo de temática partiendo precisamente de un sabio juego de caracterizaciones y distribuciones del tiempo y el espacio.

Dice Márquez Villanueva, rebatiendo la desgraciadamente famosa valoración de Ortega de que en las obras de Miró “no pasa nada” que eso es un error inconcebible puesto que “donde un obispo comience por morir de lepra ¿quién duda que habrán de ocurrir las cosas más inauditas?” (Márquez Villanueva, 1990: 97). Es, ciertamente así, y en realidad lo más inaudito de la doble novela es constatar cómo en ésta, la ciudad de Oleza se convierte en apoteosis y caída del dispositivo que mejor define el ideal de control y disciplinamiento de los sujetos en la modernidad. Me refiero al Panóptico de Bentham: un espacio cerrado, de control, en el que los sujetos están expuestos a la mirada del poder mientras éste permanece oculto y vigilante. Oleza —y parafraseo a Foucault— se constituye así como un aparato panóptico en el que todos quienes participan de él forman parte del mecanismo y a la vez son objetos de éste; se trata de una sociedad de la vigilancia. El paralelismo entre Oleza y el Panopticon imaginado por Foucault es sorprendentemente claro puesto que en ambos el predominio de la mirada se vincula al radio de acción del poder; el Panopticon —y tal definición se ajusta, para bien y para mal, a Oleza— es una maquinaria que asegura la disimetría, el desequilibrio, la diferencia; no importa quién ejerce el poder, pues todo individuo está subordinado por él, y al mismo tiempo es formado, recibe su subjetividad de ese poder.

Este régimen ambiguo del poder de la mirada y la mirada del poder es extraordinariamente útil en la lectura de las novelas de Oleza, puesto que si bien las novelas se desarrollan en un ámbito opresivo, tiranizado por la mirada, lo cierto es que la trama nos lleva hasta la cancelación de ese régimen, o al menos, al principio de su agonía. Por otra parte, el universo de Oleza está cuajado de seres subversivos, más o menos conscientes, cuya figura más significativa —como espero demostrar— no es otra que el obispo leproso, cuya presencia se convierte en el epítome de todas las subversiones. En una sociedad como Oleza donde el poder, la religión y mirada normativa son una misma cosa, el obispo es la figura que tiene o debería tener el escrutinio del ojo, la capacidad de mirar infinitamente todos los rincones y todas las almas, dictar si se ajustan a la norma y situar en la herejía y el anatema aquello que se desvíe. Pues bien, ese obispo no sólo no cumple esa función de disciplina escópica sino que es invisible: es una presencia enigmática que apenas se ve y que apenas tiene aspecto.

### **El panóptico sagrado: género, religión y poder**

La distribución del poder en el panóptico olecese está precisamente marcada por la posición en el espacio, hecho que ejerce de pórtico y marco a la novela; ésta se abre con una sección de tres capítulos que lleva el título de “Santas imágenes” en la que se expone la cuestión del doble patronazgo de Oleza y la elección final entre ambas imágenes. Oleza es, desde el primer momento, una ciudad marcada por dos imágenes, la de San Daniel “el Ahogao” y Nuestra Señora de la Visitación, que suponen dos órdenes diametralmente opuestos tanto por las referencias bíblicas que evocan, como por sus virtudes milagrosas, como por su posición espacial en la localidad.

Así, el poder del santo que Oleza venera está inscrito en su propia imagen, un texto que es toda una declaración de intenciones: “Yo solo, Daniel, vi la visión: los que conmigo estaban no vieron nada, pero se sobrecogieron de terror y huyeron a esconderse” (Daniel 10:7). En la cita bíblica están, en germen, las directrices del poder hegemónico en Oleza: la imposición de una visión de mundo que es prescriptiva pero a la vez “privilegio” de unos pocos y el régimen de pavor que actúa sobre aquellos que no tienen acceso a tal visión. Y ese régimen de pavor está claramente expreso en la apariencia del santo, al que tras una temprana inundación, le queda “una morada color, una mueca amarga de asfixia y el apodo de ‘el ahogao’” (Miró 1943: 782) El mismo carácter siniestro de la imagen se extiende al ámbito que le es propio, la capilla del profeta, cuya descripción roza la ambientación gótica.

