

La conciencia moral y la conciencia moderna en *Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*

The moral conscience and the consciousness in *Nuestro Padre San Daniel* and *El obispo leproso*

Roberta JOHNSON

Autoría:

Roberta Johnson
University of Kansas and UCLA, United States
<https://orcid.org/0000-0001-6681-5809>
rjohnson@ku.edu

Citación:

Johnson, Roberta. «La conciencia moral y la conciencia moderna en *Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 99-113. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.05>

Fecha de recepción: 09-09-2020

Fecha de aceptación: 06-12-2020

© 2021 Roberta Johnson

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



Resumen

En *Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso* Miró se sirve de los dos sentidos de «conciencia», la conciencia moral y la conciencia secular fenomenológico, para establecer una progresión de los dos sentidos hasta que se funden al final de la segunda novela para reflejar el estado de Oleza, una ciudad que mantiene sus tradiciones católicas al mismo tiempo que se va modernizando por medio del ferrocarril recién construido. Para rastrear esta progresión se recurre a conceptos del existencialismo de Jean Paul Sartre como el Otro, la mirada y la mala fe.

Palabras clave: conciencia; fenomenología; existencialismo; el Otro; la mirada; la mala fe.

Abstract

In *Nuestro Padre San Daniel and El obispo leproso*, Miró employs the two meanings of *conciencia*, conscience and consciousness to establish a progression of the two until they fuse at the end of the second novel to reflect the state of Oleza, a city that maintains its Catholic traditions while at the same time modernizing through the recently built railroad. Key concepts of Jean Paul Sartre's existentialism -the Other, the look or regard, and bad faith- help uncover strategic moments in this progression towards modernity.

Keywords: conscience; consciousness; phenomenology; existentialism; the Other; the regard; bad faith.

Como he indicado en otro artículo («El delirio de Antígona»), en inglés hay diferentes palabras para los dos tipos de conciencia representados en el título de este ensayo. La «conciencia moral» es *conscience* en inglés (con una asociación religiosa o ética del bien y del mal) y la «conciencia moderna» es *consciousness* en inglés, fenómeno tan debatido en la fenomenología de Edmund Husserl y otros.¹ Ya en mi libro *El ser y la palabra en Gabriel Miró* exploré las técnicas literarias de que se servía Miró para proyectar la conciencia fenomenológica, sobre todo en los libros más bien autobiográficos —*Del vivir*, *Libro de Sigüenza*, *El humo dormido* y *Años y leguas*— en los cuales la voz narrativa es la del propio autor a veces filtrada por medio de su *alter ego* Sigüenza. En este ensayo quiero analizar algunas de estas técnicas y otras de que se sirve Miró en sus obras maestras de ficción, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*.² A diferencia de los libros más o menos autobiográficos mencionados arriba, las dos conciencias están relacionadas con personajes ficticios quienes forman parejas contrastantes cuya oposición delinea el carácter de cada uno. Los títulos de los capítulos en muchos casos son los nombres de dos personajes: «El padre Bellod y don Amancio»; «Don Jeromillo y don Magín»; «El caballero y la sombra»; «Don Daniel y don Vicente»; «Grifol y su Ilustrísima»; «El señor y María Fulgencia»; «María Fulgencia y los suyos»; «Monseñor Salom y su familiar»; «Pablo y la monja»; «Jesús y el hombre rico»; «Ella y él»; «María Fulgencia y Pablo».³ Muy al principio de la novela se apunta a la meta existencial de estos dualismos: «Don Magín equivalía al diálogo, a salir su Ilustrísima de sí mismo, descansándose en otro hombre. De manera que nunca pudo enojarse Su Ilustrísima de no poder enojarse, como Celio, que, harto de la mansedumbre de su cliente, tuvo que decirle: «¡Hazme la contra para que seamos dos!»» (127).

Esta dualidad y otredad existencial forma el eje de las novelas que no tienen un argumento en el sentido tradicional del concepto -planteamiento, desarrollo

-
1. Rodolfo Cardona señala que lo mismo ocurre con «sensual», que sirve para los dos sentidos en inglés, «sensual» y «sensuous»: «Por la primera se entiende, principalmente, lo que gratifica los apetitos, principalmente el sexual, mientras que por la segunda palabra se entiende lo que tiene cualidades que atrae a los sentidos»... (56).
 2. No voy a entrar aquí en la polémica sobre si las dos novelas son en realidad una sola novela, ya que tienen los mismos personajes y una trama unificada. Miguel Ángel Lozano Marco argumenta convincentemente que son una única novela en dos tomos con evidencia sacada de la correspondencia de Miró. Mi análisis trata a las novelas como una, en el que encuentro una progresión en el tratamiento del concepto de la conciencia moral desde *Nuestro Padre San Daniel* y la conciencia moderna fenomenológica en *El obispo leproso* hasta que se funden los dos al final de esta novela. Utilizo el texto de las *Obras completas, III* (Miró, 2008).
 3. Ricardo Gullón también menciona la presencia de pares de personajes en las novelas de Oleza, aunque sin ver el posible sentido filosófico (existencial) de esta técnica.

