

74-18,699

LAGUNA-DIAZ, Elpidio, 1945-
LAS FORMAS NARRATIVAS DEL ARTE NOVELESCO DE
GABRIEL MIRO: DESDE SUS PRIMERAS NOVELAS
HASTA "LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO". [Spanish
Text]

The City University of New York, Ph.D., 1974
Language and Literature, modern

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

© 1974

ELPIDIO LAGUNA-DIAZ

ALL RIGHTS RESERVED

LAS FORMAS NARRATIVAS DEL ARTE NOVELESCO DE GABRIEL MIRO:
DESDE SUS PRIMERAS NOVELAS HASTA "LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO"

by

ELPIDIO LAGUNA DIAZ

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York.

1974

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree Doctor of Philosophy

April 1, 1974
date

Lucio Guzmán

Chairman of Examining Committee

April 1, 1974
date

Lucio Guzmán

Executive Officer

Marques
Dr. Marques

Supervisory Committee

Acknowledgements

Queremos agradecer los valiosos consejos, sugerencias y ayuda de los profesores Francisco Márques Villanueva y Rafael Olivar, sus atenciones y gentileza. Nuestras más expresivas, aunque insuficientes, gracias al Profesor Emilio González López que con su estímulo, tiempo y orientación nos alumbró muchas veces los caminos del mundo artístico de Gabriel Miró.

INDICE

Introducción.....	7
Primera Parte: <u>La Mujer de Ojeda, Hilván de Escenas</u>	
y Primeros Escritos.....	16
Capítulo I:	A. <u>La Mujer de Ojeda</u>17
	1. <u>La Mujer de Ojeda</u> : novela
	y formación.....17
	2. La técnica de <u>La Mujer de Ojeda</u> :
	Ensayo de Novela.....25
	3. Punto de vista y forma novelesca.....34
	4. El ambiente.....39
	5. Los personajes y su
	caracterización.....42
	a) personajes principales.....53
	b) personajes secundarios.....64
	6. El Tiempo.....68
	7. Otros elementos.....69
	B. Los Artículos de " <u>El Ibero</u> ".....74
Capítulo II:	A. <u>Hilván de Escenas</u>85
	1. Punto de vista y técnica.....88
	2. Ambiente.....92
	3. Caracterización.....96
	a) personajes principales.....98
	b) otros personajes.....101
	4. Resumen.....103
Capítulo III:	Los cuentos contemporáneos de sus
	primeras obras.....109
	1. Introducción.....109
	2. Reseñas y comentarios.....114
	a) "En Automóvil".....114
	b) "Las Hermanas".....115
	c) "El Señor de los Ataques".....116
	d) "Sigüenza, el pastor y el cordero".....117
	e) "De los balcones y portales".....118
	f) "El Señor Augusto".....118
	g) "El beso del esposo".....119
	h) "El Señor de Escalona".....120
	i) "Pastorcitos Rotos".....120
	j) "Los Almendros y el Acanto".....121

Segunda Parte: <u>Del Vivir y La Novela de mi Amigo</u>	125
Capítulo IV: A. <u>Del Vivir (apuntes de parajes leprosos)</u>	126
1. Sigüenza.....	127
2. Vida, naturaleza y lepra.....	130
3. Drama y descripción.....	134
4. El paisaje.....	137
B. <u>La Novela de mi Amigo</u>	140
1. <u>La Novela de mi Amigo y</u> las demás obras.....	140
2. Primera novela "aceptada" por Miró y una teoría subyacente.....	142
3. La técnica y el personaje principal: presentación de los estados de conciencia.....	144
a) El héroe simbolista: visión particular y técnica.....	145
b) Percepción y psicosis: punto de vista.....	150
c) El desenlace.....	160
d) Los temas.....	161
1- El amor y la incomunicabilidad.....	161
2- El sentimiento de culpa.....	163
Capítulo V: La Novela Corta: desarrollo y características.....	168
1. El período de su novela corta.....	168
2. La evolución de su novela en la técnica y la temática.....	169
3. Su enfoque existencial.....	170
4. La novela corta como evolución del cuento: su sentido ontológico.....	172
5. La novela corta de Miró y su relación con la de Valle-Inclán y Azorín.....	172
6. Técnica y temática del cuento y de la novela corta mironiana: sus diferencias.....	174
Capítulo VI: La novelística posterior a <u>Del Vivir</u>	177
1. <u>Nómada</u>	177
a) Crueldad y soledad.....	178
b) El protagonista: Sigüenza y epifanía.....	179
c) La incomunicabilidad de las almas y la comunicación del hombre con la naturaleza.....	180
2. <u>La Palma Rota</u>	182
a) La sensibilidad expuesta como obstáculo a la comunicación de las almas - causa de la soledad.....	184

