

UNIDAD EN LOS RELATOS DEL LIBRO DE SIGÜENZA DE GABRIEL MIRÓ

Hilda C. Mac Donagh de Iribar

INTRODUCCION

Es aserto generalizado de la crítica, al referirse a la obra de Gabriel Miró, que en ella la acción queda ahogada por la descripción, por el lirismo descriptivo, como lo llamó Ortega y Gasset.

También el **Libro de Sigüenza** contiene abundantes pasajes dedicados a pintar -con la singular riqueza verbal y sensorial que caracterizan a este autor- cuadros de la naturaleza o interiores.

La modalidad narrativa escogida por Miró en esta obra contribuye a la sensación de que el tema principal se diluye: el relato surge a través del personaje de Sigüenza, andariego y contemplativo, espectador pasivo antes que actor. Sus andanzas hilvanan los hechos.

El propósito de este trabajo es, a través del ejemplo de unos pocos capítulos, señalar la posibilidad de relacionar la materia descriptiva con la narración y de encontrar elementos comunes en episodios aparentemente inconexos.

"UNA JORNADA DE TIRO DE PICHON"

"EL SEÑOR CUENCA Y SU SUCESOR"

Un capítulo preferido de los antólogos es el titulado "Una jornada del Tiro de Pichón". En él descripción y narración están íntimamente vinculadas. El azul del cielo y el mar son de los palomos, "su reino infinito del aire", ahora retaceado por el alambre metálico. Las enumeraciones de elementos de la naturaleza dicen el esfuerzo agotador del palomo por huir o la dimensión de la libertad perdida. De los hombres es la frivolidad, el edificio, que quiere ser bello pero no lo consigue por presuntuoso y los automóviles, que rompen la paz del lugar. También de ellos, del "patriciado de la ciudad" o de los chicos descalzos que pululan en el puerto, la crueldad que se ensaña con los palomos.

El capítulo se divide en tres partes. La primera contiene la descripción general del Tiro de Pichón y particular de lo observado por Sigüenza en una

determinada tarde; segunda: discusión con el amigo; tercera, reacción de Sigüenza ante los comentarios de los socios del Tiro de Pichón.

La primera parte es elocuente por sí misma. Es la que contiene más descripción. La denuncia de la crueldad se matiza y reitera a través de las variantes que originan los diversos accidentes de la caza del palomo. Sólo cabe acotar que el autor se acerca al sarcasmo, no se advierte esa maestría para la ironía que lo caracteriza. La segunda parte complementa y proyecta la denuncia a un plano ideológico que sobrepasa la compasión por el animal perseguido ferozmente de la primera. La tercera, un colofón con parodia de estilo jurídico irónico y deprimente: Sigüenza, tan escandalizado por la crueldad, también podría caer en ella, por apocamiento del ánimo, ni siquiera cabría la palabra cobardía. En las tres partes, la concreción de la crueldad inútil está presentada a través del perro con borlita en la cola. Los socios del Tiro de Pichón niegan vehementemente su existencia, como si con ello invalidaran todo el resto de la denuncia de Sigüenza.

Igualmente, en el capítulo "El Señor Cuenca y su sucesor", el padre del colegial "que llevaba a su hijo para ponerlo interno en los Jesuitas", no percibe, en el extenso relato evocador de Sigüenza, la atmósfera de sequedad, de incomunicación, de carencia de afecto que viven los niños; sólo retiene un detalle que, también él, niega para invalidar el resto. Conclusión a la que llega: su hijo estará exento de sufrimiento porque "éste -su hijo- no ha llevado nunca botas de cordones".

Es éste otro capítulo de unidad bastante evidente: en el aspecto narrativo los hechos están presentados unitariamente. En cuanto a la descripción, bastante extensa en el primer párrafo, está justificada:

a) Porque la naturaleza, vista desde la ventanilla del tren, prepara el tema de la evocación retrospectiva ("Se iban desplegando, deslizándose hacia atrás").

b) Es el paisaje de Orihuela, donde Sigüenza-Miró vivió su infancia.

c) La abundancia de sensaciones desagradables, especialmente las olfativas, está acorde con la tristeza que lo oprimió en días lejanos de la niñez.

