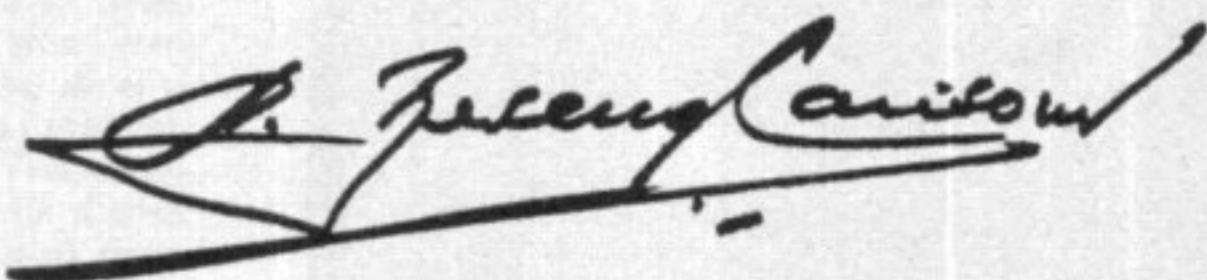


ESE CASI DESCONOCIDO GABRIEL MIRO

A PROPOSITO DE SU CENTENARIO



A handwritten signature in black ink, appearing to read "A. Recanati Canitow". The signature is fluid and cursive, with a horizontal line extending from the end of the last name towards the right.



1. La Perfección

En el tomo segundo de *El Espectador*, año 1921, comentando *Le petit Pierre* de Anatole France, Ortega se lamentaba de la calculada perfección del libro, mejor dicho, lamentaba no tuviéramos con el gran novelista francés las alternativas, peripecias y sorpresas de un estilo, de una forma, que se van perfeccionando con el andar del tiempo; se dolía, en suma, de la cosa dada, inmutable, tan resuelta que había llegado al límite de sus posibilidades y, por lo tanto, a la detención.

No estaría Gabriel Miró —el gran escritor alicantino nacido el 28 de julio de 1879— muy lejos de eso que podríamos llamar la fatalidad de la perfección. Desde sus primeros bosquejos literarios acusa un modo de rigor estilístico prácticamente sin variantes en el resto de su obra. La diferencia con France radicaría en que, mientras en el narrador galo aquella perfección, —el mérito queda aparte—, se ceñía a una acerada frialdad, en Miró, buen hijo del Levante mediterráneo, acrece en pasión y colorido; variante más en volumen

que en soluciones, pero variante al fin.

2. Coordenadas

Gabriel Miró, en ocasiones Sigüenza, seguramente el joven Pablo de su última novela, sitúa su obra en una línea recta del S.E. de España que parte de Alicante hacia el interior pasando por Orihuela y llegando a Murcia. En ese rincón, Miró fue evocando la vida marinera y agrario-provinciana alicantina de todo el último tercio del siglo XIX. Eludió, o pasó fugazmente, temas de la meseta castellana y de los pueblos del norte. Curiosas por lo lejanas y casi fabulosas —el caso de su cuento largo *El abuelo del rey* son sus referencias a una América remota, mística y casi salvaje.

Confesó al final de su vida —vida muy breve: falleció aún no cumplidos los cincuenta y un años el 27 de mayo de 1930— que consideraba concluida esa etapa levantina de su novelística y la esperanza, tan pronto frustrada, de buscar para su obra nuevos horizontes.

¿Quién fue Gabriel Miró? Miró fue esencialmente un campesino solitario, de gran señorío, bondadoso y muy culto, sin ambiciones políticas y jamás protagonista de lances espectaculares, declaraciones urticantes o anécdotas de escándalo. Desde los siete a los doce años permaneció interno en el Colegio de Sto. Domingo en Orihuela; se graduó de Bachiller en Alicante; cursó leyes en Valencia para concluir, mecánicamente y con absoluta indiferencia, la carrera en Granada. Fracasó, en famosa derrota y para gloria de las letras, en unas oposiciones a la magistratura, y hubo de vivir, primero en Barcelona y finalmente en Madrid, de algunos cargos burocráticos o de sus colaboraciones periodísticas en “La Vanguardia” de Barcelona, el “A B C” de Madrid o el “Caras y Caretas” y “La Nación” de Buenos Aires. Detrás de esta vida recoleta y burguesa se descubría un escritor, un poeta, dueño de una de las prosas líricas más hermosas que se hayan impreso en la España contemporánea. Acaso el silencio exterior de esta biografía sea la causa de que podamos decir: Miró ese casi desconocido.

3. Algunos motivos fundamentales

Sólo escribió tres novelas extensas: *Las cerezas del cementerio*, en 1910, *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y su continuación: *El obispo leproso*, aparecida en 1926. El resto, hasta integrar aproximadamente unos veinte títulos, son cuentos de mayor o menor extensión y artículos poemáticos o reflexivos, así los tres volúmenes de 1904, 1917 y 1928 correspondientes a la serie de Sigüenza el "alter ego" de Miró, como lo sería el Mairena de Antonio Machado. Quedan aparte los dos notables volúmenes de 1916-1917: *Figuras de la pasión del Señor* evocación evangélica de extraordinaria belleza, no del Redentor sino de los personajes que se movieron en torno al drama del Gólgota.

Dejando las andanzas y reflexiones de Sigüenza y las *Figuras de la pasión*, el escritor levantino maneja hasta siete motivos como las siete notas de una escala narrativa. Hasta la última novela de 1926, recluido en el perímetro geográfico ya puntualizado, las obras cavan ahincadamente hasta el fondo de sus hombres quietos, atormentados o ilusos. Es como un bucear implacable, escrupuloso, asfixiante en su detallismo agobiador. Casi podría hablarse de un alarde.

Ante todo el pasado; un pasado que se obstina en seguir viviendo; de ahí que ese pretérito terco, duro, un pretérito vuelto sobre sí mismo y sin posibilidad de romper su cerco, de remover su carcinoma, gravite sobre los personajes con un silencioso y agobiante signo de muerte; no es aquí el desenlace normal de la vida, no es tampoco azar imprevisto en un recodo del camino; no, es una presencia difusa y permanente, un estar, un oscuro vivir en el ámbito de lo perimido, más lo singular es cómo esa pesadumbre se emplaza vitalmente en un aire de verde y de azul. El labrador levantino que escondía Miró envuelve en una onda de luz, en un ámbito de sementeras, de montaña, de cielo y mar radiantes, toda la quietud de ese pasado con la apariencia de una vida sin resortes vitales. Pareciera como si la voluntad del escritor buscara en el fuerte contraste de ese antagonismo

dar una mayor intensidad al primer motivo del pasado espectral y patético.

¿Quiénes —segundo tema— representan en la narrativa de Miró ese pretérito sin remisión? Son las familias próceres, provincianas, agrarias, de su tierra alicantina; los Valdivia, padres y tía de Félix en *Las cerezas del cementerio*; los patriarcas de Serrosca en *El abuelo del rey* por quienes las gentes sentían una veneración arqueológica; todo el alto mundo civil y eclesiástico de *Nuestro Padre San Daniel*. No podrá negarse ni su nobleza ni su melancólica dignidad; commueve —porque siendo Gabriel Miró tan soberano artista no podía concebir criaturas menguadas para el bien ni para el mal— commueve, decía, la certidumbre, el orgullo de esos personajes por ese mundo que consideran perfecto, intangible, resuelto para siempre, y commueven por su misma ceguera, por su lenta, ilusionada agonía.

Naturalmente, se le ofrecía un tercer motivo si contrastaba al mundo viejo, al caduco pretérito con las posibilidades de lo nuevo, lo extraño, lo desconocido siempre con algo de inquietante, de misteriosamente diabólico. El mar, sobre todo, tiene una fuerza pánica, renovadora. En barco llega Félix a Almina —*Las cerezas del cementerio*— ya con la carga de su trágica pasión erótica: don Arcadio, prohombre de Serrosca, exclama con pesadumbre: lo único que ha hecho nuestra desdichada ciudad es malearse con la presencia de los extraños, esas gentes de la Marina, que han ido edificándose casas nuevas...; se transparenta en la bellísima parábola: *El mar: el barco*, inserta en su colección de 1921: *El ángel, el molino y el caracol del faro*. El mar es, en fin, como veremos, tentación para la aventura. Dicho quedó que la narrativa de nuestro autor se inserta cronológicamente hacia el último tercio del siglo pasado. El ferrocarril adquiere entonces un valor de rugido, de vida desconcertante, nueva. Acaso no resultaría ocioso recordar que la fúnebre asamblea del Miserere de Núñez de Arce —escrito en 1873— se disuelve al paso de la rauda locomotora, y (por supuesto sin que ello suponga una conexión a

todas luces absurda) evocar la página ferroviaria que pone fin a *El obispo leproso*, en donde el ajetreo de una vida distinta, pintoresca, dinámica, borra a lo lejos con la marcha del convoy la estampa quieta, silenciosa, de la arzobispal Oleza. Miró —dato lingüístico curioso en 1926— titula este capítulo final, y no sin intención, con una sigla ferroviaria: F. O. C. E.

El encerramiento monótono, triste, enfermizo, lleva a la motivación contraria de la aventura, una aventura de desilusión y fracaso. El héroe implica la condición inalienable del triunfo; podrá, sí, desfallecer en esta o aquella circunstancia, hasta morir, pero toda su carrera debe estar marcada por el signo imperativo de una voluntad tensa y sin renunciamientos: la voluntad de vencer. El antihéroe, en cambio, está vencido de antemano, su hazaña es apariencia pura, un actuar que lleva en cada acto su propia e inevitable derrota. Las aventuras antiheroicas en los relatos de Gabriel Miró parecieran estar condenadas por el mismo medio donde se engendran; buscan liberarse de un encierro que a cada paso vuelve a atraparlas, a sujetarlas. Diego, en *Nómada*, regresa derrotado a la casa de su fría y seca hermana tras una vida vagabunda a la que pretendió ser él mismo en libertad. Nada más doloroso que la frustrada vida del pintor Federico Urios en *La novela de mi amigo* cuya única liberación, tan típica de Miró, será la de suicidarse en el mar. Amargas, de una amargura irónica y hasta grotesca, las hazañas de Agustín el nieto del patriarca de Serrosca ya como fracasado inventor, ya como supuesto rey lejano y mítico de una tribu ona en la región austral de Chile. Son vagas noticias que han llegado de un imaginario triunfo para enaltecer a la villa, a los abuelos, a la novia olvidada, pero nada más desolador, más sarcásticamente antiheroico que las tres líneas finales del relato:

Su voz (la de Loreto, otra mujer resignada en su abandono) y su sonrisa parecen venir inspiradas de lo lejano.

