

“MI EXTERIOR NO TE ENGAÑA...”: LA MIRADA EN
“DE VILLAHERMOSA A LA CHINA”
POR NICOMEDES PASTOR DÍAZ

Alvin F. SHERMAN, Jr.
Department of Spanish and Portuguese
Brigham Young University
Provo UT 84602. EE. UU.
alvin_sherman@byu.edu

EN SU ESTUDIO ACERCA DE LA ÓPTICA en el siglo XIX Jonathan Crary comenta que a principios del siglo el modo de percibir y de observar se hallaba en un momento de transición y redefinición. Él nota que los cambios más relevantes comienzan en las décadas de 1820 y 1830 cuando ocurre “a repositioning of the observer, outside the fixed relations of interior/exterior...and into an undemarcated terrain on which the distinction between internal sensation and external signs is irrevocably blurred” (Crary 24). Crary indica que esta “nueva” tendencia se diferencia mucho de la interpretación de la percepción del siglo XVIII que solía satisfacerse con dos planos fijos y definibles. Según el crítico, la percepción decimonónica consta de una “notion of visual experience as instrumental, modifiable, and essentially abstract... that never allowed a real world to acquire solidity or permanence. Once the vision became located in the empirical immediacy of the observer’s body, it belonged to time, to flux, to death” (24). Esta fluidez de la percepción hace posible un contacto más entrañable entre lo que se percibe en el exterior y lo que se siente en el interior. El juego que ocurre entre estas dos esferas es fundamental a la comprensión de la psique de los románticos en España del siglo XIX. Es precisamente esta dimensionalidad abstracta y mutable entre lo tangible y lo intangible, lo visible y lo invisible, que hace posible una reconsideración de la tensión existencial que afectaba los modos de percibir y de interpretar su mundo. Dentro de este paradigma no existe contrastes definitivos entre lo real y lo imaginario. La visualización del mundo llega a ser un conjunto de percepciones que abarcan lo intangible, lo emocional, lo psicológico y lo social. Crary concluye:

The loss of touch as a conceptual component of vision meant the unloosening of the eye from the network of referentiality incarnated in tactility and its subjective relation to perceived space. This autonomization of sight, occurring in many different

domains, was a historical condition for the rebuilding of an observer fitted for the tasks of "specular" consumption. Not only did the empirical isolation of vision allow its quantification and homogenization but it also enabled the new objects of vision (whether commodities, photographs, or the act of perception itself) to assume a mystified and abstract identity, sundered from any relation to the observer's position within a cognitively unified field. The stereoscope is one major cultural site on which this breach between tangibility and visuality is singularly evident. (19)

Nicomedes Pastor Díaz en su novela *De Villahermosa a la China* (1858) desarrolla una teoría de la óptica que corresponde a las nociones de la percepción en el siglo XIX y que hace posible una consideración de sus personajes literarios desde una perspectiva tanto interna como externa. El autor distingue entre el acto de "ver", que configura todo un mundo externo, físico y "real", y el de "mirar", que constituye una esfera interna, psicológica e "imaginaria". Es a base de estos dos modos de percepción que Pastor Díaz formará sus ideas en cuanto a relaciones personales, políticas y sociales. Su sistema sugiere que las dos formas de percepción son reflejos y sombras el uno del otro, enredados ambos en un simulacro. Dentro de este marco la perspectiva del lector (y de los personajes) vacila y se distorsiona. Es precisamente esta (in)distinción creada por Pastor Díaz entre el "ver" y el "mirar" que oculta la "realidad" visual del mundo que lo rodea y así contribuye a la angustia cósmica asociada con la visión interior, íntima de sus personajes. Este estudio propone que no es sólo el descubrimiento de ese mundo interior sino la convivencia y el contraste de ese hombre interior, subjetivo con el hombre físico, objetificado que contribuye al delirio romántico. Son precisamente estas dos modalidades visuales de "ver" y de "mirar" que subrayan la incertidumbre y la frustración de sus protagonistas, y por extensión, las mismas inquietudes en Pastor Díaz y sus contemporáneos románticos.

En el desarrollo de su obra Pastor Díaz define el acto de "ver" y el de "mirar" a través de un paradigma alusivo. En las circunstancias cuando el verbo "ver" aparece en la obra el autor/narrador invita al lector a considerar el plano exterior y tangible del objeto o de la persona. Es la percepción ligera sin complicaciones ni interpretaciones. Asimismo, su uso del verbo "mirar" implica una consideración meditativa de las circunstancias que circundan el evento o a la persona. En este caso, la mirada penetra al fondo en los pensamientos, sentimientos y motivos de los personajes. El receptor, como el autor y sus personajes, se halla en un torbellino visual que vacila entre lo que el ojo "natural" percibe a su alrededor y lo que el ojo "espiritual" logra aprehender al invadir ese espacio interior donde residen los deseos, los motivos y los temores del personaje. El título *De Villahermosa a la China* incluye una tra-

yectoria visual desde el lujo de los salones de Villahermosa en Madrid hasta la abnegación y contemplación del sacrificio misional en la China.