"UN VIAJE DE NOVIOS"

A poco de iniciado el capítulo, se plantea el tema de la piedad. Según el diccionario, es:

Virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y por el amor al prójimo, actos de abnegación y compasión.

Miró muestra la tergiversación de este concepto a través de la "vieja y noble señora":

¡Nada nos falta para nuestro abrigo! ¿No debemos estar alabando siempre a Dios, que nos libra de la miseria de tantos desventurados que irán de camino y no tienen pan ni leña?

Y la señora pidió su mantón de lana como si ya sintiese el frío de los menesterosos.

El pasaje es claro, eficaz. El autor fustiga el sentimentalismo vacío, sin obras, culpable porque no ignora la existencia de los necesitados. La apostilla a esta escena no aparece, como es habitual, atribuida a Sigüenza. Se abandona la tercera persona singular.

No pueden negarse los sentimientos de piedad de esta dama y aún creo que ni de ella ni de nadie. El señor puso la lástima en todos los corazones. Todos nos afligimos por las ajenas miserias, y tanto que hasta se nos incorpora el frío de los desnudos y hemos de pedir un mantón más para cubrimos.

La imputación se ha extendido a un nosotros generalizado; la continuación del relato cumple con esta intención abarcadora. Pero la ironía se vuelve más sutil: el escritor recurre a lo que él mismo ha llamado "decir por alusión". Todo ello se logra por la inserción del relato (más tenso y que da título al capítulo) hecho por la novia del viaje de regreso desde Barcelona. En el vagón, ya ocupado por siete pasajeros, ha ingresado uno más enfermísimo; quien lo ha acompañado hasta el tren, solicita que se lo atienda dándole remedios cada dos horas. El recién llegado tiene un aspecto que "estremece de espanto" a sus compañeros ocasionales; para ellos, darle las medicinas es "osar", "atreverse"; en dos ocasiones cumplen lo pedido; llega la noche y todos duermen. Al amanecer, el enfermo está muerto.

He aquí la reacción de los oyentes:

-¿Y hay familias, Señor, que dejan viajar a los suyos de esta manera?
-exclamaron adolecidas y espantadas las señoras.

El arbitrista calvo y enlutado, dijo:

-Yo de las familias no hablaré porque cada casa es un mundo; pero, y las autoridades ¿cómo consienten las autoridades que viajen los muertos?

La triste conclusión, a cargo del lector, es que nadie toma en cuenta la responsabilidad personal. Nadie. Ni los anónimos pasajeros del tren ni los algo más esbozados contertulios de la "noble y vieja señora". El "arbitrista" remite la obligación al estado; por parte de los devotos no hay ninguna manifestación de amor, de caridad. Por lo que se va viendo, al transmitir la opinión de los contertulios sobre lo ocurrido en el tren, Miró ha entrelazado los dos relatos. Ya antes, la narración de la novia en estilo indirecto libre introducía cierta ambigüedad.

-¡Qué miedo, Dios mío! -suspiró la novia para descansar. Y los que la escuchaban sonreían de su miedo.

¿Para descansar del relato o de atender el enfermo? ¿Quiénes la escuchaban y sonreían? ¿Los viajeros o los visitantes de la dama?

Además, la parte previa de la historia del viaje resulta demasiado extensa para considerarla como mera introducción. Un examen atento revela que el autor ha doblado la narración a fin de lograr el efecto buscado: egoísmo generalizado. Lo ocurrido en el tren es más tocante pero está espejado en la tertulia. En una y otra escena los personajes son siete y van llegando a la casa y penetran en el vagón en igual orden: dos primero (Sigüenza y la dama) luego otros dos (los novios), y después tres más (el matrimonio devoto y el arbitrista); en el vagón hay primero cuatro, después tres más, y finalmente llega el enfermo, "el advenedizo", "el nuevo", "el intruso", personaje mudo como el de la criada en la sala de labor y que, como ésta, que entra y sale, no acompaña todo el tiempo.

Otros detalles refuerzan el paralelismo entre los dos escenarios y la impresión de que uno es el eco debilitado del otro.

Vino el día. Entraba el sol regocijando el coche. Era una mañana gloriosa; olían delirantemente los naranjos de la huerta valenciana.