Frente a ese patrón venerado, encontramos a Nuestra Señora de la Visitación; la disparidad entre ambos no puede ser más abismal: frente al carácter exclusivo del profeta Daniel que se lee en su foja, hallamos el carácter desinteresado y fecundo de la Virgen María, que no causalmente remite al episodio de la visitación. Frente al terror de quiénes no comparten la mirada de San Daniel, hallamos el

gozo que invade las entrañas con la sola presencia de la Virgen en casa de Isabel. Dos referentes religiosos, en fin, absolutamente antitéticos cuya manifestación en Oleza sigue el mismo camino; así frente a la fertilidad concedida por la Virgen de la Visitación, el milagro propio de San Daniel es, ni más ni menos, descubrir la infidelidad y el adulterio, pero no de todos, sólo de las mujeres:

Los ojos de Nuestro Padre escrutan su casa, nublada por el vaho de la emigración de sus ovejas. Los ojos de Nuestro Padre, ojos duros, profundos, de afilado mirar, que atraviesan las distancias de los tiempos y el siglo de los corazones, sobrecogen y rinden a los oleceses. Cuando rodean el altar, la mirada de Daniel se va volviendo y les sigue y les busca. Ningún lugareño osaría acercársele de noche. De algunos que con audacia sacrílega apostaron resistir, después de las oraciones, la mirada santa, se refiere que cegaron o murieron súbitamente; a otros de menos culpa, les quedó un perpetuo rehilo de toda su carne, como azogados de terrores. Son los ojos que leyeron la ira del Señor contra los príncipes abominables. Y si descubrieron la castidad de Susana, *bien pueden escudriñar las flaquezas femeninas; y no falta gente baldía que matricule las casadas y las doncellas, conocidas por algunas deliciosas fragilidades, que nunca se arrodillaron en las gradas del santo. Se sabe de maridos que recibieron anónimos reveladores instándoles a someter sus mujeres al juicio de la tremenda mirada, y no las sometieron*. Es padecida y sedienta la boca de Nuestro Padre el *Ahogao*. Dicen, que acercándosele mucho, se le siente el aliento (Miró 1943: 785–786)<sup>1</sup>

Aunque el fragmento es largo, vale la pena detenerse en él pues pone de manifiesto la estrecha relación entre el régimen prescriptivo y coactivo que caracteriza a San Daniel y el poder de la mirada. Las líneas son cristalinas: su mirada inanimada escruta, penetra y sobrecoge, castigando con la ceguera o el terror a quién osa desafiarla. Las implicaciones terribles de esa mirada del poder son inequívocas: se asocian al castigo y no a la bendición, y además, no es una mirada justa, no trata a todo el mundo por igual; por el contrario, el objeto de visión preferido para ser escrutado y sometido al control no es otro que la mujer, y en particular, la faceta vital de la mujer vinculada a la sexualidad y a la privacidad. Frente a eso, la Visitación y su ermita se alza como espacio connotado antitéticamente:

En tanto que la parroquia de San Daniel se exalta con celestial poderío y arrogancia varonil, la Visitación se recoge apacible, femenina, en una quietud de dulzura mariana, de plegaria monástica.

Hasta la misma topografía semeja decidirlo: está San Daniel dentro de lo más poblado, junto al puente de los Azudes [...] La Visitación duerme toda pulcra en el verdor de los huertos. (Miró 1943: 786)

Hasta la misma topografía parece decidirlo, ciertamente: las características que se vinculan a la Visitación hablan de lo marginal, de lo que está fuera de la hegemonía; mientras que San Daniel, como ya he explicado se asocia al dogma, al centro y al poder.

El poder de San Daniel se delinea así como un poder esencialmente patriarcal, en el peor sentido de la palabra; de hecho, el nombre usual con que se conoce al Santo es Nuestro Padre, curiosa ironía si tenemos en cuenta la carencia de afecto y pro-

<sup>1</sup> La cursiva es mía.

tección que brinda a sus feligreses y, sobre todo, feligresas. Las novelas son, en ese sentido muy ponderadas: el régimen de terror impuesto por San Daniel y sostenido por sus fervientes partidarios afecta a todo habitante de Oleza, pero son las mujeres quienes llevan la peor parte; no hay pues, victimización de las mujeres sino una justa inclusión de la particularidad de sus circunstancias que las hace doblemente oprimidas por la estéril religiosidad de Oleza y por su conservadurismo moral y político, un sistema opresor que redobla su acción en los personajes femeninos.