Para iniciar esta discusión, es importante considerar la visión y postura de Pastor Díaz frente a su propia creación. En la "Advertencia" el autor describe el delirio y el recelo que rodea la composición de su obra declarando que "lo había escrito para mí solo, y que el descolorido engendro de algunas noches de insomnio, en la convalecencia de una enfermedad, era como un cuadro que un preso hubiera pintado a la luz artificial de un calabozo, incapaz luego de resistir la prueba de ser mirado a la claridad del día" (93). Estas palabras introductorias pintan claramente la paranoia que experimenta Pastor Díaz al presentar su obra, sus ideas, y sus sentimientos al escrutinio público. Es a partir de este instante en la lectura que el lector llega a descubrir dos perspectivas esenciales a la interpretación de esta novela: el ojo interior meditativo y psicológico del "yo" y el ojo exteriorizado y visual del "otro" pintado y enmarcado por la claridad de otra perspectiva ajena y violenta. Con esta vacilación entre el interior iluminado por una luz tenue e íntima y el exterior rebosando de luz y claridad el autor le obliga al lector a tomar distintas posturas ante su novela. Este "cuadro" novelístico que ha creado ha de tomar sobre sí distintas perspectivas e interpretaciones según la posición visual del lector. No sólo es una posición que ha de asumir el lector frente al autor sino una posición frente a la obra y a sus personajes. Él quiere que "veamos" su dolor, y que además lo "miremos" por dentro y experimentemos la emoción que describe.

Pastor Díaz presenta sus ideas visuales a través de dos analogías concretas que intercala en la "Advertencia". El autor comenta, "Suspendí entonces con despiadada severidad su publicación, fui menos indulgente que el censor más severo, y guardé los borradores del malhadado manuscrito, como se guarda un feto monstruoso en un gabinete de curiosidades abortivas" (93). Con la imagen del feto Pastor Díaz transforma su obra en ente exteriorizado y carnalizado, sujeto a la mirada y curiosidad del receptor, y a su interés en las cosas deformadas y grotescas. Este interés pueril del lector le obliga a "ver" el monstruo, aunque su ética humana demanda que ignore tal monstruosidad. Geoffrey Harpham asevera que para George Santayana es posible "consider a given object either for its distortion of an ideal type or for its 'inward possibility'" (15). A continuación, Harpham agrega, "If we take the first approach we enter a state of confusion at the initial encounter, but then retreat with categories intact. But if we take the second approach we break through confusion to discovery, and what had at first appeared impossible or ludicrous 'takes its place among recognized ideals'" (15). El lector se aproxima a la obra con cuidado y recato, reconociendo en la imagen una semblanza de lo humano. Es sólo al reconocer otro nivel visual, lo interior, que el observador

rechaza su reacción inicial de repulsión. Pastor Díaz enardece la imaginación del lector, invitándole a entrar en la atmósfera de lo prohibido, lo repugnante y lo bizarro. El resultado es que el lector lee, observa y no aparta la vista aunque se siente incómodo frente al texto, sabiendo que, en el feto horripilante, puede hallar algo humano por dentro. La consideración propuesta por Pastor Díaz de su obra es ligera y superficial y el autor ignora la posibilidad de que la obra sea más que una historia para consumo público.

En contraste con el feto y su simbolismo, Pastor Díaz provee otra analogía para hacer hincapié en la mirada interior y meditativa. Él emplea el rosario, con sus connotaciones religiosas, místicas y trascendentes, para mover al lector hacia una meditación interna que favorece lo íntimo y personal sobre lo público y lo colectivo. Pastor Díaz declara:

Es sólo un pobre rosario en que las cuentas no sirven más que para decir oraciones; rosario para rezar en horas perdidas de aburrimiento o descanso, empezándole por cualquiera de los *dieces*, diciendo un amén en cualquiera de sus *glorias*.

Pero rosario, sí, que yo he rezado padeciendo y muchas veces llorando. No le cojáis, no le recéis, los que no hayáis llorado y padecido. No le cojáis ni le recéis, sobre todo, los que no habéis sentido nunca todavía la necesidad de rezar; y satisfaced con otro más estimulante y apetitoso alimento la necesidad de leer. (94)

En combinación con la analogía del feto que apela a la curiosidad sórdida del lector y da preferencia al acto de "ver", el rosario insinúa la preeminencia del acto de "mirar", es decir, un escrutinio personal, sujeto a una interpretación basada en la experiencia individual. El escritor compara su obra al rosario con tal que represente los dolores y quejas de su alma, exigiendo que el lector no coja ni rece su "texto", a menos que haya sentido o experimentado las mismas emociones y engaños. Además implica que hay otros recursos recreativos a los que el lector pueda dedicarse si su propósito es simplemente entretenerse. Esta analogía señala un texto "sagrado" que ha de ser mirado con respeto y con el ojo puro del devoto.