y desenlace-. Son una serie de escenas en las cuales funciona o la conciencia moral o la conciencia moderna hasta que éstas se funden al final de *El obispo leproso*. José Ortega y Gasset, quien juzgó tan negativamente *El obispo leproso*, se opuso al énfasis en la temprana fenomenología (la de Husserl) exclusivamente en la conciencia. Por su parte, Jean Paul Sartre en *La imaginación* de 1936 critica la *epoché* de Husserl o su reducción metodológica y en *La trascendencia del ego* (1937) critica la noción de Husserl de una versión completamente subjetiva de la conciencia. Aquí sigo a Roberto Ruiz quien escribió que «Podemos encontrar en Miró una actitud existencial de carácter ético y ontológico [...] enlazar a Gabriel Miró con el existencialismo de escuela, con Heidegger, Sartre, Jaspers y Marcel [...] no es tan descabellada como parece» (36). Ruiz centra su estudio en *Las cerezas del cementerio*, pero sugiere que sus ideas podrían aplicarse a cualquier obra de Miró:

El estudio de otras obras de Miró confirmaría, o por lo menos enriquecería, nuestra hipótesis de hoy, ya que en numerosas ocasiones incide el novelista en la misma dialéctica estoico-existencial, en la misma integración de la vida y la muerte, de la tiranía y la libertad, de la elegancia más exquisita y barbarie más sórdida que encontramos en esta admirable labor de juventud (44).

Al ir reflexionando sobre los dos tipos de conciencia -la ética y la fenomenológica- en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, me serviré de algunas ideas de Jean Paul Sartre sobre aspectos del ser como «la mirada» y «el sí mismo» (*en soi* [ser para uno mismo] y *pour soi* [ser para otros]).

En *Nuestro Padre San Daniel*, el par de personajes centrales son don Álvaro y *Cara-rajada*. Los dos hombres habían luchado en la última Guerra Carlista por el lado carlista. Don Álvaro salió ileso física y económicamente y *Cara-rajada*, no; su pseudónimo refleja el daño que sostuvo en la cara y su falta de recursos refleja el hecho que había entregado su fortuna entera a la causa carlista. Sus celos de y su odio por Don Álvaro son un motivo a lo largo de toda la novela. *Cara-rajada* persigue a don Álvaro siempre que sale de su casa, se supone que para herirle o para matarle. Al final de *Nuestro Padre* muere *Cara-rajada* y en *El obispo* es sustituido por Elvira, la hermana de don Álvaro, que forma oposiciones con Paulina y con Pablo. La identificación de Elvira, como malvada, igual que *Cara-rajada*, es presagiada en *Nuestro Padre* cuando una noche Elvira se viste con ropa de Álvaro para seguirle y protegerle de *Cara-rajada*. Como dice Pablo al obispo en algún momento, el matrimonio parece ser el hermano y la hermana y no Álvaro y Paulina. Las tensiones entre Elvira con su cuñada y su sobrino van creciendo a lo largo de la novela hasta explotar en una escena en la que Elvira, una solterona reprimida, al saber que Pablo ha besado a María Fulgencia, se tira sobre él intentando besarle ella misma. La otredad evidente

en estas parejas centrales se refleja en muchos otros pares: doña Purita, bella y voluptuosa y Elvira, fea, flaca y seca; Don Magín, sensual y generoso y el padre Bellod, puritano y mezquino; el Conde de Lóriz, sociable y políticamente liberal y Álvaro, solitario y políticamente reaccionario.

Antes de proceder con el análisis de los tipos de conciencia que Miró emplea en sus novelas de Oleza, conviene rastrear las ideas sobre la conciencia -especialmente sobre la noción de la construcción del ser por medio del otro y la mirada- que circulaban en la España de las primeras décadas del siglo veinte. Para repasar estos conceptos, me sirvo de textos de María Zambrano, discípula de José Ortega y Gasset, quien habiendo nacido en 1904 era de una generación más joven que Miró (1879) y Ortega (1883). Zambrano introduce en *Horizonte del liberalismo* (1930) la noción de la conciencia histórica, que para ella tiene que ver con la política. Para Zambrano, la historia es «un diálogo, bastante dramático, por cierto, entre el hombre y el Universo. Gracias al hombre hay diálogo, dualidad. Él es siempre el otro en la naturaleza» (205). Según Zambrano, el ser humano es consciente de ser otro para todo lo demás, lo cual, como Sartre explicaría más completamente trece años más tarde en *El ser y la nada*, es el eje de su situación existencial: «En el hecho mismo de su existencia ya tiene la duda, el problema, el poder ser y, por tanto, no ser» (231).

La idea del ser individual incluye la libertad, presagiando el concepto central de Sartre de que cuando el ser humano se descubre a sí mismo en su propio pensamiento, se reconoce en presencia del otro, y está cierto que el otro existe como lo está de que él mismo existe. Entiende que no puede ser nada a menos que otros reconozcan su existencia. No puede obtener la verdad sobre sí mismo, excepto por medio del otro, quien es tan necesario a su existencia como sí mismo. Su descubrimiento íntimo de sí mismo es simultáneamente la revelación del otro, una libertad que confronta la suya y que no puede pensar o cometer un acto de voluntad sin hacerlo contra él. Tal y como su libertad depende de la de los otros, las libertades de estos dependen de la suya (*Basic* 39, 43). Para Sartre sacrificar esa libertad cuando se confronta con otro constituye la mala fe (*Basic* 60). *El ser y la nada*, de 1943, desarrolla aún más estas ideas en las secciones sobre «La existencia de otros» (con una subsección sobre «La mirada» que es un concepto sumamente importante en las novelas de Miró de las que me ocupo aquí) y «Relaciones Concretas con Otros».