Nada se sabe del rey.

Y esto es para Serrosca la más se-

gura prueba de la verdad de su reino y de su gloria.

Ciudades o, más exactamente, villas prietas, de tradición milenaria, orgullosas de su prosapia, acotados y rigurosos los planos sociales, las categorías de los estamentos; todavía un eco feudal en el dominio y la economía agraria de las tierras; costumbres rígidas, patriarcales, a las que no falta, no podía faltar, un unto de hipócrita beatería; chismografía de solteronas pudibundas; miedos, recelos. ¿Qué papel puede desempeñar el sexo en ese medio? El motivo —el quinto de la escala— tiene en Miró matices de riquísima sutileza. Pocos españoles contemporáneos han manejado el tema con mayor delicadeza y mayor finura de indagación, sobre todo que en muchas de sus narraciones es una fuerza oscura, soterrada, ardiente, que pugna por romper un apretado círculo de hierro, y, en consecuencia, actúa con un alto voltaje erótico. Puede ser iluso y resignado como en *Los pies y los zapatos de Enriqueta*; dulcemente doloroso en el egoísmo de *Dentro del cercado*; ser el noble amor adulterio de Félix y Beatriz en *Las cerezas del cementerio*; alcanzar profundidades torvas de una pasión ambivalente entre el odio y el amor como en *El Obispo leproso*; el callado, secreto y musical ensueño de doña Rosa en *El abuelo del rey*. Podrían multiplicarse los ejemplos; resultarían bravamente extensos, pero acaso recoger esta aguda observación de Niño y grande el título con el que en las *Obras Completas* (Edic. 1949) figura su relato de 1909: *Amores de Antón Hernando*:

La fidelidad de esa mujer era una virtud separada del amor, ceñida a su alma y a su carne con la aspereza del cilicio; ni siquiera podía complacerse en ella según hacen muchas mujeres que la ostentan como una joya.

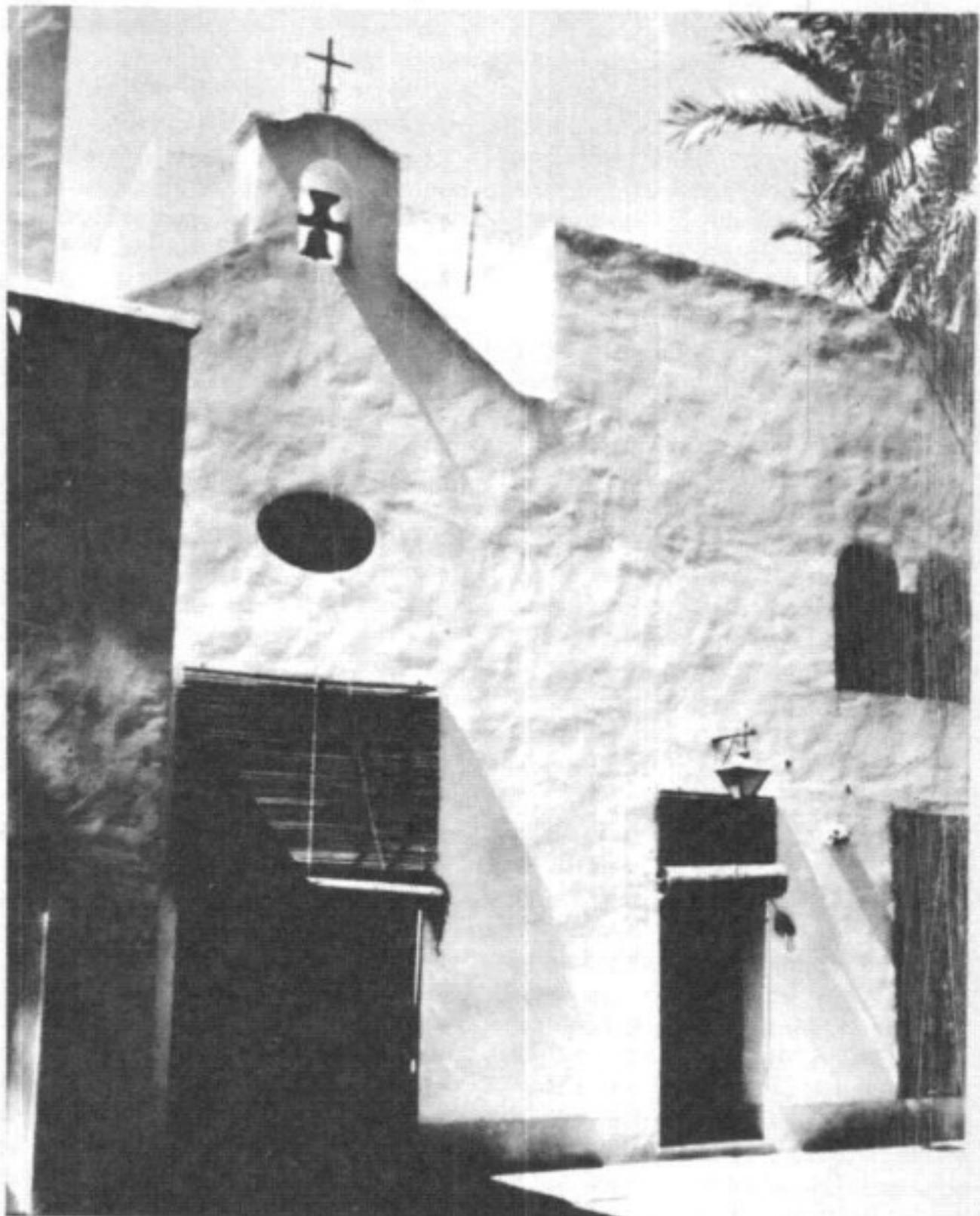
Oleza en las dos últimas grandes novelas de Miró es Orihuela donde pasó, según apuntamos, su niñez como alumno interno en Santo Domingo. Arcaica ciudad con monumentos megalíticos, restos de fortificaciones de la época visigótica en las que

Teodorico resistió sin fortuna la invasión árabe; catedral y sede del Obispado con su palacio de solemne traza; iglesia de Santiago, fábrica arquitectónica del siglo XVII, entornada por labrantes, todo bajo el patronato de San Daniel, del Padre San Daniel en su capilla del Profeta, donde templo y ministros constituyen el solar y casta del sacerdocio elegido.

Sexto y penúltimo motivo de Gabriel Miró es la pintura de esa ciudad levítica, pautada por las devociones, las fiestas de guardar, la unión, sobre cuyo fondo de religiosidad barroca reptan, como himenópteros sobre craso tapiz, celos, envíos, miedos, orgullos, calumnias, ocultas pasiones sucias y violentas.

Ya dijimos que el escritor levantino había anunciado su deseo de abandonar este tema tan ligado a recuerdos de su propia biografía. Su inesperada desaparición no le permitió cumplir el propósito; de ahí que el motivo quede como uno de los capitales en su narrativa.¹

Poeta, y poeta de muy alta calidad aunque jamás publicara un libro de versos, siempre encontraremos en su prosa una última nota que afina y ensambla las restantes: es el símbolo de una mirada, un gesto, un silencio, o también, de algo material nunca solicitado gratuitamente: un reloj, un cuadro, un pájaro, una fuente, un olor, las cerezas de la muerte en *Las cerezas del cementerio*. Como lógica consecuencia, esa



nota se expande a veces en sutil y alada fantasía. La colección más rica en este sentido es *El ángel, el molino, y el caracol del faro* donde aparecen narraciones ya tradicionales como *El ángel*, ya suavemente irónicas tal las *Estampas de un león y una leona* para llegar a las de honda y trágica simbología como las *Estampas del faro*².

Claro es que cada una de estas siete notas fundamentales tiene sus armónicos para llegar a una estructura de tal complejidad que fatalmente escapa de las dimensiones toleradas por un artículo.

4. Una extensa galería

Proponerse un censo de los personajes de Gabriel Miró exigiría un volumen, y no de corta extensión. La galería no sólo es copiosa en figuras, es, también, muy densa en su composición, dicho de otro modo, al número se une la riqueza interior de que cada individuo fuere éste tomado de la realidad, fuere invención del autor. Es lo más próximo, en escala menor supuesto que la obra es considerablemente menos extensa, a la riqueza humana en la novelística de Pérez Galdós.

No encontraremos en esa galería —acaso tampoco sea posible encontrarlos en el genial creador de los *Episodios*— una figura arquetípica —un Quijote, una Lady Macbeth, un Harpagon— un carácter representativo y ejemplar, sino más bien una fauna difusa, neutra, sin duda la más corriente en lo común de la especie humana, pero esa misma llanura sin cumbres donde no se destacan, acumulados en un sujeto, los rasgos del idealismo delirante, la ambición sin freno o la sórdida avaricia, hace mucho más difícil la caracterización, el trazo vivo e inconfundible del personaje.

Volvemos a los fracasados, fracasados sin remisión en los que cuando alienta un ideal éste nunca alcanza la dimensión de lo heroico, y valga, en contraste, una vez más el ejemplo del caballero manchego. Federico Urios vive muerto: *Yo no estoy enteramente vivo*, confiesa, y lleva en él la carga de la hermana a la que mató con inocencia de niño, mientras su pintura, su amarga pin-



tura de pintor ignorado, es, con ru-
do sarcasmo, toda color, *Su colorido* —escribe Miró— tenía fuerza, frescura, alegría, sencillez, como si la vida que él amaba y sorbía insaciablemente en sus excursiones recogiera resonante, placentera y jugosa dentro de sus pinceles. Una existencia hueca, carcomida, ardiendo sólo en los colores de quien no sabía dibujar, vale decir, crear ni crearse. Federico, muerta su hija —la pálida y enfermiza Lucita, en quien rememora el nombre de la hermana sacrificada en un juego infantil sin culpa— concluirá por hundirse en el mar.