Estas dos perspectivas, la una por fuera y la otra por dentro, tienen el fin de ampliar el acceso del lector al texto y al perspectivismo ocular de su creador. Con la presentación de estas dos visiones del texto Pastor Díaz implica que la postura meditativa y emocional tiene el fin de crear un ambiente catártico, una identificación tanto con los actos como con los sentimientos del que "vive" el texto. Esta diada se culmina en la primera escena de *De Villahermosa a la China* cuando el lector presencia un baile de máscaras en Madrid. El narrador abre el "Libro primero" declarando que:

Dentro de muy pocos años, los bailes de máscaras en Madrid, o habrán degenerado en repugnantes bacanales, o habránse convertido en saraos graves y fríos. Reinará en ellos

el desenfreno de aquella clase desventurada que goza sólo un día, o presidirá sus insípidos placeres, bien la ceremonia de las cortes severas, bien el mojigatismo hipócrita de las cortes corrompidas. O se reunirá en ellos lo más abyecto de la sociedad, removida por el vértigo de un libertinaje grosero, o por una reacción violenta de las costumbres, se celebrarán bailes de corte con pedrerías, brocados y guirindolas de encaje, en los mismos salones en donde hemos asistido nosotros a las brillantes saturnales de nuestra revolucionaria juventud. (95)

En la cita el narrador ofrece una situación que obliga al lector a tomar una posición dentro o fuera del marco narrativo del texto. Sobrepuesto a la escena son las referencias a un baile de máscaras que representa una decepción externa que encubre una "verdad" interna. El narrador sugiere que entre tanta confusión y decepción existe aun trazas de lo verdadero y de lo significativo. La máscara desvía la mirada del espectador, concentrándola en esta expresión externa, deformada y fantástica. Simultáneamente, la máscara permite al enmascarado esconderse y así mantener tras ese antifaz su identidad mística, privada y anónima. Como ha observado Gianni Vattimo, "Being reveals itself only insofar as it also conceals itself" (180). Este ambiente engolfado en misterio obliga al lector a meditar las implicaciones de cómo se presenta y cómo se percibe al que se esconde tras la máscara. Aun más esencial a esa meditación es lo que se revela a través del contraste entre lo que se ve y lo que no se ve. El narrador continua diciendo, "En medio de nuestras tristes querellas y de nuestras efímeras tiranías, entre nuestros anárquicos desórdenes y nuestras anarquías ordenadas, *nuestras fiestas de máscara fueron la expresión genuina de aquella época*, la representación espontánea y fiel de la sociedad en que vivimos nuestros juveniles años" (95, cursiva mía). Su observación se aproxima a la actitud romántica de mediados del siglo XIX y su deseo de construir barreras entre la persona interna, privada y la persona externa, social, siendo la ficción preferible al mundo tangible injerto de toda forma de crueldad y de engaño. Su observación de que la máscara era para los de su época "expresión genuina" otra vez sugiere otra separación entre lo que es fiable y no fiable de la existencia humana. En otras palabras, la máscara encubre y descubre simultáneamente su mundo y sus actitudes frente a la sociedad. Como el feto, la fiesta de máscaras es una distorsión de la realidad tras la cual existe otra "inward possibility" (Harpham 15). Por lo tanto, el método preferido de expresión es de interrumpir el "ver", asociado con una escena superficial, distorsionada e irreal y enfocar la mirada hacia el interior y la persona que se esconde detrás de la máscara. Como ya se verá, Pastor Díaz perpetua esta aproximación al mundo "real" a lo largo del texto, contrastando y confundiendo continuamente la distorsión visual con la mirada contempladora. Esta distinción representa una significación esencial en el

“cómo” se percibe el mundo, el objeto del deseo y de la realidad en contraste con el “por qué”. Slavoj Žizek observa:

The paradox of desire is that it posits retroactively its own cause, i.e., the object *a* is an object that can be perceived only by a gaze “distorted” by desire, an object that *does not exist* for an “objective” gaze. In other words, The object *a* is always, *by definition*, perceived in a distorted way, because outside this distortion, “in itself,” *it does not exist*, since it is *nothing but* the embodiment, the materialization of this very distortion, of this surplus of confusion and perturbation introduced by desire into so-called “objective reality”. (12)

La intriga que Pastor Díaz ha insertado en la obra con la analogía del feto y del rosario, recalca la posibilidad de otra dimensión más reveladora tanto de la obra como de su propia neurosis frente al texto. No sólo quiere censurar y mistificar el texto sino que hasta se resiste a llamarla novela, llamándola así un *coloquio*. Esta designación es importante, ya que el término *novela* implica ficción y una creación estética, mientras que *coloquio*, sugiere un diálogo a través del cual se revela la necesidad de un trato íntimo entre personas. En *De Villahermosa a la China* los dos dialogantes en el primer nivel son el autor y el lector, complementados por múltiples diálogos entre los personajes de la obra que hacen posible la visualización del texto. La idea de negociar un tema a través del diálogo entre autor y lector contribuye a la idea de que el texto se extiende más allá de una simple narración creativa. Es más bien un intercambio íntimo que obliga al lector a identificarse con el narrador y con las circunstancias de la obra. Se refuerza esta conclusión al considerar las implicaciones de una autocensura que apunta hacia un deseo de presentar una obra personalizada que no sólo narra una serie de sucesos sino que también invita al lector a “ver” y “mirar” el texto a través de los ojos del autor/narrador, y a la vez de “verse” y “mirarse” a través de los ojos correspondientes de los protagonistas de la obra. Como consecuencia, el lector ocupa la posición de *voyeur* que acepta la invitación implícita del autor de verse dentro del texto e identificarse con las varias voces narrativas que aparecen y se pintan allí. Esa postura implica una dualidad visual por parte del lector. El “ver” nos permite acceso a la objetividad que acompaña el acto de leer. El “mirar” nos permite alcanzar la dimensión imaginaria de la narración, es decir, considerar el contexto extravisual de la obra y así penetrar en el mundo secreto y escondido del autor. La combinación de estas dos perspectivas crea para el lector/observador un equilibrio entre lo que es tangible de su realidad y lo que se intuye emocional y psicológicamente.