En cualquier caso, y por encima de las implicaciones de género que se desprenden, la pareja de imágenes, San Daniel y la Visitación, activan un conjunto de referentes que ejercen de marco simbólico de la obra: marginalidad, fertilidad y luminosidad frente a hegemonía, esterilidad y oscuridad devienen dos paradigmas, asociados respectivamente a la Visitación y a Nuestro Padre que se alzan desde el principio de la obra y cuya posición en Oleza queda claramente anunciada al final del capítulo tercero de esta sección: “Un decreto de Urbano VII, de 23 de marzo de 1630, dispone que en adelante sea cada pueblo quien escoja su patrono. Oleza lo ha escogido” (Miró 1943: 797).

No obstante, existe una tercera figura religiosa que encarna todo el simbolismo de la trama de ver y saber que se articula como dispositivo de control en Oleza:

Este San Josefíco, tan aldeano y tan guapo, me impone más que la tremenda imagen de Nuestro Padre San Daniel. A Nuestro Padre se lo cuentan todo y a voces; es santo de multitud. San Josefíco se pasa una noche y un día en la intimidad de cada casa y se apodera hasta del olor de los ajuares. Lágrimas, murmuraciones, gritos, sonrisas y silencios se van quedando en esta cajuela. No se le puede mirar sin sentir como el pulso de algún recuerdo o confidencia de otro devoto. Aquí dentro está toda Oleza (Miró 1943: 959–960).

De nuevo, las imágenes religiosas sirven de símbolo de las actitudes que se desarrollan en Oleza; la contraposición entre San Daniel y San Josefíco es evidente: el primero es un santo inmóvil, recluso en las tinieblas de su parroquia; el segundo, en cambio, es “itinerante” y cada noche reposa en una casa diferente. Al margen de la dicotomía sobre la movilidad/inmovilidad, esas condiciones de los santos marcan una situación jerárquica sensiblemente distinta: san Josefíco resulta una imagen próxima y cercana, mientras entre San Daniel y sus devotos se abre un espacio y una serie de rituales que marcan una relación jerárquica rígida.

Es precisamente la proximidad de san Josefíco lo que le otorga su capacidad de verlo y saberlo todo: los verdaderos secretos, las auténticas confesiones son las que se hacen en la intimidad del hogar, ante la figurita de un santo cuya principal característica es guardar benévolamente esos secretos. Por el contrario San Daniel los detecta mediante su mirada categórica y sobre todo los revela públicamente.

Por eso, dirá Doña Nieves, San Josefíco es quien posee el auténtico conocimiento de Oleza y, en particular, de la vida de Paulina:

—[...] mi santo pequeño debe saber más de Paulina que Nuestro Padre San Daniel. Mujer que no resista la mirada de Nuestro Padre es mujer pecadora. Nuestro Padre no sabe sino que le llevan a Paulina bajo sus ojos. Pero San Josefíco sabe más: sabe que Paulina puede resistir la prueba resistiendo cada noche los ojos de Don Álvaro (Miró 1943: 960).

### Los seres cortados: visibilidad e invisibilidad

Paulina Egea es, junto a su hijo Pablo, la protagonista más destacada en el re-  
tablo que es esta narración, auténtico díptico cuya bisagra está constituida por dos  
movimientos enormemente simbólicos, de fuga de dos espacios. Así, Nuestro Pa-  
dre San Daniel se cierra con la huida de Paulina de la parroquia de San Daniel.

Elvira, apartándose, le dijo:

—¡Qué más quisiéramos! ¡Pasar la noche con el Santísimo y Nuestro Padre! ¡Míralo, que está  
él mirándote ahora!

Nuestro Padre San Daniel era un Don Álvaro espantoso.

Y Paulina se escapó gritando [...]

Paulina se arrojó en la noche grande de cielos, en la noche del mundo. (Miró 1943: 907)

La importancia de esta escena y de este gesto es fundamental puesto que se ma-  
nifiesta abiertamente la tiranía que ha pesado sobre Paulina y que se adscribe al  
rostro de Nuestro Padre, confundido ya, con don Álvaro, su marido y revelando  
claramente el carácter patriarcal de ese poder opresor que distribuye, categoriza  
y visibiliza a los cuerpos en el espacio olecense.