	b) El enlace existencial de las vidas de los personajes.....	186
	c) El fracaso del amor por la incomunicabilidad de las almas truncadas.....	187
	d) Los temas ontológicos de la novela corta y <u>La Palma Rota</u>	190
3.	<u>Amores de Antón Hernando</u>	194
	a) <u>Amores de Antón Hernando y Niño y Grande: su distinta estructura</u>	194
	b) El nuevo sentido de la novela erótica: sentimiento y sensibilidad.....	195
	c) El sentimentalismo juvenil y la mujer ideal.....	197
	d) El mundo del colegio religioso y su significación.....	198
	e) El amor carnal.....	200
	f) La incomunicabilidad de las almas bajo el erotismo: la imposibilidad del amor.....	201
	g) El tema del marido villano.....	205
4.	<u>El Hijo Santo</u>	206
	a) Estructura y perspectiva.....	208
	b) Su relación con otras obras.....	209
	c) La soledad - la incomunicabilidad - el amor.....	210
	d) La Naturaleza - la epifanía.....	214
Tercera Parte:	<u>Las Cerezas del Cementerio</u>	217
Capítulo VII:	<u>Las Cerezas del Cementerio</u>	218
	1. Estructura y forma narrativa.....	219
	2. La estructura y el cosmos novelesco: conjunción estética.....	228
	3. Epifanía y mundo bíblico.....	236
	4. Los místicos. Cervantes.....	239
	5. Elementos que proceden de su anterior narrativa.....	242
	6. Las heroínas mironianas.....	246
	7. La psicología enteriza de los personajes.....	247
	8. Otros personajes.....	253
	9. Los temas y su proyección.....	255
	a) El amor.....	257
	1- el tema del marido villano.....	260
	b) La soledad.....	260
	c) Inter-acción de la vida-muerte.....	264

Conclusiones.....270

Bibliografía.....277

Introducción

INTRODUCCION

Aunque cada año se estudia con creciente interés y detenimiento - ya sea en estudios universitarios o por la crítica profesional - la obra de Gabriel Miró, hay aspectos de su obra que no han sido estudiados con la atención que merecen. Pero quizá más que "aspectos" de su obra, aún obras íntegras, frases y periodos formativos de su ideario estético han quedado, a lo sumo, meramente aludidos o esbozados en sus rasgos generales pero nunca estudiados en sus elementos como obras y frases significativas en la evolución literaria de su autor. Así tenemos que, quizá por el hecho de que el propio Miró las repudiara, han quedado fuera de los estudios mironianos novelas como La Mujer de Ojeada, Hilván de Escenas, El Hijo Santo, los artículos de El Ibero y no poco del caudal de su producción cuentística.

Por otro lado, la crítica mironiana acude con preferencia a sus grandes novelas a partir de Las Cerezas del Cementerio y pasando por El Abuelo del Rey, Nuestro Padre San Daniel, El Obispo Leproso, o adentrándose, en busca de la estética mironiana, por los libros de Sigüenza tales como Del Vivir, El Libro de Sigüenza, El Humo Dormido, Años y Leguas, Glosas de Sigüenza. Es en estas obras donde más se ha querido desentrañar el secreto de su mundo vital y literario. Esta tendencia de la crítica - que justificadamente se detiene en estos aspectos y fases maduras del arte de Miró - ha hecho que la atención se vuelque sobre el estilo, la calidad lírica de su prosa y la "magia" de

su técnica y, así, estudios de esta índole forman el núcleo de los elementos que la crítica ha querido estudiar con mayor detenimiento.