Y de este jaez son muchos: Diego, el nómada del relato epónimo; el mismo Agustín, nuestro ya conocido, indeciso, soñador, oscuramente rebelde, que pasará de ser una espe-

ranza desvaída a mitológico rey sin reino de una lejana tribu salvaje; lo es Hernando, Antón Hernando, en sus amores frustrados, don Juan irresoluto, sacudido por un vendaval erótico entre el pecado y el arrepentimiento. Félix Valdivia —*Las cerezas del cementerio*— recuerda físicamente a su tío Guillermo, su padrino, conquistador, valiente, audaz, muerto en una riña por malicia de un holandés brutal y repulsivo, socio de Lambeth, marido de Beatriz con quien Félix, mucho más joven, tendrá un romance adulterio, como lo tuviera el padrino, amor que llevará a la altiva señora a tener celos de Isabel, prima de Félix, celos de su propia hija; amores turbios, sospechosos, que desembocan en la muerte del protagonista. El mismo refle-

xiona: ildeales y ansias se manifestaban en escándalos y truhanería. Trágica, patricia y llena de misterio había sido la ruta de Guillermo. La suya sólo dejaba tristezas y desconfianzas plebeyas. Y opacas figuras humanas son don Eduardo, pacato varón sometido a la intemperancia y dominio de su hermana doña Constanza; Silvio, el hijo de ésta, señorito pueblerino malicioso y energúmeno.

Dicho quedó, las dos últimas novelas de Miró reflejaban el ambiente cerrado y ultramontano de Oleza, ambiente eclesiástico tampoco ausente en otros relatos del alicantino, que ha llevado a la idea francamente absurda de catalogarlo como un escritor clerical. Rescatemos, para demostrar lo contrario, tres figuras de sacerdotes incursas en *Nuestro Padre San Daniel* y en su continuación *El Obispo leproso*: el padre Bellod, adusto, severo, tradicionalista, contrasta con la dinámica, activa, casi picaresca estampa del teniente cura don Magín tan ortodoxo como mundano, figura típica del cura español de pueblo que así atiende, entre bromas y veras, entre accesos de furor y algarabía risueña, tanto lo divino como lo humano, y aún más con la estampa infantil, casi bobalicona, del capellán de las Salesas de Jeromillo. De singular valor artístico es ese Obispo enfermo de la diócesis de Oleza que casi ausente del relato influye sobre él como una sombra patética, de dolor y resignación, símbolo, dejamos apuntado, que asume en su evangélica enfermedad la lepra del pecado.

Hemos de convenir que se trata de una humanidad menor, sin grandeza; atosigada, en un ínfimo reducido geográfico, por orgullos nobiliares caducos, envidias, rencores, sensualidad vergonzante o reprimida, miedos terribles, más, con todo, como el narrador los mira desde adentro, sin acrimonia, cae sobre todos como un velo de piedad que los dignifica, y podemos compadecerlos y hasta explicarnos la enorme dimensión de sus dramas. Son, en el fondo, pobres criaturas dolientes y acaso minúsculas, pero criaturas de carne y hueso, nunca meros tipos abocetados ni sometidos a la deformación de la caricatura; condición humana en suma

capaz de alcanzar la redención del arte gracias a la fuerza creadora de Miró³.

Pío Baroja escribió alguna vez: *Yo no he pretendido nunca hacer figuras de mujeres miradas como desde adentro de ellas, estilo Bourget, Houssaye, Prevost (esto me parece una mixtificación)*, las he dibujado como desde afuera, desde esa orilla lejana que es un sexo para otro, y renglones antes: *El hombre no podrá verla nunca tal como es. Hay el sexo de por medio, que no permite el análisis frío*⁴. Esto podrían contradecirlo —textos a la vista— la Julieta de Shakespeare, la dulce y desdichada Manon del inquieto abate de Artois y, sin ir tan lejos, las *Cartas de mujeres* de Benavente, o esas insuperables Fortunata y Jacinta de Galdós. Mas lo importante, en nuestro caso, es que pueden contradecirlo las propias mujeres de Gabriel Miró en el que, por supuesto, no cupo nunca la acre misoginia de Baroja.

Miró nos ofrece una galería femenina realmente interesante por lo variada, o aguda y, por momentos, lo poética. Están vistas casi siempre con más complacencia, se entiende artística, más cuidado estético que los personajes masculinos; no es tinte rosa ni galantería —incluso las hay francamente repulsivas— es como un modo de ver a la mujer española, mujer casi siempre tan fuera de lo común, en su más radical intimidad humana.

Dentro del copioso censo, y tomando los ejemplos más notorios, podríamos dividirlas en tres grupos: aquéllas evanescentes, sencillas, lejanas, que pasan silenciosas por la vida como envueltas en un permanente ensueño: la dulce y engañada Enriqueta de *Los pies y los zapatos* de Enriqueta; doña Rosa, consumida en noble ancianidad por el amor secreto al músico de Serosca don Lorenzo: *Murió la pálida doña Rosa...* Tuvo una muerte bienaventurada, sin agonía, expiró mirando el grabado de Mozart, o la resignada Loreto ambas de *El abuelo del rey*; o Isabel y la piadosa tía Lutgarda de *Las cerezas del cementerio*. Un segundo grupo corresponde a mujeres de imperial nobleza, finas y ardientes a las que alcanza, sin doblegar su dignidad, el aletazo de la tragedia: la es-

tupenda Beatriz de la última novela citada; la hermosa, sensual y aniñada Paulina de *Nuestro Padre San Daniel*, que será la madre atormentada en el oscuro drama familiar de *El Obispo leproso*; incluiría en este sector a la Elena de *Los amores de Antón Hernando* (Niño y grande en la redacción definitiva). Quedan, finalmente, las beatas, agriadas, hipócritas; Miró no las ha perdonado ni por piedad cristiana ni por piedad estética; forman un conjunto repelente, aunque de rica humanidad, en el que puede rescatarse, incluso, como lo ha observado en notable estudio Zamora Vicente, la valleinclaneca solución del esperpento⁵: la severa y antipática, dominadora tía Constanza en *Las cerezas del cementerio*; la tertulia de *Las Catalanas*, las implacables chismosas solteronas de Oleza y, sobre todas, Elvira atisbada en *Nuestro Padre San Daniel* y resuelta en *El Obispo leproso* como la gazmoña que esconde bajo de su seca doncellez, alta y irónica, el ardor brutal de una pasión morbosa desapoderada.

Rescatamos sólo algunos de los personajes claves de Miró dentro de un conjunto riquísimo, que exigiría un volumen, lastimosamente aún no escrito, ya que tras de estos primeros agonistas se agita un mundo variado y colorido de viejos hidalgos, labradores, gañanes, criados, pueblerinos, soldados, mendigos, tullidos, clérigos, mercaderes, etc. tratados, al modo cervantino, con atención escrupulosa de modo tal que, aun pasando fugazmente, quedan impresos no como siluetas desvaídas sino como individuos plasmados en carne viva.

5. La galería histórica

Las figuras de la pasión del Señor aparecieron en dos volúmenes los años 1916 y 1917. Miró para esta evocación escrituraria, creo única por su rigor y belleza formal en la historia de las letras castellanas, se había documentado escrupulosamente durante los años en que, residente en Barcelona, había dirigido la "Encyclopédia Sagrada" de la Editorial Vecchi y Ramos. Recuerdo en forma indeleble la impresión deslumbrante que me causó la lectura de aquellas estampas en los días ya bastantes le-

janos de una Semana Santa; la viva potencia de los retratos y la encendida diafanidad del estilo. Pasan imborrables: Judas, Kaifás, el nazareno, Annás, Barrabás, Herodes Antipas, Pilato, Simón de Cyrene, Matías Cleofás, los sanhedritas, la Samaria... Como mi entusiasmo por las *Figuras de la pasión del Señor* podría suponer parcialidad y subjetivismo, dejo la palabra a dos críticos a los que, por cierto, no podrá tachárselas de beatos ni ultramontanos. Dice Juan Chabás: *La barroca arquitectura luminosa, lujosamente bordada y tallada de estas estampas, es una perfecta obra de artífice literario. Jamás un escritor se ha librado tan gozosamente al ejercicio desinteresado, minucioso, de recamar con tan precioso cuidado una lengua llena de esplendores, fulgurante de imágenes, numerosa de armonías, cálida de colores, abundante de invenciones verbales, sorprendente de hallazgos vivos como es esta lengua que Miró emplea en las "Figuras" con maestría inigualable*⁶. Por su parte, Jacinto Grau escribe: *Todo en esas luminosas y magistrales páginas adquiere categoría de gran arte auténtico, y el idioma, como siempre, sabiamente, emocionalmente trabajado, toma un relieve, un acento y un encanto extraordinarios e inolvidables, y en algunos capítulos como el de Marfa Cleofás, la musa íntima de Gabriel Miró, su sensibilidad finísimas para*

captar la superficie y el sentimiento de las cosas, alcanzan una unción, una dulce ternura y un resplandor de poesía que nos envuelve como el humo aromático de un incensario⁷.

Jesús era en *Las Figuras* imagen de fondo, viviente, pero apenas presente; Miró la recobra con los materiales ya acumulados en las hermosas páginas finales de *El humo dormido* (1919): la serie titulada *Semana Santa* y los capítulos correlativos: *La Ascención; San Juan, San Pedro y San Pablo*, cerrados con *Santiago, patrón de España*, que, en cierto modo, completan un ciclo de historia evangélica. Presumo que Miró tenía la intención de unas *Figuras del nacimiento del Señor*, así al menos se desprende de los fragmentos póstumos: de *Bethlehem*, *Los tres caminantes* y *La conciencia mesiánica de Jesús*⁸ escritas con la misma intensidad y radiante prosa de los textos ya citados.

