

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 3: Fascículo español. Cuerpo y texto

Artikel: Un retrato verbal en "Historias e invenciones de Félix Muriel", de Rafael Dieste

Autor: Quintas, Cristina

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270869>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un retrato verbal en *Historias e invenciones de Félix Muriel*, de Rafael Dieste

Rafael Dieste publicó *Historias e invenciones de Félix Muriel* durante el exilio en Buenos Aires en 1943¹. El libro se presenta ya desde el título como una obra que combina variedad y unidad. Se compone de nueve narraciones individualizadas por un título que, aunque pueden leerse independientemente, guardan entre sí una unidad. El elemento unificador es Félix Muriel, que tiene dos funciones: una de actor –ya sea protagonista o coprotagonista– en seis relatos² y otra de narrador –de historias autobiográficas o ajenas– en un marco de enunciación oral a un narratorio plural anónimo invocado en varias ocasiones. Por ello la clasificación genérica del libro ha suscitado divergencias entre la crítica. Algunos lo consideran mera colección de cuentos, otros subrayan la unidad del conjunto. Por ejemplo, Estelle Irizarry considera que, además de la unidad que presta a la obra «la presencia explícita o implícita» de Félix Muriel, hay en las narraciones «una unidad orgánica de tipo novelesco que se debe a varios factores temáticos, estructurales y ambientales»³. Mundi Pedret señala a Félix Muriel como «autor» de los relatos sexto, séptimo y octavo⁴, que serían «invenciones» frente a las «historias» restantes y concluye que «la unidad técnica estaría pues en el autor-actante»⁵. Y Darío Villanueva enmarca el libro dentro de la llamada «novela lírica», un género frecuente en la primera mitad del siglo pasado, que «se identifica en gran medida cunha singular manifestación do *Bildungsroman* ou novela de

¹ La primera edición de la obra se publicó en la colección Camino de Santiago de la editorial Nova. A ella siguió, ya en Madrid, la de Alianza Editorial en 1974, última en vida de su autor, que recoge fielmente el texto de la edición bonaerense, pero prescinde de los dibujos de Luis Seoane que originalmente ilustraban la obra. En 1985 aparece en Cátedra la edición crítica de Estelle Irizarry, que recupera las ilustraciones e incluye el relato «De cómo vino al mundo Félix Muriel», que Dieste había publicado en la revista *De Mar a Mar* en diciembre de 1942. En 1995 aparece en A Coruña, en Edición do Castro el tomo I de las *Obras Completas, Narrativa e Poesía*, al cuidado de Arturo Casas y Darío Villanueva, con texto e ilustraciones de la primera edición.

² Se trata de los cinco primeros, titulados «El quinqué color guinda», «Este niño está loco», «Juana Rial», «El loro disecado», «El jardín de Plinio», y el último, «La asegurada».

³ Estelle Irizarry, «Introducción», en Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 21.

⁴ «El libro en blanco», «La peña y el pájaro» y «Carlomagno y Belisario».

⁵ Mundi Pedret Francisco, «Rafael Dieste, prosista del 27», *Universitas Tarraconensis*, 4, 1983, p. 26.

aprendizaxe, tamén chamada de *autoformación*: o relato autobiográfico da constitución dunha sensibilidade artística, encarnada nun personaxe emblemático»⁶. Por su parte, apoyándose en las palabras del propio Dieste⁷, Arturo Casas relaciona el libro con el género de la semblanza, y destaca que el conjunto de los relatos ofrece «un dibujo pormenorizado de la idiosincrasia de un pueblo»⁸.

Las primeras narraciones se centran en recuerdos de la infancia de Félix, mientras que en la quinta («El jardín de Plinio») es un joven estudiante, fuera ya de la casa paterna, autor de una «historia en pedazos» que el arqueólogo Don Julián reconstruye como un «mosaico» a partir del texto roto. En las tres narraciones siguientes Félix Muriel desaparece como personaje y su presencia como narrador va difuminándose hasta no dejar huella en la octava. Sin embargo, ya bien entrado el último relato, retoma las riendas de la narración en primera persona, reaparece como personaje ya adulto y, cerca del final, llega a identificarse con nombre y apellido por persona interpuesta.

Precisamente a esta última narración, «La asegurada», pertenece el fragmento que vamos a analizar, donde reaparece el yo narrador para describir dos cuerpos abrazados. El objeto de este trabajo es averiguar si la representación del cuerpo aporta claves para una lectura unitaria de la obra.