Sin embargo, pocos han reparado en la importancia que sus primeras obras, artículos, cuentos y novelas cortas tienen no tan sólo por llevar los gérmenes temáticos, estilísticos y estéticos de su producción posterior, sino porque constituyen, bajo una mirada de perspectivas y enfoques, el taller en que se va forjando paso a paso, lo que será la gran novela mironiana. En ellas también encarnan las actitudes y visión que del mundo, la vida, el Arte, la existencia, el hombre, tuvo el joven Miró y de las cuales se fue gestando su arte novelesco y el mundo literario que todos reconocemos como suyo.

Singular interés tienen, además, estas obras y período porque ilustran cómo y en qué medida, desde sus comienzos literarios hasta el fin de la primera década del siglo XX, Miró se mueve dentro de un mundo de estéticas cambiantes, ensayando técnicas y géneros que le permitirán consolidar su manera y estilo con prodigiosa celeridad. El Miró, el sello mironiano que le hará inconfundible, ya comienza a despuntar desde sus primeras novelas y adquiere carácter de estética propia a partir de los tanteos de sus primeros años de producción y que culminan con Del Vivir. Es la época en que escoge - por decirlo así - los géneros en que volcará su búsqueda de todo un mundo propio, regido por sus propias leyes estéticas y expresado en una particular y lograda manera: la novela larga, la novela corta, el relato y el cuento. Será más tarde, pues, dentro de estos géneros donde logrará Miró llegar a la cumbre y madurez de su Arte.

Quizá la nota más reveladora, al observar la cronología e incidencia de la producción mironiana, sea la evidencia de que la suya no es una obra que alcance grandes proporciones de productividad, sino que, aun cuando en algunos períodos acuse mayor o menor actividad en uno o varios géneros, la suya es una actividad de depuración, de cristalización de temas, de ideas estéticas, de visiones de la vida y de estilo y técnica. De ahí su tendencia a corregir y pulir obras que luego, ya en su forma acabada, aparecerían publicadas con la fecha de su primera aparición. Así tenemos que su trabajo principal comienza con el siglo y acusa la efervescencia de todo un ideario estético adquirido de su formación cultural y de las corrientes literarias que permeaban el siglo XIX, principalmente sus últimas décadas.

Dentro de ese marco de estéticas y técnicas cambiantes en que se enmarca su producción primera, encontramos, por demás, el primer intento, el croquis de lo que será más tarde el mundo novelesco, la novela acabada de Miró; así también los primeros atisbos, insinuaciones y evidencias de la subjetividad y sensibilidad que nos dará más tarde al personaje de "Sigüenza", alter ego del propio autor. Ambos, mundo novelesco y Sigüenza, comienzan a manifestar sus notas características desde el comienzo de su producción.

Con la aparición de Del Vivir en 1904 y de Las Cerezas del Cementerio en 1910, se cierra, podríamos afirmar si se nos permite cierta amplitud crítica, la experimentación en técnicas variadas, en estéticas o, mejor dicho, en un eclecticismo estético que había adquirido Miró y por cuyos múltiples linderos había querido encauzar su propio Arte. En Del Vivir, con su visión empática y patética de la existen-

cia, de las almas humanas, con su preocupación por el tiempo como tortura y pasión, con su subjetivismo lírico y con Sigüenza, adquiere carácter de permanencia el mundo de Sigüenza y la estética que permeará también Las Figuras de la Pasión. En Las Cerezas del Cementerio cristaliza lo que será su mundo novelesco, impregnado de su propio estilo, temas, personajes, estructura y forma. Con ellas, la narrativa de Miró afianza los fundamentos de su Arte y, aunque no cierra posibilidades para nuevas formas, comienza una labor de depuración, de trabajo sí, pero de trabajo en madurez que le alejará de lo experimental para llevarle al logro de su novela y a la culminación de Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso.