En *El ser y la nada* Sartre asevera que, sin ir más allá de los límites de la probabilidad, el Otro como objeto esencialmente se refiere a una aprehensión fundamental de «presencia en persona». En breve, si el Otro va a ser un objeto probable y no el sueño de un objeto, entonces su naturaleza como objeto necesariamente tiene que referirse no a una soledad original más allá de mi

alcance, sino a una conexión fundamental en la cual el Otro se manifiesta de alguna otra manera que por el conocimiento que tengo de él (233). Para Sartre, entonces, la mirada del Otro es fundamental a la existencia de uno. Mi aprehensión del Otro en el mundo como probablemente siendo un hombre (persona) se refiere a la posibilidad permanente de ser visto por él; esa es la posibilidad permanente que un sujeto que me ve puede ser sustituido por el objeto visto por mí. «Ser-visto-por-el-Otro» es la verdad de «ver-al-Otro». Así que la idea del Otro no puede bajo ninguna circunstancia apuntar a una conciencia solitaria y extra-mundana que no puede ni pensar. La persona se define por su relación con el mundo y por su relación con el otro (233). Roberto Ruiz entiende este paralelo entre Miró y Sartre sin enfocarse en la mirada como yo lo hago aquí: «¿Cuál será pues la ética existencial de Gabriel Miró? Será, sencillamente, la proyección al prójimo del hombre auténtico, del hombre subjetivo para sí mismo y para los demás, del hombre que supera la ironía mediante su creencia en los valores, y a la vez la alimenta en su íntima admisión de las limitaciones ontológicas» (43).

Veamos algunos pasajes de las novelas donde funciona la mirada de una manera que define al otro. Paulina, figura central en las dos novelas, se dibuja al principio por la mirada de la naturaleza:

—Paulina bajó a la vera. Sentía un ímpetu gozoso de retozar y derribarse en la hierba cencida, que crujía como una ropa de terciopelo... Siempre se creía muy lejos, sola y lejos de todo. Sin saberlo, estaba poseída de lo hondo y magnífico de la sensación de las cosas. El silencio la traspasaba. como una espada infinita. Un pájaro, una nube, una gota de sol caída entre follaje, le despertaba un eco sensitivo. Se sentía desnuda en la naturaleza, y la naturaleza la rodeaba mirándola, haciéndola estremecer de palpitaciones. El rubor, la castidad, todas las delicadezas y gracias de mujer se exaltaban en el rosal de su carne delante de una hermosura de los campos. Los naranjos, los mirtos, los frutales floridos, le daban la plenitud de su emoción de virgen, sintiéndose enamorada sin amor concreto (130).

En manos de Miró, el cliché de la identificación de la mujer con la naturaleza la convierte en una persona consciente de sí misma. Paulina, en la mirada de la naturaleza, es un personaje sensible y apasionado, preludio de un estado de conciencia cuando deja el campo natural para entrar en el olivar, huerta plantada por los hombres: «le dejaban una clara conciencia de la quietud y de la soledad, un amparo de techo suyo que parecía tenderse desde el origen de su casa» (130). Como dice Sartre en la cita de arriba, la persona se define por su relación con el mundo y por su relación con el otro. Para Paulina, pronto este otro será Álvaro, su esposo.

Un poco más adelante Miró sigue caracterizando a sus personajes principales por medio de la mirada. *Cara-rajada* llega de visita a casa de Don Magín:

Se quedó mirándolo todo con recelo; le colgaban los brazos; volvióse muy súbito; juntó las puertas, y dijo cansadamente:

—Usted, don Magín se pensará que yo soy como un perro, de esos huidos, que le enseñan un mendrugo y acude, y ya va siguiendo la mano del pan... porque usted me mandó que viniese, y yo no aguardé a mañana. (144).

Tal y como Don Magín mira a *Cara-rajada*, éste forma un concepto de cómo el clérigo le juzga: «un perro huido» (144).

La escena en la cual don Álvaro llega al Olivar para pedir la mano de Paulina se lleva a cabo casi totalmente por medio de la mirada, ya que los participantes son todos taciturnos -Álvaro quizás por falta de gracia social; Paulina, por recato femenino, y Don Daniel por respeto al «gran» soldado carlista. Entra Don Álvaro

la mirada fija en un cobre de una cómoda Imperio ... [e]n la quietud, se vio resplandecer crudamente, entre los dedos de Monera, la naranja de su gordo reloj de oro

... *Alba-longa* volvióse al homeópata mirándole con severidad dentro de los ojos y del reloj... Don Álvaro fue apartando la mirada de la cómoda, y la puso en el padre de Paulina [...] Mirándole, le dijo don Daniel su gratitud (155-56).

No hay palabras; todo se comunica por la mirada; todo es entendido por los presentes en la escena por medio del mirar. Lo mismo ocurre un día que hay muchos olecenses reunidos en el palacio del obispo:

Fuera les recibieron los brillos helados de unos anteojos.