6. Un esbozo de su técnica

Gran parte, por no decir toda, de la escasa crítica en torno a Miró, y más escasa aún si la comparamos con la de alguno de sus contemporáneos, insiste en considerarlo como un extraordinario paisajista colorido y sensual, más, en considerar que el relato en sí es sólo un pretexto para la función decorativa, puramente "literaria" del paisaje. Mal año para Miró si lo estimáramos como un par-

nasiano rezagado en prosa no más atento a la exquisitez y pulimento de una forma descriptiva.

Lo primero para rechazar esta hipótesis es la misma densidad de la narración; dicho en otra forma: su riqueza informativa en cuanto a los episodios que integran todo el acaecer de los cuentos o las novelas; no es, entendámonos, la riqueza inventarial, de escribanía, tan propia del realismo como propuesta estética; no, es el cúmulo de sugerencias, matices, insinuaciones así en lo físico como en lo espiritual que con absoluta naturalidad nace de cada escena, de cada situación. Miró no se detiene por imperio de una consigna, lo hace en razón directa a lo que surge de la trama misma.

De ahí una narración trabada y disociada al mismo tiempo: una narración no disparada linealmente en concatenación de episodios para llevarnos de uno en otro a la totalidad del "argumento", sino una serie de momentos resueltos en sí mismos, sumados —no enfilados— hasta alcanzar la totalidad del tema.

Ortega, al margen de una lectura de *El Obispo leproso*, se preguntaba la razón de por qué leído un fragmento de rara perfección éste no lo impulsaba a continuar; se preguntaba: ¿era ésta una perfección estática, paralítica, toda en cada trozo de sí misma y que por esta razón no invita a completar lo que ya vemos de ella, apeteciendo lo



que aún nos falta? ⁹. Podría hablarse, acaso, de situaciones independientes —el matrimonio del padre de Agustín en *El abuelo del rey*; el motivo Guillermo, Koeweld, Beatriz en *Las cerezas del cementerio*; el episodio del relicario y el húsar Mauricio Valcárcel en *El Obispo leproso*— que en cierto modo, conclusas, cerradas, obligan a un esfuerzo para romper el cerco y penetrar en las siguientes. Es la aglutinación de esos cercos, a veces muy alejados de la espina dorsal del asunto, lo que unifica el, en apariencia, disociado relato.

No es, en consecuencia, lectura fácil ni para muchos. La morosidad de la andadura narrativa comporta dos obligaciones no exigidas ni por el cuento ni por la novela tradicionales: detenimiento y memoria. Múltiples y variados son los episodios —pongamos adrede un paradigma irrecusable— de *Los tres mosqueteros*, muchos sus personajes, mas la cinematográfica del relato —espacio y tiempo— es tan compacta, rápida y coherente, tan sustantiva, que no hay modo de perderse aún con la lectura más desaprensiva. El comportamiento en Miró es muy distinto; el cúmulo de escenas y actantes¹⁰ porfiadamente trabajados se revierten cada uno sobre sí mismos, y al detenerse en su propio reducto van trambando el progreso directo y sin ataques de la acción, que es el procedimiento de ese género menor; el folletín, para capturar sin respiro la atención del lector. No es tampoco la vieja técnica —todavía perceptible en el Quijote— de los episodios independientes ligados sólo por la continua presencia del o los protagonistas; no, porque cada episodio en Miró, lentamente, escrupulosamente demorado sobre cada detalle, conlleva la carga del precedente y el consecuente de modo tal que el fluir de la acción —regla de oro de la novela clásica— se estanca, se aquietá deleitosamente casi en cada movimiento del proceso¹¹.

Todo ello importa la necesidad de una atención no retenida como acto psicológico involuntario por la atractiva velocidad y dinamismo de la peripecia sino obligada y, en consecuencia, como disposición consciente de la voluntad para no distraerse de la ilación narrativa, e importa, ade-

más, un bravo ejercicio de la memoria para no olvidar cada momento, en apariencia independiente, y poderlo aglutinar a la totalidad del contexto.

De hecho entonces, la acción como tal acción, como actuar, queda fuertemente comprometida. Se ha dicho a este propósito: La verdad es que a fuerza de hallarse constantemente suspenso de lo circundante, de lo periférico de la acción, Miró parece por momentos estar a punto de olvidar los imperativos de la acción misma, riesgo al que frecuentemente se vio expuesto su maestro Proust, supremo antecedente de esta refinada especie de narradores¹².

Y llegamos al controvertido punto de la posible relación entre el novelista francés y el alicantino. Acabamos de leer un juicio conceptuándolo supremo antecedente; lo niega, en cambio, Pérez Minik: Ha de considerársele —se refiere a Proust— como el término de un largo proceso novelesco, muy ceñido y metódico (los antecedentes serían Balzac y Zola) donde sólo van cambiando los héroes y el clima cultural, sometidos y revelados por nuevos procedimientos de trabajo estético. El cañamazo narrativo permanece en Marcel Proust, como también el sentido de la vida como historia, aposentado en el impresionista fluir de la memoria despierta¹³; es verdad, pero esto no controvierte en modo alguno la similitud con Miró supuesto que lo importante en el paralelo son esos nuevos procedimientos de trabajo estético, en una palabra, un modo distinto y nuevo de narrar.

Tenía Miró real y positivo conocimiento de la lengua y la literatura francesas: su mujer era Clemencia Maignon, hija del cónsul francés en Alicante; tradujo *El señor de Helsingborg* de Hedenstierna y *Su Majestad de Lavedan*; tenía vinculaciones —como es frecuente en los hombres del Levante español hasta por razones mercantiles— con figuras del país frontero; lógicamente debió interesarle el apasionante novelista parisien quien desde 1913 con *Du côté de chez Swann* iba a rescatar todo un pasado definitivamente muerto, a resucitarlo, *sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice inmense du*

souvenir

Acaso no debiéramos avanzar más allá de este primer volumen de *A la Recherche du Temps perdu* —que como bien sabemos pasó casi inadvertido— por cuanto la larga serie a partir de *A l'ombre de jeunes filles en fleurs* (1919) va apareciendo paralelamente a la del novelista alicantino; más aún: *Las cerezas del cementerio* (1910), algunos cuentos: *La señora, los suyos y los otros* (1912), donde la técnica de Miró está prácticamente fraguada, son anteriores a la aparición de Proust. Llegamos a la conclusión que no se trata, ni mucho menos, de un préstamo; se trata —lo he dicho muchas veces— de una atmósfera, de un clima estético que, sin necesidad de contactos inmediatos, da en distintos meridianos resultados idénticos o, por lo menos, similares.

Ahora bien, supuesta la coincidencia, ¿en qué difieren el español del francés? Creo que es Pérez Minik —a pesar de no admitir el paralelo— quien acierta a dar una respuesta clara y suficiente; luego de explicar el vivo contacto que sostuvo con la naturaleza —campo, árbol, río, montaña— apunta: Este ruralismo es el que lo aparta de ser un Marcel Proust o una Virginia Woolf, escritores de ciudades burguesas y de tan elaborado artificio intelectual. Acaso con una similar mente —y esto, agregamos nosotros, es lo radical y lo decisivo para desechar toda sospecha de una imitación deliberada— Gabriel Miró se quedó situado al otro lado y por fuera de las demarcaciones ciudadanas, apareciendo su escritura teñida por esa circunstancia tan vigente e irreemplazable de su existencia¹⁴.

Nada más exacto; mente similar, vale decir, el mismo procedimiento técnico para encarar dos mundos distintos, lo que lógicamente tenfa que rendir soluciones diferentes. *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, el título definitivo de *La señora, los suyos y los otros*, tiene un momento, al final del relato, cuando se oyen las pisadas monjiles de la otrora graciosas, coqueta y enamorada sobrina del párroco de Boraída, que no son, claro, las páginas y páginas que siguen al hecho minúsculo del timbre que preanuncia la llegada de Swann al

jardín de Combray; la distancia va de un jardín aristocrático en París, y la hipersensibilidad de sus dueños, a la escena provinciana en la Colegiata de Laderos vecina al poblachón de Boraída: **Estaban mirando el templo y oyendo las cominerías que les contaba la priora. Y he aquí que, lejos, por algún corredor angosto comenzaron a sonar pasos huecos, secos como de almadreñas; y cuando se acercaron su ruido se hizo pavoroso, de tumba hollada, de zapatos que anduviesen solos, sin nadie.**

¿No habéis sentido nunca la emoción de unas pisadas? ¿No se aceleró sobresaltado el pulso de nuestra vida oyendo el pisar de alguien todavía invisible, y cuya figura imaginásteis lacia o anhelosa, desventurada o placentera, hermana o enemiga, según resonaba su calzado, blando, trémulo, gozoso, cauto, siniestro...?

... Ya llegaban aquellos pasos. Eran inmensos, enormes, pero caedizos y flojos; eran de huesos, de muerte...

Todos se volvieron espantadamente para mirar.

No cien páginas, pero sí una docena de líneas ha demorado Miró la aparición de la monja para cerrarse dentro de unos minutos al parecer insignificantes, pero de gran valor significante en el contexto del relato. Y esto en un cuento cuya primera redacción data de 1912...

7. La valoración del tiempo

Para la novela tradicional, entendiendo por tal la que arranca del siglo XVIII hasta el naturalismo, el tiempo funcionaba como simple ordenador cronológico; el tiempo del reloj engarzando los acontecimientos; esta temporalidad objetiva daba la serie lineal desde un instante de partida a otro de llegada. Como toda novela es, en rigor, historia, todo consistía, aun narrando hechos presentes, en dar la trayectoria de un pasado; una aplicación elemental de la concepción agustiniana de que el presente es un constante **pasar lo pasado**. Acaso cabría pensar si en el *Quijote*, sobre todo en la Parte Segunda, Cervantes —gobierno de Sancho, por ejemplo— no adivinó un tratamiento temporal más complejo que el de la simple iteración cronológica.