La producción de Miró, pues, a partir de 1910 tiene ya un carácter indiscutiblemente propio. El período anterior, que es el que nos proponemos estudiar, ofrece un enorme interés e importancia desde todo punto de enfoque por ser el período formativo de su técnica y estética. Período que, por demás, ha sido incomprendido en muchos de sus aspectos y casi totalmente ignorado por los que más seriamente se han dedicado al estudio de la obra mironiana. Modelo de la incompreensión de esta época de la obra de Miró podría serlo el propio Pedro Salinas que en algún lugar en vez de estudiar las formas novelescas de esta época se contenta con aludir a Del Vivir como un "libro de viajes" y primera obra de Miró.

Dividida su cronología en novelas largas, novelas cortas, cuentos y relatos, la producción de esa época queda resumida así:

Novelas Cortas

1902

Del Natural (El Ibero)

1906

Nómada

1909

La Palma Rota

El Hijo Santo

Amores de Antón Hernando

Novelas Largas

1901

La Mujer de Ojeda

1903

Hilván de Escenas

1904

Del Vivir

1908

La Novela de mi Amigo

1910

Las Cerezas del Cementerio

Cuentos y relatos cortos1899

En Automóvil*

1900

Las Hermanas*

Los Amigos, los amantes y la muerte (pub. en 1908).*

1901

Paisajes Tristes (El Ibero)

Martín, Concejal*

La Niña del Cuévano*

1902

Cartas Vulgares

Vulgaridades (El Ibero)

1903

De los Balcones y portales**

Sigüenza, el pastor y el cordero**

El Señor de los Ataques**

1906

Pastorcitos Rotos**

Los Almendros y el acanto**

El Beso del Esposo*

1907

El Señor Augusto*

El Señor de Escalona**

1908

El Parabién de un viejecito (en Glosas...)

Corpus*

El Reloj*

Día Campesino*

Las Aguilas*

El Señor Cuenca y su sucesor**

El Paseo de los Conjurados**

Otra Tarde (La Gaviota)*

Un Domingo**

Un Viaje de Novios**

1909

Plática que tuvo Sigüenza con un capellán**

Un envidiado caballero**

La Señora que hace dulces**

Una Tarde*

Una jornada del tiro de pichón (Deporte)**

El Pececillo del Padre Guardián (Hidráulica)**

Recuerdos y parábolas (Política)**

1910

Una Noche (En Cristianía)**

En el mar - Vinaroz

Origen del Turrón**

Sigüenza habla de su tía**

Glcsas de Sigüenza

El Sepulturero*

Una mañana**

Los cuentos y/o relatos con un asterisco (*) fueron recogidos en Del Vivir, Corpus y otros cuentos publicado en 1927. Los que llevan dos (**) asteriscos fueron recogidos en el Libro de Sigüenza publicado en 1917.

Seguir las huellas de su desarrollo y presentar las conclusiones y nuevos planteamientos del estudio de la técnica novelística en sus formas y modificaciones; presentar las ideas estéticas y sus probables directrices, los temas con sus variantes en cuanto desarrollo y tratamiento; ver la variedad y tanteo de los principios o características de escuelas estéticas presentes en la obra del escritor novel al pasar éstas por el tamiz de la sensibilidad y subjetividad propias es lo que nos proponemos hacer en este estudio. Con esta orientación en mente, entraremos en el mundo de Miró tratando de perfilar el enfoque que sus propias perspectivas, actitudes, ideas, imprimieron a su Arte. Siguiendo la polifurcación de sus preocupaciones vitales y estéticas, trataremos de encauzar, quizá solamente iluminar un poco, la trayectoria progresiva, interiorizante y siempre lúcida de todo lo que Miró tradujo para nosotros como mundo y arte novelesco.