Recordemos brevemente la anécdota del relato. «La asegurada» cuenta la historia de Eloísa, llamada también «la loca», una muchacha que espera el regreso de su marido, Juan, emigrado a América poco después de casados. La joven, que ha enloquecido de amor, recorre los caminos desde su pueblo de montaña a la costa en busca de noticias de Juan y, sobre todo, del «patache colorado», es decir, del barco en que ella lo vio irse. Esta circunstancia le hará creer que su esposo ha vuelto una noche que Félix Muriel regresa a casa en un barco que lo deja cerca de la costa. De modo

⁶ Villanueva Darío, «Rafael Dieste, narrador», en Xosé Luís Axeitos (coord.), *Congreso Rafael Dieste*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, p. 311.

⁷ En una carta del 5-VII-1950 a la hispanista francesa Matilde Pomés, Rafael Dieste subraya que para él «no se trata de una *colección* de cuentos, sino de una semblanza –con unidad de tal– dada en proceso de ‘historias e invenciones’», *Obras completas, Epistolario*, tomo V, A Coruña, Edición do Castro, 1995, p. 355.

⁸ Arturo Casas, *La teoría estética teatral y literaria de Rafael Dieste*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, p. 481.

que lo aborda y se le entrega, y Félix al principio no la rechaza. Pero al oír que lo confunde con otro la desengaña, y la muchacha, desorientada, cae por un barranco y aparece despeñada sobre unas rocas cerca de la playa.

Es el relato con mayor número de referencias corporales y, así, Eloísa es uno de los personajes con mayor entidad física. La primera visión que tenemos de ella es en contacto con la gente que se va encontrando en su deambular por los caminos y, más tarde, en la cumbre de un monte con los brazos abiertos en comunicación con los elementos y con la naturaleza. El narrador cuenta luego cómo se entiende la locura en la región y cómo se relaciona la gente con los locos; nos da la opinión de la madre y del abuelo respecto de Eloísa y es que en su locura ésta conserva cierto sentido común y todo el respeto hacia la familia. Conocemos también el misterio que supone para los vecinos el hecho de la partida de Juan apenas recién casado y las conjeturas que se hacen a propósito de la falta de noticias del emigrado; estos labradores nos dan también la razón del sobrenombre «La asegurada», que da título al relato: casándose con ella antes de irse, Juan «la quiso asegurar». Enlazando con este punto del argumento el narrador describe el encuentro amoroso de Juan y Eloísa y presenta su retrato. Posteriormente refiere el proceso de ensimismamiento de la joven y nos hace llegar las fantasías que corren sobre sus costumbres, su fascinación por los barcos y por los marineros, sus juegos con los niños, su entrega al que ella considera su marido y, por último, su muerte, con Eloísa de cuerpo presente en la playa, al pie de unas rocas.

El fragmento objeto de este análisis es precisamente el retrato retrospectivo que hace el narrador, Félix Muriel, del encuentro amoroso de Juan y Eloísa:

Y ahora os diré cómo eran él y ella, uno a par del otro. Empezaré por la frente de él, que no era muy alta, pero sí bastante para que el pelo pudiera descansar en ella con resortes de sol y de juventud, y no huirla por miedo a escatimarla. La de ella era más breve y cándida y se combaba un poco, pero tan dulcemente que no parecía mostrarse por propia iniciativa, sino porque apartando a un lado y a otro los cabellos la hubiese despejado el aire. Y así ya se entiende que los ojos de él miraban desde adentro, pero sencillamente y sin destellos de reserva. Y que los de ella recibían el repentino asombro de los que la miraban como puede el cielo acoger en su intacta hondura las flechas y las golondrinas. Salvo cuando el asombro era de Juan. Mantenían también entonces su transparente calma, pero con otra clase de serenidad en que se recostaban los fulgores del júbilo y del amor