Un vuelco contra el pragmatismo y el racionalismo determinó a fines del siglo pasado e inicios del presente nuevos rumbos en la concepción filosófica del tiempo: Simmel inicia su obra en 1892; las *Investigaciones lógicas* de Husserl son de 1900; la célebre *Materia y memoria* de Bergson aparece el año 1896 y *La evolución creadora* en 1907. Podríamos decir de un modo general y urgente, como un breve signo para nuestro objeto puramente literario, que el nuevo rumbo consistió, esencialmente, en trasladar el problema de la ubicación objetiva y científica al ser en sí o, dicho de otro modo, en considerar al tiempo no como un hecho dado en la realidad cósmica, sino como una pura experiencia ontológica, más exactamente, psicológica.

El tiempo —y así está enfocado de un modo u otro en casi todo el pensamiento contemporáneo— es duración, vale decir, apreciación subjetiva; en rigor, la esencia misma del ser: el tiempo —escribía Bergson— es la trama y materia misma de la vida psicológica; por eso no es ahora, ni ayer, ni mañana; es el todo de una experiencia absolutamente individual; el pasado se imbrica en el presente, pasado que echamos al desván de lo inconsciente por el saludable mecanismo del olvido, pero terco y persistente en nuestra duración por esos recuerdos que se deslizan como para advertirnos de todo lo que llevamos con nosotros sin darnos cuenta¹⁵.

Sin duda es en la novelística proustiana donde puede testimoniar la aplicación estética más lúcida del pensamiento nuevo acerca del tiempo. Al concepto de un devenir incesante que destruye hombres, cosas, modos de vida, va ligada la fulguración repentina de la memoria, el recuerdo bergsoniano para vislumbrar fugazmente y retener por un esfuerzo del espíritu fragmentos del tiempo perdido gracias al estímulo de un olor, un contacto, un sonido; fantasmales trozos de ese pasado —luego puntillosamente escandido en el presente— de esa sinfonía que tuvo sentimiento de sí misma y fuera creadora de sí como quería Bergson se concibiera la duración.

Pensemos ahora en Gabriel Miró.

Ya dejamos dicho que toda su obra aparece ubicada en un pasado que, cronológicamente, puede ubicarse en el último tercio del siglo XIX español, años más o menos, los momentos de la Regencia, pero no se trata de novela histórica al modo romántico ni tampoco de crónica aproximadamente novelada; ni hay intento de reconstrucción arqueológica ni referencias demasiado ostensibles a la historia política. Las tres grandes novelas del alicantino se mueven en un vivo presente puro instaurado, regido por un pretérito que, en esa actualidad, aísla con duradera vigencia. Tampoco en ese presente la narración camina recta en orden al tiempo que Husserl llamaría cósmico; zigzaguea, se detiene o retrocede según la instancia psicológica o situacional del relato. En *Las cerezas del cementerio*, el viaje de Félix hasta llegar el barco a destino está resuelto por un trenzado de emociones, de fugaces evocaciones, sin necesidad de orientación cronológica apenas subrayadas por breves referencias a momentos del día: el alba, la noche... El ardoroso romance Beatriz-Félix está como hendido a cada paso por violentas intromisiones del pasado, que es el motor atávico para impulsarlo; más aún, ese pasado cobra repentina presencia espectral con la transferencia Koeveld—señor Gines en el vagón de ferrocarril que lleva al protagonista de Almina a Los Almudeles.

Se supone que *El Obispo leproso* sea la biografía de Pablo desde su niñez hasta su primera juventud, pero este delgado hilo conductor apenas es posible seguirlo en razón de que en ningún momento tendrá tensión suficiente para informarnos de un proceso cronológico. Lo que interesa a Miró es el mundo que rodea la insignificante figura, el mundo que se le acerca o aleja o comueve o aterra. El relato no se subordina a un tiempo dado y como preestablecido de antemano; ese tiempo funciona según las vivencias, en un espacio dado, de los múltiples personajes; un tiempo rastreado por la memoria que nunca alcanza a tener, como no lo tiene en la novela moderna de filiación proustiana, unidad y progresión objetivas. Es una rigurosa

toma de posición contemporánea. Hemos descubierto que la vida y la historia carecen de un armónico desarrollo coherente; de estructura razonable y ordenada¹⁶.

Realmente notable es el manejo del tiempo en *El abuelo del rey*. Don Arcadio —¿fue deliberada voluntad de Miró tan sugestivo nombre?— y su nieto Agustín están radicados en dos duraciones no sólo diferentes sino antagónicas; diríamos —recordando a D'Ors— que, aunque juntos en el tiempo-calendario, pertenecen a dos sistemas vitales opuestos, a dos acaeceres sin posible comunicación. No es que el uno haya vivido antes que el otro, que sean los años; no, es que el tiempo, la trama esencial del abuelo está irremediablemente oclusa dentro de lo que fue su duración, y la del nieto es todavía la de un presente indeciso que espera ser en un próximo devenir, psicológicamente entonces, en nada pues lo que aún no ha sido nada incorporó a la experiencia, al tiempo.

Lo dramático es que el abuelo se empeña en que su durar, o lo que fue su durar, se prolongue en el de Agustín, que el tiempo-Serosca se confunda con el tiempo-impaciencia, que de algún modo el pasado absorba y determine el presente o, casi mejor, lo paralice. Hay una escena admirable: Agustín recibe los parabienes por su flamante título de bachiller; el abuelo le regala un antiquísimo reloj; el nieto lo mira, lo revuelve, mueve las agujas y al fin exclama:

— ¡Pero esto no anda abuelo!

— Ni le hace falta, hijo mío. Es el más precioso de todos los relojes del mundo; es el primero que llevó mi padre y el que yo usé a tu edad. Este reloj no es como los otros, sino al contrario; mira: los relojes sirven para averiguar las horas que pasan, para saber el momento del tiempo en que estamos cuando se nos ocurre mirar sus saetas; pues éste, no, señor; éste señala las horas que han pasado, y hace meditar más; es el Kempis de los relojes.

Terrible voluptuosidad: las horas que han pasado!, y en ellas complacerse, detenerse, hundirse, como si al anclarse en las agujas quietas el

tiempo hubiera efectivamente dejado de fluir. La escena se prolonga al modo de Proust o de la Woolf, con parsimoniosa lentitud; se va cavando el abismo entre ambos tiempos vitales; al fin, estalla la rebeldía:

— ¡Abuelo este reloj está roto! ¿De qué sirve?

Se empañan los ojos de don Arcadio; mira compasivamente a Agustín:

— Valiera más —le dice— que hubieses tenido la fe que yo tuve! Si este reloj está roto! Dos años me costó averiguarlo; dos años pasé atento a estas horas pasadas que decías. ¡Y aquella simplicidad de entonces hoy me procura el tiempo pasado que tú nunca verás en el pobre reloj roto!

Dos acordes tremendos vibran en el reproche: la persistencia trágica, casi con arrebatos de locura senil, de querer procurarse el tiempo perdido; la certeza de que, desde la otra orilla, el nieto —tú nunca verás— vive en otra dimensión irreversiblemente lejana en tiempo-espacio de la del abuelo... Y cuando Agustín destaba definitivamente su órbita para la aventura lejana lleva el relojito que señala las horas del pasado... en el fondo de mi bolso.

Vale este fragmento de *El abuelo del rey* como el corte en un tejido celular para observar de cerca, como se detiene una secuencia cinematográfica para traerla al primer plano, ese tratamiento del tiempo como entidad psicológica que impregna y decide la vida, la historia.

8. Paisaje y forma

Insistiremos sobre un aspecto de Miró ya casi agotado por la exégesis en torno a la obra del alicantino. Con tan enérgico relieve se destaca este aspecto de su literatura que se ha convertido casi en un tópico. Ciento que es notable y singular, pero acaso convendrán algunas precisiones.

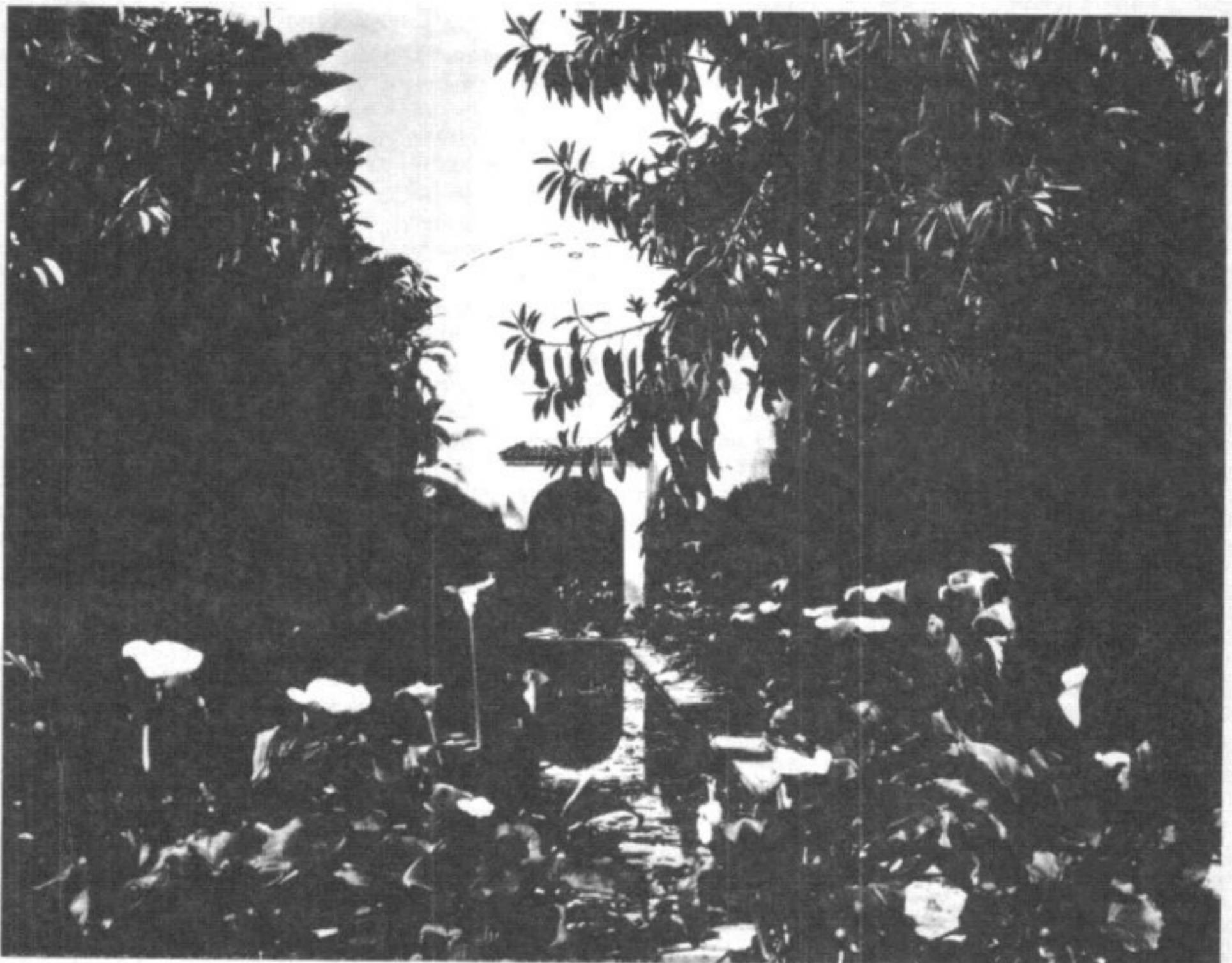
Bien sabemos que la incorporación del paisaje al quehacer literario como pintura y recreo, y no como simple referencia indicadora, fue obra de la estética romántica, exigencia del famoso color local, mas, a pesar de la alta dosis suministrada como ingrediente de la composición