Martin Jay expresa la diversidad en el acto de percepción diciendo que “[t]he visible and the invisible was like a fold in Being, a crossing over, a

hinge, not a flat landscape to be observed from afar" (319). Los actos de "ver" y de "mirar" constituyen una revelación de "lo visible" y "lo invisible", es decir, lo conocido frente a lo desconocido que forman reflejos íntimos el uno del otro, sin tocarse y sin cruzar el espacio que los separa, como las hojas dobladas de un papel. Jay continúa, sugiriendo que "[c]onsciousness can never have a completely positive vision of reality as full presence, because it inevitably has a blind spot (*punctum caecum*)" (320). Por esta razón es "imposible" captar la realidad de la presencia de una cosa por el sencillo acto de "ver". Jay piensa que "[b]eing was not the simple obverse of objectness, as black and white, but rather the larger context in which the object was situated. What consciousness misses in Being is the invisible inextricably intertwined with the visible in a chiasmic exchange that never achieves dialectical sublation. Being is in the interplay of the visible and invisible, which no humanist subject can ever truly see" (320). En la acción de "mirar" el observador ha de reconocer también el acto de "ver" como elemento constituyente del acto entero de percibir. Como resultado del juego entre estas dos formas de percibir. El observador se halla dentro de un salón de espejos en el cual todo "ver" se refleja en todo "mirar".

Pastor Díaz construye los eventos de su novela alrededor de momentos quiásmicos de ver y luego mirar, y es en ese instante, en el desdoblamiento de las dos acciones, que el lector distingue la verdad, o lo que se percibe como verdad. La fusión de estos actos de ver y de mirar se manifiesta en la persona, en una pasión o en un evento hacia el cual el narrador dirige la atención del lector (i.e., observador). En "Libro primero: Última noche del mundo" de su obra Pastor Díaz ilustra claramente la naturaleza enredada entre los dos actos de percepción. El narrador aprovecha la ocasión para comentar sobre el ambiente social de aquella época y de la pérdida del espíritu nacional y la identidad española. Observa:

No; no es exagerado entusiasmo, no es ilusión, no. Un baile de máscaras, una noche de máscaras...hubo tiempo en que fue para nosotros delicioso y soberbio espectáculo. ¡Un baile de máscaras! Noche de alegría, himno de júbilo, concierto de placeres para todo el que haya podido disfrutarle alguna vez en Madrid, libre de cuidados, de remordimientos y de pasiones demasiado profundas... ¡Un baile de máscaras! Recuerdo dulcísimo, cuya imagen conservaremos siempre confundida con el eco apagado y lejano de los vales de Strauss y con las espléndidas visiones del salón de Villahermosa. (96)

El ambiente que construye Pastor Díaz a lo largo del evento del baile de máscaras establece dentro de la novela una perspectiva de lo que luego va a suceder entre los personajes. Hay dos puntos significativos que se deben destacar