crecido y entendido. Y los dos se reían, no sólo de amistad profunda, sino también para tranquilizarse. Hasta que un día ella palideció y no pudieron reír más que a medias. Y como en tal momento se besaron y tropezaron sus narices, os diré, si puedo, cómo eran la boca y la nariz de cada uno. Estoy necesitando un pintor o un buen cantero, pues no sé si es de la competencia de las palabras, al menos de las mías, dar cuenta de estas cosas. Lo mejor, y puesto que la memoria de ambos y el amor invulnerable que se tenían me autoriza sin riesgo, os diré cómo creo que sintió cada uno en las suyas la nariz y la boca del otro, y ya de paso las mejillas. Él, en el punto en que estaban allí las mejillas de ella, no tenía lo que se dice mejillas, sino dos fuertes ribazos que a ella le parecieron un poco más suaves de lo que temía, pero tan firmes y fraternales como deseaba. Y él sintió que en eso nada tenía que dar ni tampoco nada que poseer o recibir, de no ser el gozo maravilloso de cuidar, como cuando de niño alguien le dijo: 'Tenme este corderillo de la sogá y cuídamelo bien mientras voy a un mandado'. Y en lo referente a las narices, lo mismo uno que otro vieron al tropezarlas que eran muy amigas, y que iban a ir como dos naves que llevan el mismo rumbo, aunque la proa o nariz de él fuese la capitana. Y en la boca de ella él encontró de pronto una gracia tan justa y un agasajo tan perfecto, que tuvo que mudar la ruta a las delicias presentidas, pues aquellas eran mejores y competían con la mañana de un día de fiesta. Y ella lo sintió así. Con lo cual, pintor y cantero, os encomiendo ya que dibujéis o talléis la boca de ella y de él, y todo lo demás que se ha dicho y lo que sigue: los dos eran esbeltos, él un poco más alto, y de tal mutua conformidad de hechura que en viéndolos juntos se deseaban las bodas⁹. (243 s.)

Parece que nos hallamos ante un retrato típico, pues el orden de los elementos mencionados es el canónico, propuesto por Faral¹⁰, esto es, de arriba abajo, que, como indica Dámaso Alonso, coincide con el orden normal de percepción¹¹. La descripción empieza por la frente y los cabellos, siguen los ojos, las mejillas, la nariz y la boca, de modo que el retrato se centra precisamente en la cabeza y más exactamente en el rostro, con una selección de las partes principales, aunque al final se alude a la figura entera. Hay, sin embargo, una pequeña inversión en el orden de los dos primeros elementos con respecto al canon, que postula cabellos y frente, por este orden. Pero, sobre todo, sorprenden la adjetivación y el vocabulario elegidos, ya que no aparecen ni los adjetivos de forma y color

⁹ Indico entre paréntesis el número de página correspondiente a la edición de Estelle Irizarry, Madrid, Cátedra, 1985.

¹⁰ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1962, pp. 79 s.

¹¹ Dámaso Alonso, *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, p. 89.

ni las metáforas esperables para describir la cara¹² y, en realidad, los únicos elementos que se refieren al cuerpo humano son los sustantivos ya citados.

Por otra parte, el narrador nos anuncia un retrato de los amantes «uno a par del otro» y, de hecho, nos los presenta juntos, uno en presencia del otro, pero también de manera alterna; de modo que la *dispositio* del retrato refleja la del modelo. Una tercera implicación del sintagma es el paso de uno a dos, pues si en el nivel de la historia Juan y Eloísa, de individuos independientes, pasan a constituir una pareja, en el de la narración hay una perfecta correspondencia entre los rasgos que individualizan a cada uno de ellos, ya que Juan se presenta con los mismos rasgos fundamentales que Eloísa (rizos, piel morena).

Analizando en detalle la descripción de las frentes se observa que los rasgos de uno se van definiendo en función de los del otro, de modo que las palabras van adquiriendo sentido en relación con las anteriores o las siguientes. Se dice que la frente de Juan «no era muy alta» y la de Eloísa «era más breve y cándida y se combaba un poco». La descripción de la frente de ella ayuda, por contraste, a componer la imagen de la de él. Así, puesto que la de ella es más blanca («cándida»), el sintagma «de sol» no se refiere tan sólo al color del pelo de él, sino también al tono moreno de la piel de la frente, color acorde con la vida en el campo e innovador respecto a la blancura de tez preconizada por el canon. Hay un uso desviado del lenguaje y un juego entre valor denotativo y connotativo, pues una frente no muy «alta» hace pensar no sólo en la anchura de la frente, sino también en la estatura de Juan. Y esto se confirma al final del retrato, cuando se explicita que «él [era] un poco más alto» que Eloísa. Por otra parte, «alta» se opone a «breve», adjetivo que se usa generalmente referido al tiempo y a la palabra, de modo que se supone que Eloísa es más joven que Juan y más tímida o más parca en palabras; mientras que «cándida» alude, además de al color ya citado, a la sencillez, a la ingenuidad y/o a la inocencia. La ambigüedad en la adjetivación remite, pues, tanto a características físicas como a rasgos de carácter, de modo que se trata tanto de una prosopografía –término que recupera aquí su sentido etimológico

¹² Silvia Graciela Carullo, *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, Nueva York, Peter Lang, 1991, pp. 129-142, recoge las metáforas y comparaciones barrocas utilizadas por la autora mejicana para cada parte del cuerpo.

de descripción de la cara (del griego *prosôpon* ‘cara’, después ‘persona’)— como de una etopeya, combinación presente en el retrato canónico, que postula la correspondencia entre físico y carácter¹³.