Este propósito nuestro y su desarrollo junto a la evidencia cronológica y la fundamentación que nos proporcionan las diferentes obras estudiadas, nos imponen y facilitan, a la vez, una división del trabajo que consideramos, en conclusión, la más adecuada. De ahí pues que donde radica, confiamos, la contribución de nuestros esfuerzos al estudio de la obra mironiana, sea en la atención que hemos prestado a las obras repudiadas por el autor, y por ello, descartadas por muchos críticos; la atención que hemos dado a la concatenación, dependencia y relaciones directas que el ensayo con diversos géneros, técnicas y temas - novela larga, relato, cuento, novela corta - fue aportando al desarrollo y madurez del arte literario de Gabriel Miró. De ahí también que nos haya parecido conveniente y necesario cubrir en nuestro estudio desde las primeras obras hasta Las Cerezas del Cementerio, sin extendernos a sus obras posteriores que marcan ya la madurez del escritor puesto que las primeras abundan más en evidencias y señales de desarrollo interno y evolución formal.

PRIMERA PARTE: La Mujer de Ojeda,
Hilván de Escenas y Primeros Escritos

Capítulo I:A-La Mujer de Ojeda

1. La Mujer de Ojeda: Novela y Formación

La Mujer de Ojeda - publicada en Alicante en 1901 y con un Prefacio de Luis Pérez Bueno - es la primera tentativa novelística del joven Gabriel Miró. Este "Ensayo de Novela", como él mismo la subtitula, habrá de ser repudiada por el autor - junto a su segunda obra Hilván de Escenas - y no aparecerá nunca en sus obras completas. Por estas razones nunca se ha hecho un estudio que presente las características más sobresalientes de tales obras, tanto las que quedarán y evolucionarán, como aquellas que solo eran tanteos literarios, y de las cuales el joven escritor se desharía muy pronto.

Por un lado, contamos en ellas el primer intento mironiano de aparecer ante la consideración del público lector; por otro lado, es desde estas primeras obras desde donde debemos enfocar la génesis del ideario estético de Miró, no tan solo porque el propio Miró hizo constatar sus orientaciones estéticas en aquellos años, sino, además, porque en estas novelas se ve la huella clara de influencias inmediatas, importantes. Podemos ver también la actitud que desde muy temprano adoptará Miró respecto del Arte, de la crítica hecha a su obra, así como notar lo que parece ser un cambio radical entre el Miró de estos primeros escritos y el que comienza a manifestarse - ya en forma más definitiva - a partir de Del Vivir (1904) y que será el artista consumado de años posteriores.

De estos primeros años, en la vida literaria de Gabriel Miró, y hablando sobre la formación literaria del joven escritor, nos dice Raymond Vidal:

...Miró fut un grand liseur, très éclectique. On sent encore trop dans "La Mujer de Ojeda" l'érudition toute fraîche du jeune auteur: des citations, souvent en latin, un besoin naïf de montrer ses connaissances: Baltazar Gracián, "El Quijote", les mystiques espagnols, Jorge Montemayor, les classiques romains, les livres saints; des allusions à Ponson du Terrail, à Xavier de Montépin, à Tartarin de Tarascon, à Schopenhauer, à Tischbein; des souvenirs trop livresques. Mais on peut noter déjà un sens profond des textes religieux et surtout l'amour de la Beauté et de la Nature.¹

Vidal, con certera percepción, nos habla de las influencias en Miró - aunque no habla de todas - de esta manera, y una vez nos ha dicho de su enorme caudal de cultura extranjera, sobre todo, francesa e inglesa, añade:

Mais cela ne suffit pas pour affirmer catégoriquement une influence déterminante - et surtout néfaste - de la culture française sur l'esprit de Miró... Il est très dangereux et injuste en littérature - où causes et effets sont des principes difficilement discernables - de conclure à une influence là où le plus souvent il n'y a que de convergence mentale, ou identité fortuite d'expression.²

Y en nota al pie de la página dice:

Par exemple, la lecture de Schopenhauer, de Nietzsche, de Gide. Par sa sensibilité aigüe et sa mélancholie, Miró s'apparente à ces auteurs, sans qu'on puisse affirmer qu'ils aient influé sur lui. Il y a sympathie entre eux, et l'on peut faire parfois des rapprochements d'idées. Mais c'est tout: Miró reste Miró.³

Por otro lado, Edmund L. King nos dice:

The Spanish moderns for Miró were those nineteenth-century poets and novelists that we all read as the representative writers of the time - Espronceda, Alarcón, Pereda, Galdós, Bécquer, Valera, Alas and the like - and that we tend to see through the scornful eyes of the Generation of '98, who read to reject as a way of affirming their own revolutionary originality (notwithstanding their gradual rediscovery of Galdós). Miró, far more revolutionary as a writer than the Generation of '98, never expressed, and apparently never felt any animadversions against his nineteenth-century predecessors. He believed simply that he was continuing where they left-off, and for some of them he felt positive affection - for Bécquer, the poet in vain search of words adequate to his vision; Valera, prophet of the doctrine of art for art's sake in Spain;...⁴

En otro estudio nos dice el Profesor King:

No quiere esto decir que Miró fuese un servil imitador de don Juan Valera. Se dejó llevar candorosamente por aquel, mucho en "La Mujer de Ojeda" y algo en "Hilván de Escenas", obras repudiadas más tarde, cuando su arte tomó otros rumbos y adquirió tono muy personal. Pero la doctrina estética de Valera perduró en él, y con ello queda de manifiesto la posición de Miró respecto de sus precursores y frente a sus contemporáneos.

También Vicente Ramos nos presenta una lista de los autores clásicos y de otras épocas que aparecen citados, mencionados o aludidos en las Obras Completas de Miró, y añade citando a Figueras Pacheco:

Los del último siglo que más le atraían eran Pereda, Valera y Alarcón. Los trabajos de Menéndez Pelayo, "Las Ideas Estéticas" y "Los Heterodoxos Españoles", aparecieron pronto en el despacho de Gabriel.⁶

Particularmente de La Mujer de Ojeda nos dice Ramos:

Seguramente puede ocurrirle al lector de nuestros días que le resulte muy difícil encontrar en las páginas de esta novela al Gabriel Miró que todos conocen; pero no debemos olvidar que ella es fruto de su espíritu y que, por lo tanto, allí le vemos esforzándose por conseguir, en trazos románticos, un ideal humano: el de la pureza moral... Predominaban en él las lecturas de los moralistas, y, por otra parte, su alma se gozaba, inmensa, en el amor conseguido con plenitud de vida afectiva.⁷

Aún en estas primeras páginas de Miró podemos ver que no empuja la gran admiración y veneración que sintió Miró por Juan Valera, ese aprendizaje pronto abandonó las formas estructurales del maestro. Sin embargo, si consideramos toda la producción literaria de Miró, pronto veremos que su técnica responde a una estética y estilo propios, y que el maestro Valera le influyó más en su concepción estética del género que en la técnica o en la forma; que él no quiso calcar la manera de novelar de Valera, sino que más bien encontró en Valera una afinidad de ideales y sentimientos, que contrajo con él una deuda de aprendizaje. Máxime, cuando sabemos de otras influencias extranjeras, clásicas y españolas, de todas las épocas, hasta el siglo XIX, que nutrieron su formación estética. El propio Miró, al hablarnos del tono intimista de la serie de cartas que componen la Primera Parte de La Mujer de Ojeda, nos habla de Eruditos a la Violeta de José Cadalso como fuente de referencia, también podría pensarse en el Obbermann de Senancour, libro que Miró leyó muy al comienzo de su carrera literaria aunque no podamos precisar fechas.

Una comparación entre Pepita Jiménez y La Mujer de Ojeda nos mostraría suficientes puntos de separación entre ambas, aunque también nos señalaría los puntos de coincidencia. Del arte novelesco de

Valera nos dice Emilio González López:

El valor de la obra de Valera no está en esas digresiones morales y religiosas, un tanto fatigosas, sino en las rápidas impresiones que nos va dando el seminarista, día por día, de cuanto va descubriendo en la vida profana que le rodea, en cuyo centro está la joven y bella viuda Pepita Jiménez y el amor que va despertando en él, y en torno a la joven viuda percibe todo el encanto del campo andaluz, desde el de la naturaleza hasta el de las costumbres cotidianas: excursiones, tertulias, paseos a caballo, y, en general, el de la convivencia humana con las gentes de su pueblo, su padre entre ellos.