Del mismo modo, ese carácter del poder se hace evidente en la abertura de *El  
obispo leproso* se inicia con el pequeño Pablo huyendo de su casa, un paralelo  
cristalino de la escena que acabo de comentarles. Desde las primeras líneas de la  
novela el niño se muestra como una criatura traviesa y rebelde, que huye a diario  
de su casa para jugar en las alfarerías de Nuestra Señora y en el arrabal de San  
Ginés —es decir, en los márgenes de Oleza— para acabar en el mismo palacio  
episcopal. La relación entre los capítulos es totalmente quiasmática: *Nuestro Pa-  
dre San Daniel* se cierra con un (des)encuentro con la autoridad y una huida, *El  
obispo leproso* se abre con una huida y el encuentro con la autoridad, expresado  
mediante el encuentro de Pablo con el obispo.

Así pues, la visita de Pablo a palacio sirve también para reforzar la relación  
especular entre los espacios de la novela, estableciendo la continuidad entre la  
sede episcopal, y el Olivar (la casa solariega de la madre) por una parte y el an-  
tagonismo entre estos y la casa de los Galindo (la casa paterna) por otra, ecos a  
su vez de la dicotomía entre San Daniel y la Visitación. Es el “Olivar”, la casa de  
la madre, a donde se orientan las preferencias del niño, una casa que a través de  
la similitud entre sus objetos y los de palacio, aparece como un ámbito de pro-  
tección y libertad, como lo es la sede para el niño, quien acaba la escena jugando  
y “escondiéndose detrás de su ilustrísima”.

Remito a esta escena doble protagonizada por Paulina y Pablo por dos razones;  
en primer lugar, ellos son los dos personajes más destacados de una galería de se-  
res que están llamados a ocupar una posición incómoda en el panóptico olecense;  
por otra la capacidad de subversión de estos personajes está textualizada —como  
en muchos otros textos de Miró— sobre motivos de reflejo y duplicación que ge-  
neran una promiscuidad de imágenes que colapsan el régimen de orden y control  
visual que, en principio, caracteriza a Oleza. Frente a la lógica de la fragmentaci-

ón, emerge la lógica del corte y estoy utilizando aquí los conceptos proporcionados por Lugones en su artículo “Pureza, impureza y separación” y que desarrolla en los siguientes términos:

Según la lógica del corte, el mundo social es complejo y heterogéneo y cada persona es múltiple, no-fragmentada, encarnada. Fragmentada: en fragmentos, pedazos, partes que no encajan bien entre sí, partes tomadas como totalidades, compuestas, compuestas de partes de otros seres, compuestas de partes imaginadas, compuestas de partes producidas por subordinados que ponen en acto las fantasías de sus dominadores. Según la lógica de la pureza, el mundo social está unificado y a la vez fragmentado, es homogéneo, ordenado jerárquicamente. (Lugones 1999: 240)

Las novelas de Oleza pueden leerse como la confrontación de esas dos lógicas; ahora bien, la lógica de la pureza es organizada, sólida, discursivamente cerrada, articulada en un sistema compacto y evidente. La lógica del corte y los impuros sigue otros caminos: no depende de la producción de discursos, la solidez no es su aliada ni la organización su vehículo; es más bien ambivalente y cambiante; más que en la norma se halla en el gesto. Las novelas de Oleza están llenas de esos gestos y de esos personajes que, como los describe Lugones, se halla(n) en medio de esto/o de lo otro, algo impuro, algo o alguien mestizo, como separados, cortados y resistiendo en su estado de corte. Seres mestizos, seres nada en los que el frenesí de la mirada, el deseo escrutador que rige el panopticon apenas puede operar, puesto que son opacos.

La opacidad y la transparencia son relativas al grupo, dice Lugones y su explicación de los mecanismos afina todavía más la inserción de las novelas de Oleza en las redes de la visualidad y el poder:

Las personas son transparentes respecto a su grupo si perciben que sus necesidades, intereses, maneras de ser son los mismos del grupo, y si esta percepción se vuelve dominante o hegemónica en el grupo. Las personas son opacas si son conscientes de que su alteridad dentro del grupo, sus necesidades, intereses y maneras de ser están relegados a los márgenes en la política de la controversia intergrupal. De esta manera una persona transparente no es consciente de las propias diferencias respecto a los otros miembros del grupo (Lugones 1999: 257).