literaria, profuso y detallista, continuó siendo sólo el telón y los bastidores que enmarcaban el motivo principal: la peripécia, la acción. Si Hugo, lo recuerdo como ejemplo, demora varias páginas para describirnos las urcas en *El hombre que ríe* (Parte Primera —Libro Primero— I) la tal descripción en las ensenadas de Portland poco o nada hace a la economía del relato. El sistema llegó hasta los naturalistas, incluso, con exageración, aunque, sin duda, con un propósito más ceñido, más —lo diré por esta única vez dado lo resabiado de la palabra— más funcional.

Cuando la novela se propuso deliberadamente —recordando al viejo Stendhal— la indagación psicológica como tal indagación pura, cuando empieza a penetrar en los campos de la metafísica, la sobreabundancia de cuadros descriptivos comenzó a ser lastre incómodo; una masa superpuesta que distraía del objeto principal: el hombre de carne y hueso. Creo que el paradigma de esta nueva conducta estética nos lo da muy claramente Unamuno: después de *Paz en la guerra* (1897) abundante en cuadros, en pintura, se propone, a partir de *Amor y pedagogía* (1902), una novelística aséptica, rigurosa, en la que sólo queden exentos los personajes y su mundo interior, dejando para otra suerte de libros —viajes, recuerdos— el manejo del paisaje. El cambio en esos cinco años, y que entiendo llega a su máxima tensión en *La tía Tula* de 1920, fue reflexivo, consciente y no sólo mantenido sino literariamente explicado¹⁷.

¿Cómo entonces un autor tan próximo a los nuevos métodos en la técnica de novelar carga su prosa de tan ricos y elaborados paisajes?, ¿cómo tanta morosidad, cuidado y ornamento en las descripciones?, ¿por qué ese lujoso derroche de impresionismo plástico? Dos, creo entender, son las razones válidas para explicarlo.

Fue Miró en primer lugar, ya lo sabemos, un labrador de la costa mediterránea fundido con su tierra a la que amaba apasionadamente; ese amor lo llevó a conocerla en sus entresijos más profundos, a tomar una conciencia que era parte de su misma vida. Hubiera sido muy difícil,



humanamente imposible, escapar de ese sortilegio, de ese ensalmo al ponerte a escribir. Una vez más el amor no pudo estar oculto, y la euforia para manifestarlo fue esa voluptuosa complacencia en describir, pintar, iluminar su paisaje con los más encendidos colores. No es pues éste en la obra de Miró lo que llamaríamos una voluntad de estilo, es mucho más: es algo que emana de su propia naturaleza; orgánico, fundamental.

Y por lo mismo, en segundo lugar, no es accidental ni puramente decorativo; no es gratuito ni ingerido "ad libitum" como dispendio suntuario; cierto es que a veces pareciera gravitar con exceso sobre la dinámica de la narración; lo que no aparecerá nunca es como forzado, extemporáneo, excrecencia ajena al ensamblaje de todo el conjunto.

Obraríamos con inaudita imprudencia si pretendiéramos dar ejemplos; nunca fuera exigida más copiosa antología: Apuntemos con todo dos momentos en *Las cerezas del cementerio*. Félix llega a La Olmeda; está cerca del fruto maldito del que nadie come, cerca de la equívoca y repelente figura de su primo Silvio, va a tropezar de nuevo con el espectro de Koeveld otra vez en la figura del señor Giner su futuro asesino, como lo había sido el verdadero con el tío Guillermo, pero también va a entrar en escena la dulce, delgada y frágil criatura que es la buena tía Lutgarda; el paisaje se ahila en tosca melancolía:

Las nogueras, las hierbas de las acequias y manantiales, que bullían escondidamente, daban un tierno olor de zumos. Las

montañas se acercaban amenazadoras, destacando frogosos berruecos ceñidos por viejas y melancólicas coronas de almenas rotas. A trechos se desgarraba la serranía, apareciendo el júbilo del cielo ilimitado, libre. Ya temblaban algunas estrellas.

Félix ha pasado un día de insignificantes, pero hondas emociones: alta nobleza rígida en medio de hombres hoscos, pasiones brutales, una fe hecha de rancias tradiciones; lo engañan y atosigan al mismo tiempo su tradición, aquella finca campesina que fue solar de antepasados, recuerdos, remordimientos, acaso nuevos amores. Llega así al dormitorio cuyas ventanas daban bajo un golizo de las sierras, negro y siniestro, y he aquí el interior que encuadra aquel estado de ánimo:

De la olmeda brotó una explosión de cántigas de ruiseñores, volcándose, derramándose en la callada noche, olorosa de madreselvas.

Félix se sintió muy solo.

Paseó por la estancia. Su blancura, la noble ancianidad del mueblaje, la cama grande, de columnas y velos, la cruz de palmera bendecida sobre la pilita de loza azul, y luego, el silencio y la sensación de grandeza y vejez de toda la casa y de la profunda noche de este paisaje, le llevaron imaginativamente a remotos tiempos, cuando poblaban el solar los Valdivia que decidieron su vida; él aún no existía y ya estaba plasmada y sellada su alma con herencia de misticismos, de miedos, de pesadumbre, de alegrías y apasionamientos delirantes...

Dos fragmentos descriptivos que coinciden exactamente con la situación, el momento, los personajes; desgajados del contexto son desde luego dos trozos admirables de composición, de refinamiento estilístico, pero, en rigor, alcanzan toda fuerza, su poder de sugestión, cuando los leemos inscriptos en la coherencia del relato, en el momento exacto del fluir narrativo donde necesariamente tienen que aparecer.

Y son muchos; en una sola lectura de sus Obras Completas en la edición ya citada —Miró, va de suyo, no se agota ni en una ni en varias lecturas— dudé entre más de cien descripciones para elegir. Todas tenían idéntica fascinación, todas podían ser ejemplo de esa unidad vital entre el cuadro y la correspondiente tensión dramática o, mejor, humana.

Si el arte literario de Miró —así lo quiere gran parte de su crítica— alcanza en el paisaje la más alta y significativa elocuencia y perfección, creo que es el momento para unas breves reflexiones acerca de su forma, de su estilo.

He aquí unas palabras de Ortega en el artículo ya citado:

No creo que haya actualmente escritor más pulcro y solícito. Cada frase está hecha a tórculo. Cada palabra ensambla con las vecinas, y

luego, pulida la coyuntura. Y no hay línea que suba ni que baje en la página: todo el libro conserva la misma ardiente tensión, idéntico cuidado, pulso y pulimento¹⁸.

Si, como es exacto, cada palabra ha sufrido una elaboración tan escrupulosa, si del mismo modo, se ha vigilado el total de la frase afinándola hasta una insuperable perfección, pareciera lógico inscribir a Miró en una línea barroca, nada extraña, por otra parte, en la historia del mejor y más representativo arte español.

Convienen empero algunas precisiones: si no restringimos el barroco a las estrictas modalidades de su apogeo en el siglo XVII, si lo consideramos una constante que periódicamente refluye como oposición a períodos de sencillez y simplificación de recursos —tal como lo estudian D'Ors o Díaz Plaja—, si, por último, rechazamos una vez más la idea ya perimida del barroco como una decadencia que nos lleva de la luminosidad clásica a la oscuridad de los herméticos, se puede hablar con bastante certeza de un neobarroquismo acusado en las letras hispanoamericanas entre fines del XIX y las dos primeras décadas del actual.

Digamos de un barroco no por oscuridad, por violencia del hiératon o porfiada intromisión de la metáfora, digamos de un barroco por sobreabundancia semántica, por riqueza casi enceguecedora de la imagen o, también, de un barroco en busca de un impresionismo directo y sobrio en la voluntaria economía de la sintaxis. Fue la evidente reacción contra la plátitud y llaneza coloquial de los escritores del XIX —de Campoamor a Palacio Valdés, de Querol a la Pardo Bazán— detectable tanto en Larreta como en Valle Inclán, tanto en Rodó como en Azorín sin excluir —porque su decadencia y cantada sobriedad es otra forma de perseguir un estilo— al mismísimo Pío Baroja¹⁹.

Todo, en suma, es la respuesta de la península a esa corriente de aire renovador y vivo que fue el modernismo americano. Sabemos muy bien lo discutido de ese influjo sobre los hombres "del 98", polémica que exige mucho espacio y ahora ajena a nuestro propósito²⁰, pero que —ahí

están la suspicacia y ojeriza de Unamuno, el primer Valle Inclán, Manuel Machado— de hecho pareciera incuestionable, como que, al fin y al cabo, no es sino la tardía continuidad en lengua hispánica de aquella *écriture artiste* ya resuelta por Flaubert desde 1857 (*Madame Bovary*) y totalmente fraguada siete años después con *Salammbo*; corriente que invadiría toda Europa a fines de siglo: Barbey, Hofmannsthal, Wilde, D'Annunzio, Maeterlink, Hamsun... Tomaría distintos nombres, la escritura preciosista y alambicada seguía siendo la misma.