en esta escena. Primero, el baile mismo visto de frente es un evento que produce varias reacciones en los participantes. Hay alegría, júbilo, placer, libertad de cuidados, remordimientos y pasión. Sin embargo, estas mismas sensaciones se distorsionan para revelar otro aspecto del baile. La alegría se transforma en frustración, el placer en dolor, la libertad en esclavitud y la pasión en engaño. La clave de esta dualidad se halla en el uso de las máscaras. La decepción de las máscaras permite una distorsión de la realidad y también de la visión normal. Se nota que la careta permite que sólo se manifiesten ciertos aspectos de la "persona", en particular los ojos. Por ejemplo, el narrador nos presenta a la joven (Sofía) diciendo, "El leve tafetán, que descubría la tercera parte de su rostro, permitía adivinar su cara ovalada y blanca, su boca fresca, sus labios vivamente sonrosados, su gesticulación vivaz y móvil, y al través de las rasgadas aberturas de su careta veíanse girar sus ojos con todo el brillo de un carácter ardiente, con toda la intensión y blandura de un alma sentimental y apasionada" (99). La descripción de la careta sobresale y en particular las aperturas "rasgadas" para los ojos. Este detalle permite que la que se esconde detrás de la máscara también goza de vista clara, amplia y sin obstrucciones. Esta descripción implica cierta ingenuidad y deseo de ver y absorber el mundo. Simultáneamente la careta permite que Sofía sea anónima, una participante en la acción sin ningún compromiso social. En contraste la descripción del hombre (Javier) es más reservada. El narrador le informa al lector que, "La joven notó que había mucha dulzura en la expresión, un tanto reprimida y severa, de aquel hombre; que de sus ojos, hundidos y cerrados, salían a las veces ráfagas de súbito resplandor..." (99). Como vemos en las citas anteriores, en vez de percibir a la persona en su forma "natural", la máscara permite una reinención de su carácter y la proyección de "otro" imaginario. Ese otro es construido y constituido a través de la combinación de palabra y sonido que evoca una imagen de la fisonomía de Sofía. El narrador observa que era "dulcísimo, penetrante, simpático el eco de su voz; clara, pronta, ingeniosa, aguda, pintoresca, casi oriental su expresión" (99). Estas ilusiones evocan el *imago vocis*. La visualización escrita le lleva al narrador a concluir que ella "era indudablemente una belleza distinguida" (99). Hablando del poder de esta técnica visual, Geoffrey Hartman dice, "The eyes are vulnerable enough, yet the ears are, if anything, chaster than eyes. Words penetrate deeper into the labyrinth of the ear. The very notion of depth is difficult to associate with the eyes, and writing is brought in contact with that depth only through the mysterious formula *l'oeil écoute*" (44).

La descripción del hombre enmascarado (Javier) implica ciertas calidades de carácter. No obstante los ojos abiertos de Sofía que penetran la máscara a través de "aberturas rasgadas", los ojos de Javier son "hundidos y cerrados".

La visión llena de sonido y alegría de Sofía se contrasta con la de Javier en la cual reina el silencio que "reasserts itself, in the sense that 'words are out of reach, that there will never be the right time for them'" (Hartman xvi). La distancia entre palabra e imagen se manifiesta en la misma distancia entre Javier y el mundo exterior. La descripción de él no evoca el mismo optimismo e ingenuidad proyectados por Sofía. Al contrario, Javier refleja un ensimismamiento que le mueve hacia la contemplación y la mirada igualmente esquiva y penetrante. El narrador hace hincapié en este concepto diciendo que, "tenía su voz inflexiones de suavidad y melodía, harto discordantes con la negligencia de sus maneras y con la austeridad de sus facciones" (99). Este contraste entre la voz sublime, meditativa del hombre frente a su tosquedad exterior reitera la dualidad "ver" y "mirar". Lo que se ve en su persona en forma de ropa, desarreglo y malos modales, contradice lo que uno comprende al mirarle por dentro tomando su voz como indicio de sus cualidades. Si es intencional, no se sabe, pero esta (re)construcción de los dos aspectos de su personalidad son capaces de desmentir las conclusiones del lector y obligarle a emplear tanto el acto de "ver" como el de "mirar" para poder divisar el mundo que el narrador va construyendo alrededor de sus personajes. Por ejemplo, el narrador describe el mundo de máscaras y carnaval de Sofía y Javier:

Allá van, allá corren, allá se lanzan todas las jerarquías y todas las edades: las aristócratas, modestamente ataviadas, afectando el incógnito; las hermosas de la clase media, ostentando, bajo un disfraz elegantemente descuidado, la riqueza de los trajes y el gusto de los adornos; las buenas mozas caprichosamente convertidas en vestales, en turcas y en Dianas, para valsar con sus moros y romanos. Las puertas de aquel palacio ven pasar por sus umbrales un mosaico viviente de generaciones y razas. (97)

En este mundo de identidades escondidas los individuos de clases distintas se mezclan sin poder distinguirse ni su posición social ni su etnicidad. Esta confusión ve su reflejo en la vida corriente de los personajes que no llevan máscaras de tafetán y yeso, sino caretas que se pintan en sus expresiones, miradas y gestos. A lo largo de la obra los personajes se disfrazan, se esconden y se decepcionan a sí mismos, a otros y principalmente al lector. Es sólo al reconocer la presencia de esta decepción que el receptor puede aproximarse al texto. La confusión entre la "realidad" y la "ilusión" hace posible una mayor comprensión del texto ya que evidencia lo inalcanzable que es saber y distinguir la diferencia entre estas dos existencias.

Al principio del "Libro segundo. Valle de Flores" exclama el autor:

¡Horrible es Madrid! ¡Qué contrariedad en estas circunstancias y qué inesperada desgracia para nuestros lectores!...¡Qué sorprendente *espectáculo* les teníamos preparado!