—¡Yo me lavo las manos! —barbotaba el padre Bellod.

Los anteojos centelleaban mirándose los.

.....

Avizó don Álvaro la curia con recelo de que hubiesen oído. Paulina le vio palidecer, y apretóse más en el costado del esposo.

Les devoraban dos pupilas de ascuas...

Cara-rajada le miraba con visajes convulsos de poseído (186-187).

Ya para el capítulo IV, titulado «Don Álvaro», la mirada se vincula con el ser: «Todos los días pasaba el hijo del *Miseria* junto a don Álvaro y los dos se miraban; es decir, don Álvaro le veía y el otro le miraba, cogiéndose sus ojos con un tacto de piel prensible a los ojos del caballero» (200-201). El narrador distingue entre «mirar» y «ver». Álvaro ve y *Cara-rajada* mira y su mirada convierte al otro en carne: «un tacto de piel prensible». Don Álvaro se sentía «cómplice» de la mirada de *Cara-rajada*. Así se juntan los dos tipos de conciencia -la conciencia moral y la conciencia perceptiva. Don Álvaro objetiva a

Cara-rajada hablando de él con sus amigos, y de esa manera le quita el poder que tiene sobre él: «lo hacía salir de su pensamiento, dejándole a la espalda de su voz» (201).

La noción del otro existencial, muy cercano a como Unamuno lo construye en su novela *Niebla* y en su obra de teatro *El otro*, se encuentra en el mismo capítulo cuando don Álvaro sigue pensando en lo que *Cara-rajada* significa en su vida. En un juego de conciencias, don Álvaro y *Cara-rajada* repasan un incidente de la guerra en que *Cara-rajada* mata a un novio en su boda:

Y no era suyo, sino del «otro». El otro le acusaba mirándole: «Yo maté al hijo del juez de Totana delante de su mujer, aún virgen, pero murió por culpa tuya».

Todo era saña y embuste de la mirada. Y siéndolo, tampoco podía confesarlo ni a sus amigos, de modo que sí que existía un secreto, una realidad oculta para todos menos para él y *Cara-rajada*. ¡Eso era lo horrible: tener que convivir interiormente a solas con el otro!

Había de defenderse a sí mismo del rigor de su conciencia, aunque al hacerlo disculpara al aborrecido [...] Pero la mirada le dijo que esa ferocidad se cometió precisamente en un día de júbilo aldeano.

Y el caballero de Gandía aguardó a los ojos para responderles: «¡De todas maneras, lo asesinaste tú!»

La mirada lo negó burlándose: «¡Claro que lo fusilaron porque yo quise! Pero yo quise, yo mandé que lo mataran por ti, para humillación tuya. ¿Es que no recuerdas que, mirándote, te dije: Tú no quieres que lo mate, y no te atreves a librarle de mí?» (203).

Y el juego de acusaciones morales por medio de la mirada sigue: «Los ojos del otro se reían de su incapacidad [...] Así le respondían los ojos del enlutado. Y don Álvaro tuvo que renunciar al diálogo. Todas las tardes se encontraban, y se miraban; es decir, le miraba el otro, rebajándole desde su abyección» (204). Como en el drama de Unamuno *El otro*, el uno no existe sin el otro. Y también como en la obra de Unamuno, la batalla entre los gemelos involucra a sus mujeres. El constante acecho de *Cara-rajada* afecta a Paulina: «Los ojos ruines que invadían la conciencia del caballero, merodeaban su casa, y amedrentaron a la esposa aun antes de que él los temiese» (205). Al final, Álvaro entiende que no podrá existir como debe si no deshace su «vínculo con esos ojos» (207).

Paulina también sirve como «otra» contra quien don Álvaro se define. La noche después del arriba citado encuentro con *Cara-rajada*, don Álvaro cena a solas mientras Paulina le observa desde la cama donde «se había incorporado para mirarle [...] el sentimiento de la soledad, de la evidencia de sí mismo [...] Todo el firmamento para su conciencia» (209). Álvaro, en este estado de conciencia, recuerda los días de su noviazgo con Paulina cuando se encontraban en el huerto del Olivar: «Ella pudo ser otra y feliz; y él no; él siempre él» (211). Y, por fin, es Elvira «la otra». Después de su cena solitaria, don Álvaro

sale a pasear hasta el Olivar. Es seguido por alguien que parece ser su misma sombra: «Y don Álvaro pensó: Nos estamos mirando de hito en hito, y no nos vemos los ojos» (212). Resulta ser que ese «otro» es Elvira, que se ha vestido con su ropa para seguirle y protegerle de *Cara-rajada*. Termina *Nuestro Padre San Daniel* con la muerte de don Daniel y de *Cara-rajada*, y don Álvaro se queda a solas consigo mismo sin el espejo del otro.

Otra escena en que figura la mirada de una manera moral es cuando el colegio jesuita despide a don Roger y don Hugo porque habían mirado a doña Purita desnuda. Don Roger va a casa de los Lóriz para pedir su ayuda en ser restituidos a sus puestos. Cuando llega a la casa de los Lóriz, está cegado por la oscuridad después de haber estado fuera bajo un sol brillante. En su momentánea ceguera no ve el acuario con los peces de Tierra Santa, choca con él y lo rompe. Logra salir de la casa al sol brillante. La ceguera y la torpeza se juntan en este deseo de ser perdonado por el pecado de mirar a una bella mujer. Al final, los dos maestros son perdonados y restituidos a sus puestos en el colegio.