Miró inicia su carrera literaria en el pleno apogeo del modernismo y la cierra prematuramente cuando esa estética se disolvía en las nuevas formas del ultraísmo. Su modo pues coincide con toda una época y a ella responde dentro de una actitud muy técnica, muy personal y llevada al tope de sus posibilidades. Ese estilo o, más exactamente, esa lengua a la que caben los adjetivos de estofada, suntuaria, precisa, densa y sensual ha hecho pensar si, por su misma tensión lírica y subjetiva, su franco carácter poemático y musical, no enervaba las condiciones intrínsecas y necesarias del género novela; ha hecho pensar que, si cada tantos vocablos debemos forzosamente recurrir al diccionario y quedar suspensos ante la belleza deslumbrante de un fragmento —en otras palabras: detenidos ante la perfección de un cuadro—, la novela no quedaría supeditada al estilo o, peor, disuelta en la arrolladora marejada de forma y color. De hecho es así, mas no pareciera legítimo echar toda la culpa sobre Miró aunque éste, no cabe duda, lleva el procedimiento a sus extremos; cabe, en todo caso, responsabilizar a una época, a ese recamado y paciente *art nouveau* que así distrae —culpa del brillo formal— de la novela misma tanto en *El Obispo leproso* como en *Las Sonatas* de Valle Inclán, o en *La gloria de don Ramiro* de Larreta.

Por eso cuando el escritor alicantino encuentra el tema dado, cuando opera sobre un cañamazo de circunstancias donde la invención es mínima puede detenerse sin riesgo en cada detalle, en cada paisaje o retrato,

con la refinada complacencia de un miniaturista, puede darnos estampas tras estampas con la certeza de no quebrar, supuesto que de hecho no existe, ni la unidad ni el fluir del relato. Tal es el caso de las *Figuras de la pasión del Señor* donde el típico estilo —Miró alcanza quizás su máxima tensión deslumbrante. Entre cientos —brava es la elección frente a multitud de trozos de sorprendente belleza— aparto esta pintura de la embajada que Herodes envía a Pilatos para interceder por Judea buida con el detallismo y riqueza con que un Paolo Uccello o un Benozzo Gozzoli hubieran tratado sus temas evangélicos:

Venía un trotar bronco, tembloroso de pezuñas de camellos, un estrépito de caballos. El azul cegóse de arenas. Y aparecieron las mitras felpudas, las crines tendidas y rojas de la guardia bárbara del Tetrarca.

Los pálidos gigantes de Herodes doblaron sus frágeles; y el faraute, con tiara amarilla y puñal desnudo en el cíngulo de piel de leopardo, ofreció a Poncio un pergamo enrollado en un marfil de antílope.

Herodes intercedía por la Judea.

Los ojos de Poncio resbalaron fríamente en la mirada de vidrio del mensajero; y sonó su grito.

Un aparitor le trajo la foja de membrana pulida, el cálamo recién cortado, la redoma de sepia, en cuyo negror espeso se cuajaba el relumbrar de los labios del vaso. Y de pie, sobre la espalda de un legionario, escribió Pilato su respuesta pomposa, rechazando los oficios medianeros del Tetrarca.

No será fácil encontrar así, exento, fuera de contexto, un cuadro más acabado, esplendoroso y, sin mengua de fascinante belleza, erudito, sobre un breve y menudo episodio en el inmenso drama de la Pasión.

9. La generación literaria

¿Dónde ubicar a Gabriel Miró? ¿A cuál generación adscribirlo? Si

bien los cálculos cronológicos no inciden en la relatividad de los tiempos literarios, si bastante menor que los hombres claves "del 98" tenía diez años menos que Valle, siete menos que Baroja y seis menos que su paisano Azorín— si acaso su posición doctrinaria no coincidía con las rebeldes actitudes de aquella promoción, el dejó romántico que aún alienta por debajo de su peraltado estilo, la calidad del mismo, la búsqueda incesante de ese mismo estilo, el indudable arrimo a las soluciones modernistas —era amigo y admirador de Salvador Rueda— darían razones suficientes para incorporarlo a la generación famosa de comienzos de siglo, más, todavía, si leemos sus últimas novelas con la curiosidad de descubrir en ellas la crítica larvada a esa rancia sociedad provinciana española de fines del XIX.

Algo hay, sin embargo, que perturba, algo que rechaza una ubicación franca dentro de ese grupo. No es sencillo explicarlo puesto que es más una vaga intuición que un hecho concreto, pero acaso existan algunos datos para dar más consistencia a esa presunción: el confinamiento provinciano; el haber llegado mucho más tarde a ese lugar catalán que fue Castilla, Madrid, para "el 98"; el mismo mundo local, cerradamente local de sus novelas, y, sobre todo, la calidad de la prosa, que si bien, como hemos dicho, tiene mucho del neo-barroco modernista, alcanza a veces un voltaje lírico, incluso, una densidad semántica y estructural que incide en la misma esencia del relato. No es la elegancia decorativa del primer Valle Inclán ni tampoco, aunque se le parezca en la riqueza y precisión del vocabulario, el impresionismo esfumado de Azorín. Es todo eso, pero llevado a un grado tal de perfeccionamiento y enjundia como para dispensarlo a una órbita aparte, distante del cosmos noventa y ochista.

Si fuera legítimo hablar, como quiere D'Ors, de una generación novecentista que hereda de la anterior el rigor del estilo, pero ahincándolo en una preocupación filosófica, en una distinta valoración del tiempo —la Doña Inés del evolucionado Azorín, que no por nada aparece en

1925—, en un proustiano indagar psicológico, más allá del puro carácter, con ricas connotaciones líricas; acaso —de existir como generación independiente— ahí pudiéramos ubicar con bastante certeza a Gabriel Miró. No, no es el caso de mucho enjuagarse con las palabras, según apuntó alguna vez la acidia de Baroja; es que esas palabras de Miró, si plásticas y sensuales, no son entretenimiento ni juego verbal, como acaso pueden darse en los modernistas, digamos, ortodoxos; nacen de la entraña misma del relato, del fondo, como nace el calor del fuego según la hermosa imagen de Flaubert.

Por todo ello, quizás, el poeta en prosa levantino esté más cerca de Pérez de Ayala —otro olvidado— que de Valle Inclán; más cerca, aunque suene a paradoja, de Gómez de la Serna que de Azorín; o, en todo caso, más cerca del Valle de los espíritus que del don Ramón de las Sonatas.

¿Resultaría demasiado atrevimiento pensar en un Miró surrealista si la vida, su corta vida, se lo hubiera permitido? Quede el interrogante como tal atrevimiento y la respuesta para futuros exégetas²¹.

10. Miró, ese casi desconocido

Con frecuencia la fama depende de un azar compuesto por muchos factores; el azar consiste en que el artista, o quien fuere, caiga o no en la sutil trama de esos factores. ¿Cuáles? muchos: políticos, religiosos, periodísticos, familiares, muchos repetidos, y lo grave es que no siempre ese azar coincide con la realidad, o por exceso o por mengua. Las clásicas trompas suelen sonar a tiempo, pero, en otras ocasiones, desafinan sin remedio.

Un caso singular y nada estimulante es el caso de Gabriel Miró. Escritor de raza; dueño de una prosa prácticamente inigualable; cercano a técnicas narrativas de nuevo cuño que comenzaban a divulgarse en sus años, y, al mismo tiempo, de un tradicional y ejemplar casticismo; poeta en suma en el más alto y auténtico sentido de la palabra, no tuvo nunca ni siquiera la mínima consideración que se ha tenido con otros, no di-

go menores, pero sí del mismo nivel. Muy poco o nada se ha divulgado acerca de páginas que son realmente de antología; no tuvo nunca la frecuencia de asedios eruditos o simplemente periodísticos tan rumbosos con otros escritores acaso por más bullangueros o espectaculares; finalmente, para ludibrio imborrable de la docta corporación, se le cerraron las puertas de la Real Academia Española.

¿Qué ha movido esa reticencia, ese silencio, ese, al menos lo parece, voluntario ejercicio de olvido, esa, al menos lo parece, bien calculada indiferencia? Pienso, para explicármelo, en su confinamiento provinciano; en su espíritu de buen labrador tan pegado a la naturaleza y tan ajeno a la vida artificial, recelosa e hipócrita del mundillo literario; acaso su posición católica bien que jamás la esgrimiera para granjerías ni especulaciones políticas, antes bien, no faltan, sobre todo en sus dos grandes novelas, ironías y críticas para devociones externas, falsas y mal entendidas; pensemos, por último —y probablemente sea ésta la causa más penosa, pero más decisiva— en que Miró es autor de difícil lectura, denso, miniaturista, profundo, en su técnica de sorprendente originalidad, implacable y sin concesiones. Estos supuestos de su estética son en general para lectores hispanoamericanos casi un pecado. Arriesgaremos un desatino: quizás el error más grave de Miró fue nacer en España y escribir en castellano...

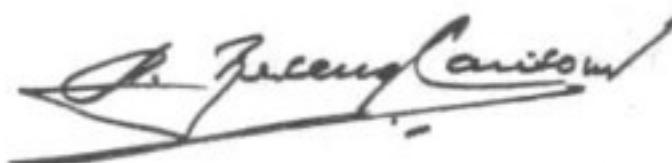
Pero a veces en pro de ese casi desconocido Miró se levanta una voz para quebrar el silencio; voz muy alejada del espíritu y fe del levantino, más fuerte y emocionada: Se fue, como todos, a ese infinito desconocido del que ninguno vuelve... Y en ese silencioso infinito, interrogante en el pavoroso correr del tiempo, se oirá su nombre pronunciado por unos cuantos mortales mientras viva el castellano y la civilización existe²².

Y el Director del Departamento de español de la Universidad de Aberdeen, Mr. Parker, aseguraba en una conferencia: era Miró uno de los más grandes escritores que ha produ-

cido España desde el siglo XVII hasta nuestros días y, desde luego, una de las figuras más originales de la literatura mundial contemporánea.