De esta reflexión me interesa, sobre todo, la idea de que los amantes de la pureza, tan obsesionados por la mirada y por ver, apenas alcanzan a verse a sí mismos. Gullón lo explica con extremada claridad:

El mirar y el ser mirado no es sólo un motivo; es más: tema, obsesión, prueba. Oleza, la balsa de las ranas, es toda ojos, atisbo, vigilancia, y los “puros” son los más mirados, los escrutados meticulosamente para comprobar si hay grietas en su pureza que permita colarse en ella y volverla del revés (Gullón 1979: 30).

Hay que precisar que Gullón se refiere, al hablar de los personajes “puros” a aquellos que no encajan en el régimen inquisitorial hegemónico en Oleza, a aquellos personajes que se sienten al margen, cuya visión de mundo desborda los estrechos cauces de la moral olecense. Habla pues, de los personajes que en el sistema ideológico de Lugones son impuros, pero que desde un punto de vista moral

—el que utiliza Gullón ajustándose al universo de las novelas— resultan mucho más puros, pues están marcados por el vitalismo, lo que, como ya sabemos, en la obra mironiana es contemplado desde la óptica más positiva.

Gullón pues, explica con claridad el frenesí de visión que caracteriza a un amplio grupo de personajes, los personajes transparentes que caen en la paradoja de no verse a sí mismos mientras observan a los demás. En cambio, los personajes opacos, cortados, como Paulina están marcados por una capacidad de auto-observación muy explícita, que les lleva a ver sus diferencias, sus escisiones, sus contradicciones y que, finalmente, les lleva a permanecer en su estado de corte, en su ambivalencia subversiva<sup>2</sup>.

La dimensión colectiva de las novelas, por la que vemos cómo prevalece un régimen escópico monstruoso y tiránico, tiene un anclaje muy claro en la dimensión individual, en la condición, percepción y autopercepción de los sujetos inmersos en esa red conjunta de miradas cruzadas. En esa multiplicidad de los ojos que miran y se ven, los personajes que aciertan a verse descubren su estado de corte, su heterogeneidad interna, su carácter fronterizo; ello explica que su capacidad de subversión, tal y como explicaré, no se encauce a través de la violencia del discurso o de los actos, sino en una manera de actuar provocativa, sencillamente, por diferir de la norma y atravesar las diferencias que esta marca, si se me permite el juego de palabras.

### **La subversión en el centro del poder: el obispo leproso**

Sorprendentemente, entre todos los personajes que con sus trayectorias vitales desencadenan la erosión de ese orden y transforman la ciudad, destaca la figura del obispo y su particular posicionamiento en el mundo olecense. Y digo desencadenan y no provocan porque no se trata de una cuestión de causa y efecto, esa es una lógica que no funciona en las novelas, donde los dualismos que ordenan la vida olecense y las vidas de sus habitantes se multiplican, se dinamizan y finalmente se colapsan. Por eso, afirmar que el obispo es la causa de que todo cambie es inexacto; como inexacto sería afirmar que es la llegada del ferrocarril —erigido en símbolo de progreso y de apertura y comunicación— lo que opera ese cambio. Ambos y ninguno, en principio tan opuestos e incluso enfrentados, son solidarios en el cambio sin que ninguno de ellos sea la causa: es el tipo de lógica que actúa en las novelas; la asociación de las cosas, las personas, las instituciones es, en Oleza, imprevisible y extraña.

<sup>2</sup> Un diagnóstico similar establece Hoddie en su análisis, quién afirma: “La mirada puede significar, en algunas circunstancias, juicio negativo y condena, y en otras, comprensión y protección benévola. Con uno y otro significado es aludida con tanta frecuencia a lo largo de las novelas de Oleza que como una constante presta coherencia a la obra en su totalidad” (Hoddie 1992: 183) El autor lee las novelas como un díptico cuya primera parte, *Nuestro Padre San Daniel*, está definida por una atmósfera de alienación y terror que cae en la segunda parte gracias a las víctimas propiciatorias que aparecen en la novela, en especial, el obispo.