El motivo de la mirada continúa en *El obispo leproso*, aunque ahora en vez de enfocarse en el reconocimiento exterior (*pour soi*), se centra en el interior, en la mirada hacia adentro, hacia sí mismo (*en soi*). Pablo, por ejemplo, está madurando y se siente crecer bajo la mirada de los que le rodean: «Pablo sentía encima de su vida la mirada de célibe y de anteojos de don Amancio; la mirada tabicada, unilateral de tuerto del padre Bellod; la mirada enjuta y parpadeante de don Cruz; la mirada huera del homeópata; la mirada de filo ardiente de tía Elvira; la mirada de recelo y pesadumbre de su padre» (262). Este tipo de mirada se asocia con la modernidad. Inmediatamente antes del pasaje citado sobre la formación de Pablo, se menciona que los tiempos están cambiando y ya va funcionando cada vez menos la moralidad de la Iglesia: «Siempre lo mismo; pero quizá los tiempos fermentasen de peligros de modernidad. Palacio mostraba una indiferencia moderna» (262). Aun así, la noción de conciencia al principio de *El obispo leproso* es la moral: «No se resignaba el señor penitenciario a que un crío, y un crío hijo de don Álvaro Galindo, fuese la contradicción de todos, más fuerte que ellos, hasta impedirles la fórmula de su conciencia» (262-263). Sin embargo, en la primera escena de la novela Pablo se escapa de su encierro en su casa cargada del ambiente claustrofóbico de la moral católica y entra en el palacio del obispo donde experimenta una libertad total. Allí funciona la conciencia perceptiva moderna: «El niño miraba la *Abuelona* [una campana de la iglesia]; se apartaba; volvía a tocarla despacito. En él se abría la curiosidad y la conciencia de las cosas bajo la palabra del capellán» (257).

La mirada ahora se junta más estrechamente con la existencia. A don Vicente Grifol, el médico anciano, le parece no ser visto por los olecenses: «Oleza se cree tan ancha, tan crecida, que ya no me ve. O me ve, y nada. Es decir, nada sí: algunos me miran y me sonríen por si acaso yo fuese yo» (274). Don Vicente visita a sus pacientes (entre ellos, el obispo) hablando consigo mismo, ya que nadie le reconoce. Al llegar a Palacio, «un eclesiástico descolorido escribía en su bufetillo de faldas de velludo rojo, sin sentir la presencia del médico. Lo mismo que todo el mundo» (275). Grifol observa el progreso de la enfermedad del obispo, quien, al mirarse la corrupción del cuerpo -la putrefacción de su ser corporal- siente una angustia que -le hace sudar. Cuando Grifol le mira fijamente, el obispo preferiría que el médico no le mirara, que «se descuidara de verle y de creerle enfermo» (276). La existencia del obispo en su estado actual depende de cómo él ve que Grifol le ve. El médico termina su visita con una reflexión filosófica sobre la vida:

Uno no quiere morir nunca, pero quiere vivir en su tiempo. Porque, vamos a ver: ¿a usted le agradaría vivir dentro de dos siglos? A mí, no. La felicidad de la vida ha de tener su carácter: el nuestro. Yo no leo libros de entretenimiento porque los hombres que por allí pasan no tienen carácter [...] Es decir: en esos libros cada carácter está formado desde antes de ocurrirle nada. Eso no es una creación. Hay que crear al hombre desnudo y que él se las componga (277).

Eso es lo que ha hecho Miró en sus dos novelas maestras. Ha creado personajes que se van creando existencialmente por medio de la mirada del otro y por medio de su propia conciencia moral y/o moderna. Conforme al clásico lema existencial: «La existencia antes de la esencia».

La mirada que revela un sentido de culpabilidad (moral) persiste hasta el final de la novela cuando la conciencia ética se funde con la conciencia perceptiva o moderna. Por ejemplo, cuando doña Nieves trae a San Josefíco a casa de Paulina, Paulina está pensando en cómo habría sido su vida si se hubiera casado con Máximo, el hermano de la condesa de Lóriz, hombre mucho más alegre y positivo que don Álvaro y no se atreve a mirar al santo. Paulina no pudo mirarlo, ya que el santo había estado la noche anterior en la habitación de Máximo: «Los ojos infantiles de San Josefíco eran más pavorosos que los ojos adivinos de Nuestro Padre San Daniel; y la llamaban como si quisieran que recogiese una culpable intimidad. San Josefíco se parecía esa noche a doña Nieves» (357). Luego Paulina ve a Máximo en el balcón de su casa, y siente que la mirada de Máximo la traspasaba: «Entonces se miraron los dos» (357). Con esta mirada, Paulina es su auténtico ser sin la mala fe de conformarse con lo que espera la sociedad de una esposa: «y ella se vio delante de todos, sola, iluminada calientemente, como si toda la procesión

del Entierro de Cristo le hubiese acercado las velas para sorprenderle los pensamientos» (357⁴).