El pelo de Juan puede «descansar en ella [la frente] con resortes de sol y juventud», metáfora insólita que da buena cuenta de la naturaleza de los rizos y que reúne rasgos de dos categorías distintas y excluyentes entre sí, la de los seres animados («descansar») y la de los no animados manufacturados («resortes»), es decir, los rizos del pelo están personificados y maquinizados a un tiempo. El pelo de ella está asociado con el «aire», elemento personificado que peina sus cabellos con una raya al medio y despeja su frente. Esta acción del viento aparece ya al principio del relato, en la primera descripción de Eloísa, donde se alude a su pelo rizo y se dice que la piel «blanca» de su nuca «bajo los generosos bucles [...] podía verse cuando los apartaba el viento». El viento es un elemento recurrente en la caracterización de Eloísa que, en otro pasaje, aparece relacionado con su boca y su voz. Así, la vemos en lo alto de un monte frente al mar en comunicación con la naturaleza y los elementos:

Subía a las cumbres para ver sin orillas el remoto esplendor de la alta mar, pues hasta allí el viento marino venía sin rodeos, [...] llegaba por lo alto, desde una soledad a otra, en ráfagas ligeras y confidenciales que parecían conocer su rostro. Ella abría los brazos y esperaba, en una confiada ansiedad que hacía crecer la inmensa niñez de sus ojos azules. Y en esta espera se le desmayaba la barbilla y entonces el viento comenzaba a cantar en su boca, a decir cosas. (235)

De modo que, además, el viento asocia a Eloísa con el canto y, por tanto, con la música y la palabra¹⁴.

Los ojos se describen por la sinécdoque de la mirada, que resume el carácter de los dos amantes y los reúne en la comprensión simultánea de su amor. En la descripción de los ojos de Juan encontramos varias referencias literarias, pues los sustantivos «destellos» y «fulgores» reelaboran el tópico del ojo/lucero; el «asombro» asociado a «flechas» remite al amor a

¹³ Véase Faral, *Les Arts poétiques*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴ Uno de los elementos recurrentes en la caracterización de los personajes en la obra es la voz. Por ejemplo, la madre de Félix destaca por su voz «prodigiosamente cálida y cantora» entre las «voces forasteras, hermosísimas voces de señoras rancias» (101); la mujer de la que se enamora don Ramón en Amberes era «bellísima. ¡Y qué voz!» (122); y la dueña de la pensión tiene «una robusta voz de mujer», mientras que la del profesor es «más grave, dulce y distinguida»; el niño y el profesor conversan con voces «alegres y amistosas» (132).

través de la figura de Cupido¹⁵; y las «golondrinas», cuyos colores se encuentran en el blanco del ojo y el negro de la pupila, recuerdan, por una parte, el retorno primaveral del canto de los pájaros, tópico poético por excelencia, y, por otra, en su vertiente negativa, la emigración. En el caso de Eloísa los ojos se configuran con la isotopía del cielo y del mar («cielo», «intacta hondura», «transparente calma», «serenidad en que se recostaban los fulgores del júbilo y del amor crecido y entendido»), espacios que recogen el color azul mencionado en la cita anterior. Si la mirada de Juan es activa y profunda (sus ojos «miraban desde adentro») y se caracteriza por el asombro, la de Eloísa es receptiva («recibían», «acoger») y se puede asociar con el espejo, figura que, además, combina mar y cielo en la medida que el primero refleja el color del segundo. Por tanto, ambas miradas resultan ser reflexivas y, así, la diferencia aparente se resuelve en un punto en común. Esta misma característica la encontramos en el narrador Félix Muriel cuando, al ver a Eloísa mirar los barcos, dice: «Más de una vez la vi llegar a la ribera y pasmarse ante ellos, como yo ante el candor de su ansiedad. Y en tal espejo, a mí mismo me parecían más sorprendentes las naves que me eran familiares» (248).

Ya en el momento del beso, al tocarse las mejillas, los verbos que aparecen en el intercambio son «temer» y «desear» para Eloísa, en consonancia con «palideció», destacando en su caso las emociones, mientras que en el caso de Juan se trata de aceptar el encargo de «cuidar» y no de «dar», «poseer», «recibir». La exclusión de todo sentido de propiedad y del aspecto material hace que «cuidar» recupere el sentido etimológico de *cogitare*, lo cual sugiere que en Juan importa su voluntad o el compromiso de ‘pensar’, es decir, lo racional. Esto subraya de nuevo el carácter complementario de ambos y confirma las características deducidas de la mirada.