En cualquier caso, el obispo actúa como un ser paradójico, también “cortado” entre el deber ser y lo que realmente es. Acogido y celebrado como el equivalente humano de San Daniel, en tanto que ambos encarnan la autoridad religiosa y moral que debe regular Oleza, la similitud entre ambos resultará poco menos que inesperada. Ambos coinciden, sí, pero en el carácter contradictorio de sus atributos: del mismo modo que el rostro de Nuestro Padre pone en duda su condición y hay que recurrir a los atributos legítimos para identificarlo, en el caso del obispo, desde un primer momento, quedan desdibujados los indicios que lo convierten en autoridad: no trae séquito, oculta todo el lujo del palacio bajo fundas y, sobre todo, “Presentábase el señor obispo con sotana del todo negra, sin faja ni solideo, sin más atributos que el anillo y el pectoral” (Miró 1943: 810). Como señala Ruiz-Funes en la introducción a la obra, el obispo “no patentiza o exhibe su jerarquía” y repara también en lo que constituye el rasgo de similitud/diferencia esencial entre ambas figuras (Ruiz-Funes 1989: 32). Por otra parte, el obispo, como San Daniel, es todo ojos y de ellos se nos dirá: “Los ojos del señor obispo, unos ojos lentos, que de cerca parecían de un esmalte antiguo, un poco desgastado, pasaban concretamente de mirada en mirada” o un poco más tarde “Los ojos de su ilustrísima iban durmiéndose sobre un naranjo que se movía, lleno de sol, junto a los vidrios de la reja” (Miró 1943: 810). Efectivamente, ambos están vinculados a la capacidad cognitiva de la mirada: los dos ven las almas de la gente, pero como bien señala Ruiz-Funes:

[el obispo] permanece encerrado, físicamente, en su palacio episcopal, como el patrono está en su parroquia; pero mientras que el prelado no tiene la mirada tabicada y fría y en él late un corazón que siente las inquietudes de sus fieles, San Daniel no mira, sino que escudriña en el interior de los oleceses y escarba sus almas (Ruiz-Funes 1989:40-41)

Topamos con una mirada disidente, distinta de la mirada normativa que encarna Nuestro Padre. Ahora bien, que tal disrupción en la norma resida en las pupilas de quién debería reforzarla no hace sino preludear, como decía Márquez Villanueva, que las cosas más inauditas pueden ocurrir. En este sentido, la enfermedad del obispo y en última consecuencia su muerte culminará el proceso abierto en que la autoridad se difumina, se convierte en una ausencia que llega a instalarse tan “en lo profundo de la ciudad”, tan en el centro de Oleza, que toda la estructura que de él se deriva cae rota. Hay que recordar aquí la apertura de las novelas, con la imagen de San Daniel como presencia obsesiva que fundaba un discurso, que devenía el centro de una estructura engendrada y a la vez limitada por esa presencia. En este caso, el centro, el obispo, se convierte en ausencia, o lo que es lo mismo, toda la estructura olecese deviene ex-céntrica, en términos derridianos.<sup>3</sup>

Por eso, la última intervención del obispo, en ese escenario en el que todo rasgo de jerarquía queda eliminado, alcanza una cota máxima de subversión. Se trata de la absolución de Pablo, ya hombre, por su adulterio. Como en su niñez, Pablo acudirá al palacio episcopal, pero el encuentro entre el joven y el obispo leproso

<sup>3</sup> Sobre el concepto de centro y estructura, véase Derrida 1980.

no debe leerse como imposición del sacramento de la penitencia. De hecho, toda la escena está invertido: primero, el obispo “puso su bendición sobre la frente” de Pablo; después, él lo explica todo “y creció su gracia y su fortaleza”. En realidad, todo el capítulo está cruzado por la inversión y la subversión y eso es lo que lo hace demoledor; si atendemos a las circunstancias se hace evidente que el gesto de Pablo de acudir al obispo supone la desarticulación del aparato panóptico olecese en tanto que Pablo no deja que Oleza lo mire sino que él mismo expone y se expone ante los ojos de Oleza, en particular, ante los ojos que deberían ser su centro espiritual.

Si todo es visible, si todo está expuesto, no hay ojo que puede escrutar en búsqueda de secretos: la bendición del obispo previa a la confesión muestran la voluntad de la autoridad, ya casi ausente, de no escrutar y revelar los secretos; la confesión de Pablo muestra la voluntad de hacer visible lo que no debería ser revelado.