¡Qué nuevo, riquísimo *panorama* íbamos a desarrollar ante su atónitas *miradas!*...¡Con qué facilidad y fortuna los hubiéramos llevado de calle en calle, de salón en salón, de guardilla en guardilla, *revelándoles*, al despertar de cada mañana, un triste secreto de familia, o espantando su dormir de cada noche con un cuadro pavoroso de infamias y de miserias!...¡Con qué facilidad y fortuna hubiéramos podido hacer desfilar por delante de sus *ojos* numerosa procesión de personajes conocidos, y mostrarles, con nombres más o menos disfrazados... (127, cursiva mía)

Este lamento es indicativo de la distorsión que el autor quiere que vaya encubriendo Madrid y a sus ciudadanos. A la vez esta declaración aumenta la capacidad perceptiva del lector como *voyeur* de invadir los espacios públicos y privados. En fin, la experiencia del autor, y por vía vicaria del lector, es "horrible" porque esta visión no es lo que pretende ser ya que implica un lugar oscuro, olvidado y algo siniestro. Son estos espacios negativos que expresan una verdad que abarca secretos que se descubren al momento de desviar la vista para captar con la mirada actos más íntimos y recónditos. Como los personajes, el lector ve pero no comprende lo visto, mira pero no lo cree.

En este mismo "Libro segundo. Valle de Flores" el narrador nos presenta otro personaje esencial de este estudio sobre los actos de mirar y ver. Irene, protectora y consejera de Sofía, reside en un convento como mujer santa, pero todavía no está consagrada a la iglesia. La figura de Irene se desenvuelve dentro de un mundo arquitectónico dominado por torres y miradores "donde la vista abarcaba de un golpe la perspectiva de aquel vasto anfiteatro" (134). Desde una de estas torres Irene vigila el campo que el narrador distingue como "el mirador de Irene" (138). Esa torre ocupa una posición privilegiada, omnipresente y omnisciente de la mirada que vigila las acciones y vidas de otros. Con esta fusión de persona, lugar y acción Irene se transforma en semidiosa. El narrador observa:

La mirada penetrante de su amiga y bienhechora había seguido por el mundo sus pasos, había contado las palpitaciones de su corazón, había descubierto el escondido curso de sus pensamientos, había comprendido y adivinado todos los motivos de su conducta, todas las alternativas de sus propósitos, todos los resultados de sus perplejidades. Irene fue quien reveló a Sofía los misterios de su propia existencia, como refiere un médico a su enfermo los padecimientos que ha sufrido, al volver de su letargo o de su delirio. (153)

Pastor Díaz construye la imagen del "mirador de Irene" que le permite una visión amplia del mundo tanto por fuera como por dentro. Parece que ella es el único personaje de la obra capaz de percibir bien el pasado, el presente y el futuro además del interior y del exterior de los individuos y circunstancias que caen bajo su mirada. Como resultado Irene sirve como puente entre espacios cronológicos, emocionales y temporales. Al contrario, los otros per-

sonajes, principalmente Sofía y Javier, tienen una perspectiva limitada por sus pasiones, sean carnales o divinas. Para hacer hincapié en la importancia del panorama que se alcanza desde la torre el autor interviene en la descripción de Irene para desafiar al lector. Pregunta "¿qué os importa el espectáculo de una mañana de abril desde los miradores de un campanario?" (135) y luego comenta, "Os han descrito tantas veces los albores de una aurora, la espléndida salida del sol en su oriente, que estáis por creer que no tiene encantos sino para el pincel del artista, para la fantasía del poeta... Para vuestros ojos, no; para vuestra imaginación, todavía menos... Vosotros me exigís otras pinturas, otras escenas, tenéis derecho a otras emociones... Ya lo sé, esperad" (135). Aquí el autor distingue entre lo que él ve y desea comunicar al lector y lo que el lector prefiere ver y experimentar como participante en la obra. La diferencia entre estas dos miradas es que los lectores demandan descripciones que pintan lo obvio. Pero el autor sabe muy bien que lo que ha descrito hasta ahora, no se comprende sin que su lector tome la postura de un participante frente a sus descripciones le internalice los datos que él les ha proveído con sus propias experiencias. El lector, igual que Sofía y Javier, no tiene la amplitud de visión que tiene el autor. Como los dos "amantes" el lector no considera lo que hay por un lado ni por el otro, sino lo que se ve dentro del horizonte visual inmediato.

Esta visión demarca el eje del argumento de la novela. Esencialmente Irene y el autor se fusionan para representar la visión universal que trasciende los límites de lo exterior y penetra hasta lo más profundo del ser interior. Al contrario de Irene y del autor los otros personajes (e implícitamente el lector) se limitan a emplear el "ver" y el "mirar" como funciones separadas y distintas, sin alcanzar ni revelarse ni descubrirse como seres enteros e integrados. Irene observa en una conversación con Sofía, "no repares en lo exterior; que lo mismo sirve al alma un esqueleto duro que una piel rehenchida" (153).

En Sofía el "ver" y el "mirar" pierden su carácter emocional y vital y asumen un aspecto patológico. Se entera el lector de que Sofía había prometido a sus padres casarse con Enrique, un joven amigo de la familia. Sin embargo, no lo amaba y ella había decidido meterse en un monasterio en vez de casarse con él. Antes de enclaustrarse en el monasterio, Sofía asiste a un baile de máscaras. Este evento iba a marcar para ella *su última noche del mundo*. Sin embargo, su encuentro con el misterioso Javier y los otros sucesos de la noche cambian el rumbo de su vida. Sin querer y sin poder evitar los impulsos de sus emociones, Sofía se enamora de él. Cuando de repente Javier desaparece de la fiesta sin despedirse, Sofía sufre una angustia que la deja triste y sin fuerzas físicas. La próxima vez que aparece Javier en la vida de Sofía ocurre un año más tarde en Valle de Flores mientras ella visita a su amiga Irene.