Eloísa percibe las mejillas de Juan como «dos fuertes ribazos», de modo que el contacto físico se entiende desde la isotopía natural como el encuentro del mar o del agua con la tierra de la orilla, y el sentido del tacto se relaciona con el elemento tierra. En coherencia con ello está la asociación que Juan establece en ese momento entre Eloísa y un «corderillo» que tiene que cuidar.

¹⁵ Cupido se representa con un arco y flechas; pero las flechas también pueden remitir a la muerte, pues en la Edad Media ésta aparece representada con un carcaj.

Hemos visto hasta aquí que Juan y Eloísa aparecen reunidos en la conjunción de los cuatro elementos: con él se asocia sobre todo la tierra («ribazos», «corderillo») y el fuego («resortes de sol», «fulgores del júbilo»), y con ella, el agua («mar») y el aire («viento»). Podría decirse que, de este modo, el espacio –ausente en la descripción– se incorpora o encarna en los dos personajes. Además, por ser los constituyentes básicos del mundo, los cuatro elementos remiten a la totalidad, a la forma esférica y, también, a la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos, entre hombre y mundo. Puesto que están presentes tanto en «La asegurada» como en toda la obra, forman una isotopía que relaciona el fragmento con el relato y con la totalidad de *Historias e invenciones*.

El retrato del rostro se completa con la nariz y la boca. La percepción común de los dos órganos resume la perfecta correspondencia de los amantes, aunque en él sobresale la nariz, que parece individualizar a Juan con respecto a Eloísa, y en ésta destaca la boca. En la síntesis que el modelo propone, ambos se reúnen en una sola boca, metonimia de la fusión de los cuerpos, fusión que se anticipa ya en la paronomasia inicial –*él* y *ella*–, donde el cuerpo gráfico del amante está incluido en el de la amada.

La percepción de las «narices» reúne a los amantes en la isotopía náutica mediante la comparación con «naves que llevan el mismo rumbo» y la metáfora «proa o nariz de él», que es la «capitana», las cuales, en un juego de parte por el todo y viceversa, asocian la vida con un viaje marítimo y el cuerpo con una nave. Ambas analogías son tópicos poéticos tradicionales de persona¹⁶, pero, además, como señala Curtius, ya los poetas romanos solían comparar la composición de una obra con un viaje marítimo. Hacer poesía para Virgilio es «desplegar velas» (*vela dare*) y al final de la obra «se recogen las velas». El poeta épico navega en un gran navío por el ancho mar; el lírico en una barquichuela y por el río. El poeta se convierte en navegante y su espíritu o su obra en un bajel. Aunque las metáforas náuticas pertenecen originalmente a la poesía, ya Cicerón y Plinio las usan en la prosa. La metáfora y sus variantes –por ejemplo, para San Jerónimo el Espíritu Santo es el viento– son sumamente populares en la Edad Media y persisten después de ella¹⁷.

¹⁶ Véase Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 40-42 y 67.

¹⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, vol. 1, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999 (1ª ed. en español de 1955), pp. 189-193.

De modo que el discurso poetológico señala a Eloísa, a través del viento que canta por su boca, como figura de la poesía y a Juan como figura del poeta. Los pocos datos que tenemos de Juan apuntan también en este sentido. De él sabemos que «se perdió el buque en el que iba», que «es hombre de palabra»; y también que «[l]as palabras se mustian con los aires distintos. No es bueno trasplantarlas». Estos propósitos, que sirven para justificar el silencio de Juan, también trasplantado a otro continente, relacionan la palabra (poética) con un espacio y un contexto cultural determinados.

Aunque falta lugar para tratar el asunto más por extenso, la metáfora náutica está presente a lo largo de la obra, sobre todo en los cuatro primeros relatos y en el que nos ocupa, en coherencia con el lugar de origen de Félix Muriel. Señalemos sólo que ya en «El quinqué color guinda» el «grito» de Félix lanzándose por el pasamanos del zaguán suena como «sirena de un buque», de modo que asimila también su cuerpo con una nave y su existencia con un viaje marítimo.

Con la figura del poeta se asocian pues, a través del órgano de la nariz¹⁸, el sentido del olfato y el conocimiento intuitivo, según se puede deducir del verbo «vieron». Con la poesía se relacionan la boca, la voz, y el gusto. La conexión existente entre los dos órganos, que repercute en la correcta modulación de la voz, y la interdependencia de ambos sentidos se corresponden también con la necesidad de la presencia de ambas figuras, poeta y poesía, para una efectiva comunicación poética.