En la habitación de la señora las sensaciones que se destacan son también de luz y perfume de citrus (brasero resplandeciente y mondadura de limas); el adverbio tan enfático y expresivo, tan mironiano, "delirantemente" con su asociación de bacanal, corresponde el "retorciéndose" de la mondadura de lima. La imagen vegetal de los naranjos tiene correspondencia con las referencias al brasero: "follaje de azófar", uso figurado de la palabra copa ("copa de fuego").

Miró no pierde de vista el tema central al presentar a sus personajes; con rasgos enunciados como en rápido apunte, pintorescos, especialmente concentrados en la vestimenta, destaca el bienestar de que disfrutan egoístamente. Además, obtiene diversos efectos: amarga ironía inspira el retrato de la dama arrebuñándose en su mantón; el del novio linda con la comicidad: manazas escondidas en los bolsillos y cubiertas con guantes ("olía a piel de guante"). El autor revela la elocuencia de las cosas:

Pasó un matrimonio mozo, nuevecito; hasta por sus ropas se advertía lo reciente del desposorio.

Elocuencia de prendas y detalles: arrebuñarse en el mantón, manos en los bolsillos, protegidas con guantes y mitones, zapatones lucientes de charol. Personajes vueltos sobre sí mismos, manos inactivas, zapatos sin el polvo de los caminos. Todo habla de inacción. Y la característica principal de la caridad es ser activa.

Otro comentario, también a costa del novio, excede el efecto inmediato de comicidad. Sigüenza lo imagina "sacando su frente de tozudo por la uña del

índice de bronce" de la estatua de Colón. El "mozallón colorado" es ahora un pigmeo al lado de Colón, el que realiza lo soñado, el que cimenta la grandeza de España con su obrar, antítesis del arbitrista inoperante.

Dos narraciones, una marco de la otra, con escenario similar, con un mínimo de hechos (en la segunda pesan más los omitidos que los realizados). Para definir la obra de Miró se ha utilizado el término estampa. ¿No es acaso ésta la forma más adecuada para lo que insinúa el autor? La casi inmovilidad física cuadra bien a estos personajes espiritualmente estancados.

UN DOMINGO

La narración está pautada por oraciones que comienzan: "Sigüenza y sus amigos". Sigüenza y sus amigos viajan un fin de semana a un pueblo del interior. En sus andanzas recorren las calles del pueblo, contemplan el paisaje circundante, visitan un castillo, una ermita... Menudean las descripciones y los episodios se suceden, aparentemente, al azar de las andanzas. Si bien la alegría triste del domingo está omnipresente en la figura del vaho que cubre la zona y es evidente en muchos momentos (en la descripción de los campesinos endomingados y especialmente en los niños-libres de la obligación escolar pero inhibidos por la ropa de santera y recordando a los hermanitos muertos) no siempre se advierte en una primera instancia el sentido de los diversos pasajes, cómo se integran a la totalidad del capítulo. Para ello, conviene determinar el tema central.

La descripción del domingo pueblerino, más o menos típica, más o menos pintoresca, cobra profundidad por obra del gran escritor que es Gabriel Miró: el domingo aparece inserto en el fluir temporal, fugaz irrupción, paréntesis entre pasado y futuro:

todo, hasta la limpieza de precepto del sábado, huele a faena, a deber, a semana, un olor que anticipa la visión de las futuras semanas, iguales, ásperas...

El transcurrir de los días, apreciado en totalidad abarcadora, se convierte en algo denso, apretado, monótono, agobiante; la existencia humana pierde significación, se diluye en el sucederse de las generaciones como los pasajeros del tren: "gentes renovadas que parecen siempre las mismas gentes". En ese bloque compacto del tiempo, el domingo es una fugaz apertura; la rutina queda "en espera y en oscuridad", como agazapada. Abundan las imágenes en que lo compacto, sólido, uniforme, es quebrado por súbitas iluminaciones. Lo prieto, lo colectivo se desgrana, breve, fugazmente, en lo particular e individual. Haces de luz en la densa y uniforme oscuridad nocturna del campo o las callejas, la viejecita que pasa "el rosario de sus recuerdos", las luces del

pueblo vistas primero de lejos y después de cerca, (los verbos metáforizan la visión de un ramo o un collar: se apiñan, se ensartan, se engranan).