Por otra parte, como se narra, la enfermedad del obispo avanza en la medida en que los avances técnicos van llegando a Oleza: mientras se acercan las obras del ferrocarril, mientras se abre un Nuevo Casino en el que pueden entrar hombres y mujeres, la enfermedad avanza<sup>4</sup>. La última visita pastoral del obispo tiene un vínculo inequívoco con el progreso:

En esta época hizo su última visita pastoral: restauró algunos conventos, mejoró las casas parroquiales más pobres y en una de un pueblo fragoso pasó el verano. Pidió que viniesen ingenieros, y con ellos caminó la comarca más amenazada del río, estudiando embalses y paredones que lo contuviesen, y a sus expensas se acabó el muro de Benferro. Logró el estudio del ferrocarril, y en Palacio se celebraron las primeras juntas para conciliar a técnicos y hacendados (Miró 1943: 948).

Ese empeño del prelado culminará en el cierre de la novela, en el que asistimos a una panorámica de Oleza, una Oleza que se aleja, vista desde el ferrocarril que abre ese espacio aislado y lo conecta con el mundo. No puede dejarse de comparar esta imagen de Oleza, marcada por el dinamismo que se asocia a la velocidad del tren con la imagen obsesivamente estática que abría la novela. Y en ese espacio transformado, desvertebrado de sí mismo no quedarán siquiera las ruinas del pasado; contrariamente a la famosa afirmación de Lampedusa, hay que cambiarlo todo para que todo quede igual, en Oleza no cambiará nada para que todo sea diferente. O en palabras de Gabriel Miró:

De los santos queda el culto, la liturgia, la estampa y la crónica de su martirio. Del obispo leproso no se tenía más que su ausencia, su ausencia sin moverse ya de lo profundo de la ciudad, y el silencio y esquivez de su casa entornada (Miró 1943: 1043)

Una imagen magistral del vacío en el corazón del poder, una imagen que cierra una trama en la que los personajes se confunden, las categorías se colapsan y el

<sup>4</sup> Sobre el tema del ferrocarril, véase MACDONALD, Ian R. Caminos y lugares: Gabriel Miró's *El obispo leproso*. *Modern Language Review*, 1982, n° 77, pp. 607–617.

régimen visual que ejemplifica San Daniel por el cual mirar equivale a ver y a establecer la verdad cae en ruinas.

### Referencias bibliográficas

- DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. *Critical Inquiry*, 1980, n° 7, pp. 55–81.
- FOUCAULT, Michael. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- GULLÓN, Ricardo. La novela lírica. In *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*. Ed. Juan Luis ROMÁN DEL CERRO. Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1979, pp. 17–34.
- HODDIE, James H. *Unidad y universalidad de la ficción modernista de Gabriel Miró*. Madrid: Orígenes, 1992.
- KING, Edmund L. *Oleza*: Novela como iconostasio. In *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1993.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel. El obispo leproso. *Quimera*, 2002, n° 214–215, pp. 49–51.
- LUGONES, María. Pureza, impureza y separación. In *Feminismos literarios*. Ed. Neus CARBONELL; Meri TORRAS. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 235–264.
- MACDONALD, Ian R. Caminos y lugares: Gabriel Miró’s *El obispo leproso*. *Modern Language Review*, 1982, n° 77, pp. 607–617.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1990.
- MIRÓ, Gabriel. *Obras completas*. Prefacio de Clemencia MIRÓ. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943.
- RUIZ-FUNES, Manuel. Introducción. In *Nuestro Padre San Daniel (Novela de capellanes y devotos)*. Gabriel MIRÓ. Madrid: Cátedra, 1988 [1921].

### Abstract and key words

One of the main characteristics of modernity, according to Foucault, is the development of discipline as a form of control, including the distribution of bodies and subjects in the space. Thus, space becomes another mechanism of control that emplaces the individuals and expose them; but, at the same time, this exposition can generate acts of subversion this mechanism of distribution and establishment of hierarchy.

Gabriel Miró’s double novel *Nuestro padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926) presents one of the most extraordinary developments of this topic, that is, physical space as the place of power. The novel is based upon the model of the “levitic city”, but subverts this frame. The spatial articulation of the novel is cause and effect of the distribution of people according to their relationship with the paradigm of normality. The city is constructed, then, as a panopticon where everybody is subject to power. At the same time, the strange displacements of the characters become acts of subversion, which challenge the structure of power and domination that rules the city, in which gender economy and sexual morality are privileged mechanisms.

Power; gender; panopticon; space; difference; subversión