Si hasta ahora hemos abordado el retrato, es el momento de centrarnos en el retratista. La pareja está vista a través de la mirada de un yo narrador que reivindica su propia voz después de haberse anunciado poco antes con la perífrasis «el que narra esta historia»; en esa voz reconocemos al Félix Muriel de otros relatos y ello se confirmará al final de éste cuando

¹⁸ Quevedo utiliza una hipérbole análoga para satirizar la nariz de Góngora en su célebre soneto «Érase un hombre a una nariz pegado» (véase Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 374-377). En el primer terceto leemos «érase el espolón de una galera» y «espolón» es una «pieza de hierro aguda, afilada y saliente en la proa de las antiguas galeras [...] para embestir y echar a pique el buque enemigo» (*DRAE*, 1992). En nuestro texto, sin embargo, el carácter hiperbólico y la connotación beligerante y negativa están ausentes. El caso de la nariz-proa de Félix ilustra la observación de Dieste de que «tampouco en poesía é 'hiperbólica' a hipérbole, se é unha hipérbole realmente viva, luminosa, feliz» (véase «Notas tomadas diante dos cadros para a *Exposición de Colmeiro* en Montevideo, ano 1939», en *Textos e crítica de arte*, Vigo, A Nosa Terra, 1995, nota 5, p. 54).

se identifica por su nombre y apellido. La abundancia de verbos en primera persona y la apóstrofe destacan la importancia que, junto a la descripción propiamente dicha, tiene el acto de comunicación, que se explicita sobre todo y precisamente en el momento del beso, emblema de la comunicación de los cuerpos.

Recordemos que las partes de la cabeza aludidas expresamente en el retrato son frente, ojos, mejillas, nariz y boca, que se asocian, respectivamente, con la inteligencia y los sentidos externos de la vista, el tacto, el olfato y el gusto. A Juan y Eloísa les faltan, pues, la voz y el oído. La puesta en escena de narrador y narratario («Y ahora os diré») aporta precisamente estos dos elementos fundamentales y completa implícitamente el retrato con labios que hablan y orejas que escuchan. Se destaca así la importancia que narrador y narratario tienen en el nivel del enunciado, pues la referencia a un pintor y un cantero, llamados a completar el retrato del narrador, sitúa la escena específicamente en el ámbito artístico. Por otra parte, la presencia de narrador y narratario aparece al principio («os diré») y al final de la descripción («pintor y cantero, os encomiendo»), cumpliendo una función de marco del retrato. De este modo, el fragmento que hemos venido analizando refleja también la situación comunicativa –oral– del relato. Y de la obra, pues cabe recordar que narrador y narratario¹⁹ vuelven a aparecer en el párrafo final que, a modo de epílogo, cierra «La asegurada» y la obra: «Si os hacen falta ojos para seguir más allá os brindo el testimonio de los míos, y aunque de lejos, casi siempre desde alguna colina, veréis reaparecer [...]»²⁰ (262).

Pero volvamos al retrato de la pareja en el fragmento citado arriba. Al comienzo de la descripción la seguridad del narrador parece absoluta («os diré»; «Empezaré») y practica una mirada externa que describe lo visible. En un segundo momento, haciendo uso del tópico de la modestia, duda de la competencia de su palabra para describir la escena y apela a la ayuda de un pintor o un cantero para expresar lo inefable. Como, en realidad, se propone retratar lo invisible –pues las bocas en el momento del beso se

¹⁹ El narratario aparece explícitamente en los relatos segundo, tercero, sexto, séptimo y en el último.

²⁰ Hay un cambio sutil en la situación comunicativa, pues en el cierre el narrador se centra en el sentido de la vista y no en el del oído, de modo que la comunicación incluye también el acto de lectura.

ocultan a la mirada— nos presenta la escena como algo percibido desde el interior y recurre a la modalización —«si puedo»— para mantener la verosimilitud. Por último, invita al pintor y al cantero a que trasladen lo dicho al lienzo y a la piedra.

La escena presenta, pues, al artista ante su modelo y en ella subyace la concepción platónica de la realidad, según la cual las formas sensibles remiten al modelo de una imagen inteligible. Félix Muriel, en su calidad de narrador oral, es el artista de la palabra por antonomasia y con su descripción ofrece un retrato verbal al pintor y al cantero para que éstos lo transformen a su vez en otro tipo de realidad sensible, es decir, para que reproduzcan en un proceso análogo lo realizado por el propio Muriel. La representación que este último ofrece de Juan y Eloísa es precisamente eso: una nueva presentación de la pareja con otros recursos retóricos y a partir de una selección de elementos aportados por él mismo y por otros personajes en otros lugares del relato. La actividad del artista se plantea entonces como un diálogo con el arte, como la re-creación o actualización con voz propia de modelos dados²¹.