Sofía aparece como una mujer transformada, distinta de la que conoce el lector en Madrid. Es aquí en Valle de Flores que Sofía sufre un ataque de nervios que la deja sonambulante, enferma y convertida en otra Ofelia que lamenta la pérdida de su pretendiente. Este delirio surge una noche mientras ella vuelve a su casa después de visitar a Irene. Al ir por el camino oye una voz y se para a escucharla. Es una voz que le atrae porque es conocida. Al darse cuenta de que es la de Javier, Sofía responde con delirio diciendo, "Eso que tengo, que veo delante de mí, no eres tú, no es él... El no es capaz de venir en mi ayuda ni de darme sus brazos... El no pondrá nunca sus ojos delante de los míos..." (178) y luego recalca sus dudas diciendo, "Ya sé que eres una forma de mi pensamiento...una evocación de mi fantasía" (178). Al recobrase un poco y reconocer la realidad de su presencia en Valle de Flores, Sofía declara, "Así, así... gracias... mil gracias...ahora no es ilusión... Dios mío, no... no permitáis que esta felicidad sea el delirio de la fiebre" (179). La condición de Sofía afecta a Javier profundamente. La joven se ha convertido en una "apasionada enferma" que sufre de un "sonambulismo calenturiento" (181). De la misma manera que la reaparición de Javier en la vida de Sofía provoca una condición patológica, la presencia de la enferma contagia a Javier y distorsiona su perspectiva— "Hubo un momento, es verdad, en que Javier, sin ceder a la seducción de aquella amorosa enfermedad, sufrió el contagio de su alucinamiento en la confusión vertiginosa de su propia lucha" (181). Al finalizar el episodio, Sofía se recupera de su "prolongado paroxismo" (182) con su "vista bastante clara y la razón bastante serena para reconocer que se hallaba en los mismos brazos que la habían vuelto a la vida años antes, una noche de duelo, de orfandad y de horrores de epidemia" (182). A lo largo de su encuentro ambos protagonistas sufren una distorsión visual que fluye entre la certeza de su existencia física y la incertidumbre de su salud psicológica. Lo que, sin lugar a dudas, sobresale para el lector es la integración de los dos estados de ser afectados por la visualización imaginaria o real de las circunstancias de su vida. Tanto Sofía como Javier alcanzan una nueva "claridad" visual de su vida y la relación que ha de existir entre ellos sólo bajo la influencia del contagio y del delirio psicológico. Irónicamente y a pesar de esta nueva claridad visual, el mejoramiento de Sofía se hace posible cuando ella abandona la contemplación interna a favor a una existencia basada en lo físico. Como resultado tanto Sofía como Javier se enfocan en el acto de "ver" y descuidan de la necesidad de "mirarse" por dentro y comprenderse.

Al comenzar el "Libro tercero. Esperanzas perdidas" el narrador se aprovecha de las imágenes patológicas y la enfermedad de Sofía para describir los deseos y esperanzas que sufre la raza humana. Es otra tergiversación de la rea-

lidad por la opinión del narrador. Comienza su análisis describiendo el "contagio del llanto y del crimen entre los seres de la humanidad":

Desde que el hombre, como un valetudinario aprensivo, no hace más que contar las pulsaciones de sus arterias, todo reconcentrado en el examen de su propia existencia, el delirio y la manía han sido el inevitable resultado de esta inspección supersticiosa... hanse visto salir y revolotear ignorados espantables vampiros sobre la tenebrosa guarida, y prendida la llama como en el respiradero de un gas combustible, las que parecían más frescas y retiradas grutas han tomado el aspecto de asfixiantes solfataras... El dolor y el crimen, la desesperación y el desconsuelo, la miseria y el suicidio, la blasfemia impía y la duda ponzoñosa, han dejado los antiguos misteriosos antros, donde la justicia los perseguía o la grandiosa elocuencia los revelaba. (184)