Pero esta iluminación lo es de "la soledad y el desamparo" de los elementos del paisaje que, no bien se aleja el tren, quedan "sepultados para siempre". Bajo las lamparillas del vagón, los rostros de los pasajeros quedan "con un penoso claror en la frente, en los pómulos" con los ojos en "trágica negrura". Cual calaveras. Del mismo modo, el breve paréntesis del domingo está asediado por el recuerdo de los seres queridos que se han perdido. Al describir al perro herido, dice Miró: "Un haz glorioso de luz enseña mejor su lacería". Es la síntesis del domingo: luz que resalta la limitación humana. O apertura a la vida que implica conciencia de mortalidad. Por eso hay tantas puertas y ventanas en este capítulo. Por eso hay viejas ricas, aferradas a su riqueza que no salen como si quisieran eludir, ignorar la contingencia humana. Por eso la viejecita ermitaña, para quien el recuerdo de la hija muerta es una presencia constante, aparece siempre, desde todos los puntos de vista, como asomada a una ventana. Desde arriba, desde abajo (a la revuelta del olmo) o al mismo nivel, "se perfila" en "una desgarradura del adarve" o "se acomoda en una almena como una ventana". Porque "para esta mujer, son todas las tardes un domingo eterno". La llave de la ermita, "mide la estatura de la hija muerta". Esa llave que no abandona es la clave. Sigüenza y sus amigos la encuentran al salir del viejo castillo, después de haber sentido el peso del tiempo pasado, concretado en las "bóvedas agobiosas de sepulcro". Sólo la creación artística se exime de la mortalidad. Por eso en la oscuridad de la noche, surge imaginativamente, Don Quijote, "la figura larga, cansada, estrecha, del valiente y enamorado caballero".

"LOS ALMENDROS Y EL ACANTO"

En "Los almendros y el acanto", Sigüenza sufre la decepción de comprobar que el acanto, para él planta elegante, decorativa, con nombre de ninfa y prestigio de leyenda, es para los demás vulgar hierba curativa de nombre tan poco poético como "hierba carnera". Sigüenza supera el desánimo inspirado por la lección de los almendros: ellos enseñan que "han de quemarse y deshojarse muchas ansias antes de que cuaje la deliciosa fruta del ansiado bien".

Es el más esperanzado de los relatos de este libro. Los simbólicos almendros son objeto de una descripción riquísima, verdadera joya del orfebre verbal que es Gabriel Miró. Las imágenes, acordes con el tema, sugieren fecundación inminente: las flores, las abejas, el agua que baja de la montaña, el mar, "enjoyado y blanco de la luna como el velo de una novia". Un mundo en el que el dolor fructifica, tiene sentido, es un mundo armonioso. Por eso el párrafo inicial anuncia la conjunción de los cuatro elementos:

Estaba el huerto todavía blanco, redundado del riego de la pasada tarde; y el sol de la mañana se entraba deliciosamente en la tierra agrietada por el tempero.

El agua redunda (está en la superficie, en contacto con el aire) y riega la tierra penetrada por el sol.

CONCLUSION

El enfoque de este trabajo ha consistido en preguntarse por la unidad de las narraciones del Libro de Sigüenza, frente a la generalizada acusación de que la descripción ahoga la narración. Planteo que, además de proponer una respuesta a tal afirmación, permite indagar en el sentido que tienen las diversas peripecias de Sigüenza al hilo de sus andanzas.

Algunos capítulos tienen unidad indudable (como "Una jornada del Tiro de Pichón", que, por ésta, entre otras razones, es predilecto de los antólogos). En otros el lector debe esforzarse en buscar el tema unitivo y rastrear con esa guía el sentido de imágenes, descripciones, episodios. No todo es reductible a esa unidad. El autor no se supedita a un esquema. Precisamente por eso, y paladeando una prosa magnífica, compartimos, a través del testimonio de Sigüenza, sus interrogantes éticos, su perplejidad ante la condición humana, limitada y frágil.

BIBLIOGRAFIA

GABRIEL MIRÓ. Libro de Sigüenza. En Obras Completas. Biblioteca Nueva. Madrid, 1961, páginas 567-658.