En lo que se refiere al diálogo con las artes, parece que el narrador considera que pintura y escultura son artes más aptas que la literatura para dar cuenta del mundo y, significativamente, aparecen aquí por primera vez vocablos de forma: «esbeltos», «él un poco más alto», «conformidad de hechura». Pero, en realidad, al explicitar la dificultad de recrear la boca en el momento del beso, Félix Muriel pone de relieve la limitación de las artes plásticas para representar lo no visible, lo que se oculta a la mirada. Dado que propone como modelo el retrato por él realizado, la palabra²² resulta ser no sólo un instrumento adecuado, sino quizás el más idóneo para describir el órgano con ella relacionado: la boca en el momento de comunicación de los cuerpos en el beso.

Visto así, Félix Muriel plantea, a partir del motivo fundamental de la representación del ser humano, la relación entre las tres artes, cada una de las cuales opera con materiales y técnicas propios. Por lo que respecta al material, trasladar el retrato verbal a un lienzo o a un papel supone

²¹ A este respecto son ilustrativas las palabras de Dieste sobre la fidelidad al modelo en un texto de 1926: «o mesmo na pintura que nas demais artes, a verdadeira creación é a 'copia', estreitamente fidel, dun modelo interior» («Moxenas (1)», en Dieste, *Textos e crítica de arte, op. cit.*, p. 30).

²² Sobre las características que el material lingüístico impone al retrato, véase Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2004, pp. 53 s. y 86-88.

transformarlo no sólo en imagen pictórica²³, sino también, en un sentido amplio, en *texto* escrito. Se alude así al aspecto de la transmisión y se pone de manifiesto la necesidad de un soporte material que asegure la perduración del texto emitido por la voz. En la petición del narrador al pintor y al cantero puede verse, pues, el deseo de llevar el retrato verbal al papel, hacer de él un texto impreso y, por último, de dotarlo de volumen, transformándolo en otro tipo de *cuerpo*, en libro²⁴.

En lo relativo a las técnicas, la relación entre palabra y pintura la recoge ya el tópico horaciano *ut pictora poiesis*, y la descripción es la técnica correspondiente. En el caso de la escultura (en piedra), ¿cómo lograr la tridimensionalidad propia de este arte con la palabra? Un símil al principio del relato asocia ya a Eloísa con la piedra, la arquitectura y la escultura: «en su rostro lucía el sol como en la paz de las torres y de las estatuas». Pero ahora el narrador Félix no sólo evoca la escultura y la piedra, sino que crea verbalmente esa estatua y lo logra multiplicando las perspectivas, presentándonos a Juan y Eloísa desde distintos puntos de vista, moviéndose en torno a ellos para ir dando cuenta de sus rasgos. Y ello en cuatro pasos: primero nos los presenta de frente, uno al lado del otro (frente y ojos que nos miran); después frente a frente, mirándose, y se sitúa detrás de Juan mirando a Eloísa; en el momento del beso vuelve a situarse frente a ellos para ofrecernos su perfil, y luego alterna de uno a otro.

En los cuatro primeros relatos de *Historias e invenciones*, se nos cuenta cómo Félix ha ido desarrollando su sensibilidad desde niño en interacción con su entorno familiar, observando lo que ocurre a su alrededor, mirando y tocando objetos que estimulan su imaginación. Nos enteramos de que se ha ido formando con el ejemplo y las enseñanzas de los mayores, sobre todo del padre, pero también con las historias que oye de los amigos de éste. En el quinto relato, «El jardín de Plinio», es un estudiante que rompe un texto que acaba de escribir y lo tira por la

²³ Habría aquí, entonces, una referencia a la presentación del cuerpo textual de la propia obra, pues, en la edición de 1943, el texto iba acompañado con dibujos de Luis Seoane, que era también uno de los editores (véase Irizarry, «Introducción», *art. cit.*, pp. 14 s.). Por otra parte, Rafael Dieste establece a menudo relaciones entre poesía y pintura en sus textos críticos. Además de su texto citado en la nota 21, véase también en el mismo volumen «Colmeiro: breve discurso sobre a pintura, co exemplo dun pintor», pp. 66-74, donde habla de «estrofa pictórica» (p. 68); o «Catálogo da exposición de Luís Seoane», pp. 141-145.