Purita también se define mirándose a sí misma en el espejo a la luz de la luna, un episodio que se conocerá y se comentará en toda la ciudad y que marca el destino de esta bella y simpática mujer que no se casa y que, al final, irá a vivir con su hermana para ayudarla a criar a los sobrinos: «Solás, desnudas, mirándonos. Yo sola, mirándome y complaciéndome como si yo no fuese yo ni otra» (322). Este importante pasaje de Purita delante del espejo nos recuerda las ideas de Sartre en *El ser y la nada*:

Yo soy este ser. No pienso ni un minuto en negarlo; mi vergüenza consiste en una confesión. No podré utilizar la mala fe para esconderlo de mí mismo, pero la mala fe es también una confesión puesto que es un esfuerzo por huir del ser que yo soy. Pero yo soy este ser, ni en el modo de «tener que ser» ni en que «era». No lo fundo en este ser; no lo puedo producir directamente. Pero tampoco es indirecto, estricto efecto de mis actos como cuando mi sombra en el suelo o mi reflexión en el espejo se mueve en consonancia con los gestos que yo hago (238; la traducción es mía).

Purita, que llega a su pleno ser en su desnudez, se contrasta con doña Nieves, que nunca se revela: «Nadie la ve; nadie la visita» (322). Al final de la novela, las dos mujeres dejan juntas Oleza en el tren—Purita en la plena gloria, cargada de flores que le regaló don Magín; doña Nieves a escondidas como si no quisiese que nadie la reconociera. Si no te ven otros, es como que no existes (como vimos en el caso de don Vicente Grifol). Cuando vuelven los Lóriz a la ciudad, después de ocho años, Don Magín ve a la condesa «más perfecta en su gracia que cuando, recién casada, vino a Oleza. —Entonces era usted una dulce aspiración de la de ahora» (295). La condesa responde filosóficamente: «—¡Ay, don Magín de mi vida, que se le ve su pobre lunar no viendo el mío! ¡Aunque sí que lo vio y demasiado que lo dijo: yo fui —ya no soy— una aspiración de mí misma! Lo más hermoso que puede ser en este mundo» (295).

4. La mala fe (el no vivir según el ser auténtico de uno), un concepto clave de Sartre en *El ser y la nada*, tiene su contrapartida en Unamuno, como señala María Zambrano. Tres años antes de *El ser y la nada* Unamuno desarrolla su teoría de la formación de la personalidad y el papel de las máscaras en su formación. En su libro sobre Unamuno, Zambrano contrapone la multiplicidad de la vida no reflexionada a la filosofía que la unifica. Ella pregunta si sólo fuéramos uno, podríamos decir que «Yo soy el que soy» (*Unamuno* 92). Sin embargo, dice Zambrano que no somos una unidad porque estamos encadenados a un personaje sin cara ni nombre que nos tira: «La vida entera, con eso que se llama la experiencia, no es sino el doble proceso de eliminación de nuestro yos íntimo de un existencialismo verdadero que es el vivir del alguien, no del algo, del alguien que no sabe si es, que no lo sabrá, que no aceptará el ser, si no es, a la par, ¿en la eternidad y en el tiempo?» (*Unamuno* 162).

Cuando se descubre el amor entre Pablo y María Fulgencia y sus encuentros clandestinos en el huerto, los amantes saben que no se verán más. En el último encuentro, María Fulgencia pide a Pablo que la mire mucho, como si esa mirada le garantizara la existencia. Hacia el final de la novela, cuando María Fulgencia está recluida en su casa de Murcia y Pablo en el Olivar con sus padres, ella mira al tren que va desde Murcia a Oleza recordando al hombre que amaba. En la carta que María Fulgencia le escribe a Paulina después de que Paulina y Álvaro intentaran visitarla en su casa de Murcia y ella se negara a verlos, escribe mucho sobre la importancia de la mirada, conectándola con su ser:

Me puse a la ventana para mirarlo todo, para contarlo todo, y nada me importó. Porque yo no quería volverme de espaldas a mí misma ni persuadirme de que no era yo quien huía de la sala donde usted y don Álvaro acabarían de llegar. Sí que era yo y eran ustedes, y entré hasta quedarme detrás de los cortinajes. Sentía la respiración de usted y la medía con mi latido. ¡Qué cerca estábamos; qué cerca yo de la madre de Pablo! Yo no tenía miedo. Lo comprendí en seguida de mirarla. Nunca le había mirado tanto... De veras le juro que no hay remedio; él no me verá nunca. Renuncio a lo más gustoso: a ser mirada por él; pero no renuncio a verle, verle sin que él lo sepa (458-59).

Otra vez se recalca la distinción entre mirar y ver; el mirar es activo en el sentido de que se requiere un esfuerzo por parte de la persona que lo hace, reforzando así la existencia; «ver» es una mera función más bien pasiva o involuntaria de los ojos o la imaginación.⁵ María Fulgencia renuncia a la mala fe en la que pudiera haber caído cuando Diego la encontró en el huerto besándose con Pablo: «Pude *remediarlo* con embustes, y hasta se me ocurrieron y todo, y no quise. Y no quise fingir porque «él y yo solos», sin pensar en los demás, no caíamos en ninguna vergüenza; pero pensar en los otros hasta tener que engañarles era ya sentirse desnudos, como dicen que se vieron nuestros primeros padres en el Paraíso [...] Quise que me mirase mucho» (459). El resto de la carta está repleta de miradas entre Pablo y María Fulgencia, pero, dice ella, que cuando Diego los sorprendió, ella dejó a Pablo y fue delante de su marido y le confesó todo. Sin la mirada de Pablo, la existencia de María Fulgencia ha acabado. Ella mira el tren que va de Murcia a Oleza, pero Pablo no mira el que va de Oleza a Murcia sino otro que va hacia el mar y a las estaciones de enlace, «los fuertes brazos que abrían las puertas del mundo lejano» (461).