Luego concluye, "Ya lo veis: la pasión, el deseo, la presunción, la impiedad, el egoísmo y la desesperación descreída han venido con nosotros, como los miasmas de una universal epidemia, que con nuestro aliento y nuestras ropas traemos" (184). La pregunta central es, ¿por qué el autor corrompe o, al menos, envicia la mirada del lector con referencias patológicas?, ¿es esta distorsión visual un comentario sobre la defectuosidad de la visión y una defensa de la mirada contemplativa? Quizás la respuesta se halla en la necesidad del autor de presentar su obra y sus personajes desde una perspectiva distorsionada y "enferma". Al dirigir la vista del lector hacia una perspectiva delirante y sonámbula, le presenta una realidad no reconocida. Es el acto de enfrentar el vértigo, como el que sufre Javier al hallarse con Sofía en el Valle de Flores, y hallar el equilibrio visual y la capacidad tanto de ver como de mirar las cosas y circunstancias de la existencia. Esta idea se expresa en la descripción de Sofía y su estado físico y mental –"No hablaba apenas, no cantaba, no se movía, no respondía, no miraba; y no gemía sin padecer, ni resistir, ni repugnar nada de cuanto se le ordenara o se pidiera. Parecía no poder pararse si andaba, no poder levantarse si se sentaba en reposo, no mirar ni ver cosa alguna de lo que pasaba ante sus ojos" (217). Esta condición de paroxismo le quita toda capacidad física de relacionarse con el exterior y con el interior, y como evidencia tenemos la observación de que "no miraba". Como resultado, su visión se interioriza y en vez de conectarse emocionalmente con su visión interior, ella se convierte en espectadora, viendo pasar imágenes delante de los ojos sin responder a ellas –"Diríase que, perpetua sonámbula, su existencia se concentraba en el espectáculo de una visión interna, que aquel semblante era la máscara de un espíritu sumergido en el arrobamiento de un éxtasis continuo" (217). Este vértigo y el desfile de imágenes sentimentales resultan en un despertar a otro panorama visual. El idealismo que antes infectaba su percepción ahora se reemplaza con la realidad desnuda, estéril e inhumana de estas visiones. El "Libro cuarto. Votos cumpli-

dos" nos informa más en cuanto a esta transición. El narrador indica, "vamos a descender humildemente, de la ideal altura, a las modestas regiones de la realidad de la vida. Por eso renunciamos a mantener a nuestros lectores en las esferas ardientes de la pasión; por eso sacrificamos el aparente consuelo de quiméricas fantasías a una verdad que podrá parecer dura y despiadada, prosaica y severa" (230). Otra vez fluctúa el plano visual del lector al dejar el acto de "mirar" para volver al de "ver".

En su ensayo "Nihilism and the Post-Modern in Philosophy" Gianni Vattimo comenta:

The belief in the superiority of truth over non-truth or error is a belief which arises in specific vital situations...; it is founded, moreover, on the conviction that man can know things 'in themselves'. Yet the chemical analysis of the process of knowledge reveals that this is impossible because it is nothing other than a series of metaphorizations. This series goes from the thing to the mental image, from the image to the word which expresses the individual's state of mind, from this to the word which social conventions determine to be the 'right' one, and then once again from this canonical word to the thing, which we now see only in terms of the traits which may most easily be metaphorized in the vocabulary that we have inherited (167)

El proceso que describe Vattimo representa lo que desarrolla Pastor Díaz en *De Villahermosa a la China*. Pastor Díaz depende mucho de la capacidad de su lector de tomar posesión del texto, de escudriñarlo, de descifrarlo y, luego, de reinterpretarlo; de pasar el texto por una serie de metamorfizaciones visuales. La clave al texto se halla precisamente en la capacidad del lector de identificarse con los personajes creados por Pastor Díaz gracias a su propia visualización literaria. Su "historia" "reveals its ironic essence: interpretation and distortion, or dis-location" (Vattimo 180). Fundamentalmente la obra de Pastor Díaz opera a base de estos confines históricos ya que el autor emplea los actos de "ver" y de "mirar" como vehículos para descifrar e (re)interpretar los eventos que reflejan sus preocupaciones y deseos.

El título de su novela *De Villahermosa a la China* sugiere una trayectoria desde los salones bulliciosos de Madrid, hasta el mundo contemplativo de la China y de la obra misional. El contraste entre estos mundos, uno visto por fuera con la pompa de la ilusión frente al del mundo contemplativo, hace hincapié en el equilibrio que ha de existir entre estas dos funciones visuales. Con este "coloquio literario" Pastor Díaz revela claramente las frustraciones de una generación de escritores románticos que luchaban por explicar la diferencia entre su personalidad pública y su persona interior. Para él, como para muchos de su generación, el "ver" constituía un acto exteriorizado y superficial mientras que el "mirar", reflejaba un acto más profundo e íntimo. Sin embargo, lo que se esclarece al terminar la obra es que el "ver" no existe aisla-

damente del "mirar". Al contrario, las dos funciones coexisten y son dependientes. Como Irene, el lector ha de tomar una posición superior a la obra, mirando desde la torre con su atención puesta tanto en lo que se ve con el ojo natural, como en lo que se mira con el ojo contemplativo. En fin, Pastor Díaz ha podido lograr con éxito un comentario sobre los efectos del simple "ver", frente al más complejo proceso de "mirar".

OBRAS CITADAS

- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. New Jersey: Princeton UP, 1982.
- Hartman, Geoffrey H. *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981.
- Jay, Martin. Downcast Eyes. *The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Pastor Díaz, Nicomedes. *Obras completas, III*. Ed. José María Castro y Calvo. Madrid: Atlas, 1970.
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. Trans. Jon R. Snyder. Baltimore: Johns Hopkins, 1988.
- Zizek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge MA: MIT Press, 2002.