Esperemos entonces que ese casi desconocido se conozca al fin.

verano de 1979.



Doctor Arturo Berenguer Carisomo

Títulos: Doctor en Filosofía y Letras; Profesor en Letras; Abogado.

Cargos Académicos: Decano de la Facultad de Filosofía y Letras — 1955; Secretario Académico 1971—1972; Decano de la Facultad de Filosofía y Letras 1976, en ejercicio.

Cargos Docentes Universitarios: Adjunto de Literatura Española 1949—1950; Titular de Historia de la Lengua 1951—1955; Director del Instituto de Filología 1951—1955; Director del Instituto de Literatura Argentina 1975—1976, en la Facultad de Filosofía y Letras de UBA; Titular de Literatura Española 1958 a la fecha en la Universidad del Salvador; Titular de Literatura Argentina 1968 a la fecha en la Universidad Católica Argentina.

Docencia en enseñanza secundaria: Escuela Nacional de Comercio de Ramos Mejía, 1935-1940. Escuela Nacional de Comercio N° 5, 1943-1944. Escuela Nacional de Comercio N° 6, 1944-1955. Colegio Nacional Sarmiento, 1940-1955. Colegio Nacional J. A. Roca, 1937-1942. Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, 1953-1955.

Otros títulos académicos: Profesor Titular Consulto (Fac. Filosofía y Letras) 1971-1975. Profesor Emérito (Fac. Filosofía y Letras) 1975 a la fecha.

Distinciones: Gran Cruz de Alfonso el Sabio otorgada por el gobierno español en

el año 1960. Gran Cruz del Mérito Civil, otorgada por S.M. Juan Carlos I.

Premios: Nacional de Teatro, 1949-1950. Argentores, 1954-1977.

Publicaciones: Labor docente: "Castellano", 3 vol. "Historia de la literatura española", 1 vol. "Historia de la literatura argentina e hispanoamericana", 1 vol.

Antologías comentadas, 2 vol. "Cómo se analiza un texto literario", 1 vol. "Cuadernos para ejercicios de castellano", 3 vol.

Investigación literaria: (Se anota lo más importante). "Las ideas estéticas en el teatro argentino", 1947. "Los valores en la obra de Enrique Larreta", 1947. "La prosa de Bécquer", 1948. "Las máscaras de F. García Lorca", 1950. "Las corrientes estéticas en la literatura argentina" (La Lírica), tres volúmenes editados y dos en vías de publicación, 1960 en adelante.

Obras volúmenes: "España en la Argentina", 1953. "Cuando Buenos Aires era colonia", 1960. "Crítica dramática", 1934, etc.

Cursos y conferencias: Por su número (pasan de mil) no se detallan las dictadas en Argentina, Uruguay, Estados Unidos, Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Alemania, etc.

Asimismo, por su extensión (pasan de quinientos) no se detallan los artículos publicados en periódicos y revistas del país y del extranjero.



NOTAS

¹ Acaso podría sumarse a este motivo el de la lepra. La primera experiencia de Sigüenza en *Del vivir* (1904) es una excursión a Parcent, municipio de Alicante, que es foco de leprosos. La terrible enfermedad ataca al Obispo de la novela homónima, y su paulatina destrucción parecería ser como el símbolo de la destrucción social y moral de los personajes claves del relato. Una destrucción lenta e implacable que Miró más insinúa que describe con un poder de captura realmente asombroso.

² Mariano Baquero Goyanes ha rastreado algunos antecedentes literarios de *El ángel*, por tal razón lo hemos llamado tradicional, aproximándolo particularmente a *La aventura del ángel*, de la Pardo Bazán ya con antecedentes en Byron, Lamartine, Moore y Alfredo de Vigny. (Confr. *El cuento español en el siglo XIX*; Ed. "Revista de Filología"; Año I; Madrid, 1949; págs. 608 - 609).

³ Y acaso también a la bondad innata del escritor. Cuando éste se transforma en Sigüenza en el libro de su nombre o en *Años y Lenguas* o en el peregrinaje de *Del vivir*, las observaciones de hombres y cosas tienen siempre un aire de placentaria ternura. Será muy raro encontrar acritud ni violencia; es el viajero que comprende o se asombra; el espectador que sabe es la belleza acaso la única forma válida de acercarse al misterio del hombre o del paisaje.

⁴ Prólogo de las *Páginas escogidas* (Ed. Calleja - Madrid, 1918; Pág. 20).

⁵ *Literatura española contemporánea - 1898-1950*. (Ed. "Cultural" - S. A. La Habana, 1952; Pág. 301).

⁶ *Estampas* (Ed. "Librería Hachette" - "Biblioteca de bolsillo" - Bs. Aires, 1941; Pág. 96).

⁷ *Obras Completas* (Ed. cit. Págs. 1199-1231). Hay edición independiente de "Losada - S. A." (Buenos Aires, 1961).

⁸ *El Obispo leproso* ("Obras completas" - Bol. "Revista de Occidente". Madrid, 1957. Págs. 544-550).

⁹ Actante, en la actual jerga de la crítica, sobre todo teatral, equivale a todo lo que en la obra actúa e incide en la peripécia: personaje, cosa o paisaje (decoración): el pañuelo en *Otello*, el inaccesi-

ble pico de la montaña en *Le dent rouge* de Lenormand, el vértigo del mar en *La dama del mar* de Ibsen. Quizá de estos novelistas españoles de este siglo, sea en Miró donde lo actante cumpla funciones más decisivas.

¹⁰ Esto lo observamos en su valoración de la novela como estampas en relieve, - sucesivas y discontinuas al mismo tiempo. (Domingo Pérez Minik: *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX* - Edic. Guadarrama - Madrid, 1957. Capítulo *Otra vez Gabriel Miró*; Pág. 190).

¹¹ Suelto en el Suplemento literario de "La Nación" de Buenos Aires del 22 de febrero de 1953.

¹² Op. Cap. y edic. cits. Pág. 196.

¹³ Op., Cap^o y Edic. cits. Pág. 185.

¹⁴ La evolución creadora - Traducción de Fernando Vela - Edic. "Revista de Occidente Argentina" - Buenos Aires, 1947; Pág. 27). Bergson agrega renglones adelante: Pensamos con una pequeña parte de nuestro pasado, pero sentimos, deseamos, queremos con nuestro pasado entero, comprendiendo también en él "la curvatura original" de nuestra alma. (Edic. cit. Pág. 28). Véase cómo explica Ferrater Mora idéntica posición Husserl, bien -aclara- que bajo muy diferentes supuestos: en Husserl se precisa la diferencia entre el tiempo fenomenológico, definido como la forma unitaria de las vivencias en un flujo de lo vivido y el tiempo objetivo Edic. de "Atlante - S. A.". México, 1944. Pág. 693).

¹⁵ No me explico como Juan N. Ramos -tan buen catador de Proust- y que de tan excelente modo ha visto la técnica novelística de Miró, diga que en sus dos grandes relatos: hubiera podido suprimir la trama novelesca y cambiar el destino y las pasiones de los personajes. El libro hubiera quedado idénticamente igual a lo que es, y antes haya dicho que tal vez le falta la unidad funcional que es la vida. ¿Pero es que esa serie de cuadros disociados, densos, no son la vida misma? ¿Es que el ensamblaje de esos riquísimos cuadros de un tiempo y un lugar pudieron sugerir otro asunto, otros personajes? En verdad, no entiendo. (El arte de un contemporáneo Gabriel Miró). (En "Nosotros", N° 1924. Noviembre de 1933).

¹⁶ En esta novela hay pintura de paisajes y dibujo, y colorido de tiempo y de lugar. Porque después ha abandonado esta proceder, forjando novelas fuera de lugar

y tiempo determinados, en esqueleto, a modo de dramas íntimos; y dejando para otras obras la contemplación de paisajes y celajes y marinas (Prólogo para la segunda edición de *Paz en la guerra* - Salamanca, abril de 1923). Es interesante recordar que paralelamente la revolución de los grandes directores -Craig, Meyerhold, Tairov- buscaban en el teatro una parecida simplificación de todo el aparato escenográfico, o, si no, una plástica tipo Meyerhold que acaudalara un valor simbólico. Acaso no fuera ocioso recordar aquí al último Cézanne en su ascética contra los antiguos cofrades los impresionistas.

¹⁷ Art. cit. Pág. 546. El artículo del pensador español sobre *El Obispo leproso* es muy reticente en cuanto a la novela como tal novela, embarcándose en una compleja teoría de lo que deben ser los personajes de un relato, mas tras de tantos reparos agrega: Toda esta tirada más es pesada y abstrusa, pero debía decirse alguna vez y yo me he sacrificado a tal deber. Por lo demás, podíamos seguir hablando indefinidamente del libro de Miró, haciendo su anatomía, descomponiéndolo en sus elementos, y esta labor rendiría no escaso aprendizaje de técnica literaria. Que esto sea posible indica ya el rango de la obra, y renglones adelante: Miró es un gran escritor, y, acaso arrepentido de las reticencias, y, en cierto modo, de haber soslayado el análisis a fondo del libro concluye con esta paradoja: el estudio requeriría tiempo y paciencia para los que no hay lugar, en consecuencia, más vale concluir reconociendo que no he dicho nada sobre Miró. (Art. Cit. Págs. 549-550).

¹⁸ Para todo este tema confr. Pérez Minik (Op. cit. Págs. 179-186).

¹⁹ El ensayo más denso que se ha escrito sobre el tema es, sin disputa, el de Guillermo Díaz-Plaja: *Modernismo frente a noventa y ocho* (Edic. Espasa-Calpe S. A. Madrid, 1951).

²⁰ Antonio F. Molina: *La generación del 98* (Ed. "Labor" - Barcelona, 1968), lo incluye en el capítulo 3 - Otros escritores - bien que agregando nombres como los de Pérez de Ayala, D'Ors, Ortega, que poco o nada tienen que ver con la promoción estudiada. De ahí las reticencias, aclaraciones y puntos aparte a los que le obligan una inclusión a todas luces inexacta.

²¹ Jacinto Grau: *Estampas* (Ed. Edito. Hachette - Bs. As., 1941. Pág. 99).