5. Otra instancia de la distinción entre «mirar» y «ver» ocurre entre Paulina y don Álvaro la mañana después de que Elvira acometa a Pablo: «Nunca se habían sentido tan cerca, sin haberse mirado. No se miraban para no verse en el fondo antiguo de sus ojos» (450). Aquí se reconoce el poder de la mirada en la conciencia ética.

Pablo ha fijado su identidad como hombre maduro y está dispuesto a dejar el pequeño mundo de Oleza de una conciencia vieja, religiosa, para acceder a un mundo más amplio con su conciencia moderna fenomenológica europea. Pablo ya se siente hombre:

Eso sería no ser ya niño; no principiar del todo las horas que siempre se le ofrecieron intactas; discos nuevos y resbaladizos de las horas entre sus dedos. Sol, árboles, olores matinales de la creación; mundo acabado siempre de nacer para los ojos y las manos que juegan descuidadamente con la virginidad del momento. Eso sería no ser ya niño: depender del pasado sentir; de su memoria, de sus acciones, de su conciencia, de los instantes desaparecidos; proseguir el camino, rosigar el pan de la víspera, acomodar la hora fina y tierna con la hora cansada: sol, árboles, azul, aire del día nuevo, todo ya con el regusto de nosotros según fuimos (450).

El pasaje continúa por más de una página, y con cada nuevo párrafo Miró repite «Eso sería ser ya hombre» como un estribillo poético, así combinando la conciencia ética y la conciencia moderna.

Este cruce de los dos tipos de conciencia caracteriza el final de *El obispo leproso*. A lo largo de la novela se van turnando las dos conciencias. Cuando Pablo se escapa de su casa al principio de la novela y entra en el Palacio del obispo, está muy consciente de las sensaciones físicas que producen los artefactos allí -el sonido del órgano, los latidos del reloj, las vibraciones de la campana: «En él se abría la curiosidad y la conciencia de las cosas bajo la palabra del capellán» (257). Aquí, aunque está en la catedral donde se esperaba encontrar la conciencia moral religiosa, no es así. Todo lo que encuentra Pablo se filtra por su conciencia moderna, fenomenológica. Este episodio es un presagio de la actitud moderna del obispo que está (castamente) enamorado de Paulina, que ayuda a que se construya el tren que conecta a Oleza con el resto del mundo y que perdona a Pablo su «pecado» con María Fulgencia. La conciencia moral prevalece en los capítulos siguientes que se enfocan en las tertulias de los olecences en las que se suele comentar los pecados de unos y otros. Se señalan unos personajes que son «la conciencia» de otros. Por ejemplo, el padre Ferrando, un cura pobre que ministra a los pobres es la conciencia del obispo: «Y este jesuita, que semejaba calzado y vestido con lo viejo de la comunidad, era el escogido entre todos los religiosos de la diócesis y entre todos los reverendos padres de la casa para penetrar en la conciencia del prelado» (300). Y en la tertulia de doña Corazón, don Magín le pregunta a la viuda si ha pensado en el fallecido médico Grifol, a lo cual ella contesta que «¡Precisamente hoy, no! Sin decirlo, lo confesó compungíéndose. Don Magín era como la conciencia de la apacible señora» (319). Cuando se comentan las escabrosas actividades de los que han venido a construir el ferrocarril, los

más alborozados son los del (liberal) Nuevo Casino, que «para escarnio de las conciencias puras se fundó en la acera del puente de los Azudes, es decir, el recinto de la parroquia de Nuestro Padre San Daniel» (305).

Semana Santa provee la oportunidad de comparar y contrastar las dos conciencias. En primer lugar, es un tiempo de «parvo, pláticas, examen de conciencia, liturgia menuda, desaromada; liturgia de diario» (354). De noche la conciencia es más bien perceptiva: «Sentirse en otro tiempo y ahora. La plenitud de lo actual mantenida de un lejano principio. Iluminada emoción de los días profundos de nuestra conciencia, los días que nos dejan los mismos días antepasados y confirmados y que han de seguir después de nuestra muerte» (356). Sigue la referencia a la conciencia moderna con don Álvaro en compañía de sus amigos de siempre; tiene conciencia de estar cansado de ellos (376). Se inicia una mezcla de las dos conciencias en una escena que comprende tanto el padre Ferrando, confesor del obispo, y el obispo, tan moderno en sus actuaciones: «He aquí el hombre que veía en su desnudez la más alta conciencia de la diócesis. Y con sus manos rollizas atraía el perdón sobre la frente humillada del obispo enfermo» (380). Aquí por el doble papel del obispo -supremo religioso de la comarca y conciencia moderna de la misma. Es liberal con sus perdones y en su actitud frente al travieso niño y el hombre pecador Pablo, y además apoya la construcción del ferrocarril. Se confluyen la conciencia moral y la moderna en el obispo, así indicándonos la importancia del personaje titular que casi no figura en la acción narrada de la novela.