²⁴ Habría entonces un juego implícito con los vocablos *volumen* y *cuerpo* en su acepción de 'libro'.

ventana al patio. Casualmente un profesor de historia que vive en la misma pensión lo ve, recoge los trozos de papel y recompone la que llama «historia en pedazos». Esto le dará motivo para entablar relación con Félix y animarlo a seguir escribiendo. En sus clases el profesor, para «ceñirse al tema de la lección», lo que hace es «divagar [...] en torno a ella, hasta dejarla perfilada desde muchos ángulos y en posesión del aire como una buena estatua» (143).

En «La asegurada», Félix emplea, como narrador del retrato de la pareja, la misma técnica que el profesor en su clase: divaga en torno a ella, la perfila desde muchos ángulos y, así, la convierte en estatua, en objeto artístico. Es decir, crea un poema en su sentido etimológico (*poiema* ‘objeto hecho’). En este contexto, en combinación con el material, cabría entender la petición al cantero como invitación a hacer del poema una inscripción en piedra, es decir, en sentido etimológico, un *epigrama*²⁵.

El objeto resultante de la multiplicación de perspectivas es un rostro y un cuerpo en porciones, discontinuo, que narrador y narratario completan, como hemos visto. El cuerpo y el rostro son aquí figuras del espacio textual. Y no sólo en «La asegurada», sino también en el conjunto de las *Historias e invenciones*, libro que, como la «historia en pedazos» en el relato central, apela a la colaboración del lector para encajar y recomponer las piezas sueltas formando una unidad de sentido. Esa unidad de sentido²⁶ es el encuentro del poeta (del ‘hacedor’) con la poesía (el ‘acto de hacer’).

Hemos visto que el retrato se limita a la cabeza, más concretamente a la cara, y acaba centrándose en la boca. Cabeza, cara y boca, así como la expresión de asombro, remiten a formas esféricas y circulares. La circularidad se manifiesta también en la *dispositio* y doblemente: por un lado, la mención final de la estatura de ambos enlaza con la de la frente «no muy alta» de Juan y la más «breve» de ella, que inician la descripción; por otro, al comienzo y al final de ésta hallamos, a modo de marco, la presencia del narrador y la invocación al narratario. La circularidad alcanza, pues, a la estructura y podríamos decir que tenemos un retrato circular enmarcado. Este marco que proporciona la situación comunicativa se extiende,

²⁵ El carácter satírico de la composición no estaría excluido, pues también en el relato «El jardín de Plinio» don Julián pone en labios de un colega unos versos satíricos que resumen la situación de su perro Plinio y el erizo.

²⁶ A ella apunta también la disposición del texto del retrato en un solo párrafo.

además, al relato y al conjunto de *Historias e invenciones*, pues recordemos que el narrador se dirige de nuevo al narratario para ofrecer la continuación de la historia en el párrafo final que cierra tanto «La asegurada» como el conjunto. El carácter cíclico o circular que se deriva de la promesa de la voz narrante («veréis reaparecer») se extiende, por tanto, al relato y a la totalidad de la obra.

En el fragmento analizado Félix Muriel está observando, recreando y modelando una imagen que representa a Juan –figura del poeta– y a Eloísa –figura de la poesía– reunidos en un beso. Más adelante el propio Félix narra su encuentro con Eloísa en una situación análoga:

una blanca sombra venía corriendo hacia mí, y era ella. Y antes de poder pensar qué sucedía, sus brazos ya se habían prendido a mi cuello y sentí su aliento en mi rostro y palpar su pecho alborotado estrechándose al mío. Y en todo su cuerpo un delirio de amor tan majestuoso y profundo y con tan repentinas y graciosas crestas de ternura, que sólo el mar cuando descansa y se rehace de una tempestad en mansas oleadas puede comparársele. Cerré los ojos, me ausenté, dejé sólo mi sombra, hice todo el silencio posible en mi alma y, por los puñales que parecían tocarla de muerte y el resplandor que le causaban en lugar de heridas, sentí que el amor era recíproco. (254)

Félix da así el último paso en la unión con el objeto poético: al sustituir con el suyo el cuerpo de Juan (de *él*), *Félix* pasa a encarnar la figura del poeta, y el retrato se transforma en autorretrato. La obra podría verse entonces como semblanza de semblanzas. El retrato tiene, pues, una importancia central para la lectura unitaria de la obra porque refleja que lo aparentemente fragmentario se integra en una figura global y es una *mise en abyme* del proceso de creación y de transmisión poéticas.

Cristina QUINTAS
Universidad de Zúrich