Esta combinación de las dos conciencias se encuentra de nuevo un poco después, cuando termina el año escolar y Elvira va al colegio de jesuitas («Jesús») para recoger a Pablo y llevarle a su casa. Pablo se siente feliz: «todo aquello era lo de todos los días, era el paisaje escolar, la renovada conciencia del año escolar» (393). Por un lado, Pablo contempla los objetos -las ventanas de la sala de estudio, la torrecilla, el reloj, el pupitre- que le acompañaban en su encierro, y por otro, estas cosas le recuerdan la clausura, la disciplina moral, la falta de libertad que ha supuesto este año escolar. Lo mismo ocurre en la escena citada arriba cuando don Roger rompe el acuario en casa de los Lóriz: «Se le cuajó la conciencia y la sangre» (400). La conciencia perceptiva —la sensación del agua— se funde con la conciencia moral de haber roto un objeto sagrado. La modernización del mundo está reflejada en Oleza en sus dos bandas contradictorias: «la honesta y la relajada, se acometían para trastornar la conciencia y la apariencia de la vida» (412). Tanto la conciencia religiosa/moral como la conciencia secular, perceptiva (la apariencia) han sufrido un trastorno. El conflicto entre el mundo moderno y el mundo antiguo es representado por el obispo y por los jesuitas del colegio de Jesús, respectivamente.

Los partidarios del obispo ven venir una confrontación entre las dos facciones: «Ese era el concepto que estaba mudo en su conciencia, y acababa de revelar el archivero» (416-17).

En el último capítulo de la novela, antes de que don Magín esté despidiéndose de doña Purita, leemos una de las más evocadoras menciones de la conciencia en las dos novelas. Recuerda una repetida frase de doña Corazón:

—¡Ay, todo pasa, todo pasa volando, don Magín!

Don Magín penetró en la segunda morada de su conciencia. «¡Era verdad: todo pasaba volando después de haber pasado!» (470).

La «segunda morada» nos recuerda las etapas (las moradas) que Santa Teresa describe en sus experiencias místicas. Santa Teresa era tan poco ortodoxa en su comportamiento religioso como don Magín y la Santa era tan castamente sensual como él. En esta imagen de la conciencia como una serie de moradas, Miró logra unir las dos conciencias —la religiosa y la moderna (filosófica)— igual que las une en la figura de don Magín, en la del obispo y en la última Oleza. Al final se ha alejado de Oleza a Elvira, el personaje más hipócrita y de mala fe en la novela. Pablo ya es hombre de plena conciencia ética y perceptiva. El obispo ha muerto, pero vivió hasta poder perdonar a Pablo. Y queda don Magín, el personaje que mejor ha incorporado en su ser la visión antigua (religiosa) del mundo y la nueva (sensual).

Termino donde empecé con una observación sobre el doble sentido de «conciencia» en castellano. Sería difícil, o por lo menos torpe, traducir *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* al inglés que tiene dos palabras—*conscience* y *consciousness* para los dos sentidos de «conciencia». Sería imposible fundir los dos sentidos en un solo uso de «conciencia» que provee una complejidad a los personajes y a la actuación de las novelas de Oleza, lugar que al final sigue siendo religioso (tradicional) y que ha pasado a la modernidad con el ferrocarril.

Bibliografía citada

- CARDONA, Rodolfo. «Tradición e innovación en “Nuestro Padre San Daniel”». *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró (1879-1930)*. Ed. Francisco Márquez-Villanueva. Cambridge, MA: Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University, 1982. 47-61.
- GULLÓN, Ricardo. «Oleza y sus gentes». *Critical Essays on Gabriel Miró*. Ed. Ricardo Landeira. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979. 138-144.

- JOHNSON, Roberta. «Antígone's Delirium». *Writing Translators, Translators Writing*. Ed. Françoise Massardier-Kenney, Brian James, y Maria Tymoczko. Kent, OH: The Kent State UP, 2015.
- JOHNSON, Roberta, *El ser y la palabra en Gabriel Miró*. Madrid: Fundamentos, 1985.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel. «Introducción» a Gabriel Miró. *Obras completas*. III. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008.
- MIRÓ, Gabriel. *El obispo leproso*. *Obras completas*. III. Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008. 253-473.
- MIRÓ, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel*. *Obras completas*, III. Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008. 69-251.
- RUIZ, Roberto. «El sentido existencial de *Las cerezas del Cementerio*». *Harvard University Conference in Honor a Gabriel Miró (1879-1930)*. Ed. Francisco Márquez-Villanueva. Cambridge, MA: Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University, 1982. 35-46.
- SARTRE, Jean Paul. *Basic Writings*. Ed. Stephen Priest. Londres y Nueva York: Routledge, 2001.
- SARTRE, Jean Paul, *Being and Nothingness*. Trad. Hazel Barnes. Nueva York: Citadel P, 1956.
- ZAMBRANO, María. *Horizonte del liberalismo*. Ed. Jesús Moreno Sanz. Madrid: Ediciones Morata, 1996.
- ZAMBRANO, María, *Unamuno*. Ed. Mercedes Gómez Blesa. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