Pepita Jiménez, como Juanita la Larga y la mayor parte de las heroínas de Valera, es a la vez la encarnación de la más perfecta belleza física y de las más altas virtudes morales: perfección física y moral expresada con decoro, recato y mesura...

Valera, empleando en la primera parte de Pepita Jiménez el ritmo lento de la forma epistolar, y en la segunda parte la narración directa, más dinámica, creó una novela modelo de composición en la estructura, felizmente desarrollada, de personajes bien perfilados en un ambiente provinciano español, todo ello vestido con un lenguaje depurado, elegante sin ser culto y vivo sin ser idiomático.⁸

Partiendo de estas características de la novela de Valera señaladas por el Profesor González López y como veremos detalladamente más adelante, podremos observar que Miró no se detiene en pintar un cuadro social, o costumbrista mucho menos, de su región. Unas pinceladas aquí y allá le bastan para dar la impresión, crítica e irónica por demás, de la sociedad que gira alrededor de sus personajes. Un comentario abarcador de La Mujer de Ojeda y que recoge varios de los elementos señalados por González López respecto de Pepita Jiménez nos lo ofrece Vicente Ramos cuando nos dice:

Si en Carlos Ossorio - personaje principal de la novela - pretende personificar al joven esteta,

que se arrebató en cumbres de espiritualidad leyendo los versículos del Cantar de los Cantares, sobre cuyas cimas instala a su amada, no es menos cierto que en Clara, la esposa de Tomás Ojeda, simboliza a la mujer de alma delicadísima, toda sensibilidad y exquisitez cuya singular y extraordinaria hermosura se agosta en un ambiente de incompreensión y rudeza.

Puede ocurrir que la lectura de esta obra sorprenda por su paralelismo con "Pepita Jiménez" de don Juan Valera. Abona tal semejanza la forma epistolar; la circunstancia de que la mujer amada contraiga nupcias con hombre anciano y rico; la psicología femenina melancólica e hipersensible, etc.; pero, a pesar de ello, y aunque admitamos que Miró conociera la famosa novela, fáciles se destacan las diferencias, ya que, mientras el escritor alicantino levanta ideales, el jiennense describe realidades; y si aquel habla con palabra ingenua, éste lo hace con lenguaje henchido de experiencia humana.⁹

Sin embargo, nosotros pensamos que si bien Clara representa un ideal de belleza física - como Pepita Jiménez-, sus cualidades morales no son un modelo de perfección y virtud; su temperamento es más bien impresionable, que firme y bien recortado. Clara encarna - como muchas otras heroínas de Miró - una concepción del amor quebrantado, de falta de amor o de capacidad de amar. Como dice González López, Pepita Jiménez encarna ideales de belleza física y moral, Clara, por el contrario, no queda elevada a esa categoría salvo por el alucinamiento amoroso de Carlos Ossorio.

Por otra parte, después de una larga nota introductoria que veremos en detalle, Miró nos da una colección de cartas, pero cartas que recogen tantos diálogos como descripciones ambientales, así como alguna descripción de personajes y sucesos sin que a través de todo ello se enriquezca el alma del protagonista con nuevos descubrimientos co-

mo sucede con Luis, el seminarista de Pepita Jiménez. En la Segunda Parte abunda más la narración directa pero quedando, con frecuencia, entorpecida por el uso de la técnica de "diario" o "memorias". Sin embargo, como veremos adelante, será el propio Miró quien nos hable de sus tropiezos y hallazgos con la técnica novelística en esta su primera novela. Esto y el penetrar en otros elementos de su obra novel, nos dirá hasta qué punto aceptó o rechazó el modelo de Juan Valera.

Miró - como han apuntado Ramos y Vidal - alude en infinidad de casos a sus lecturas de los clásicos griegos y latinos, a filósofos, moralistas y pensadores que había leído. Con todo, en esta primera novelita encontramos muchos puntales ideológicos y estéticos que nos hacen suponer una más variada - ecléctica - y amplia formación. Enorme importancia, por estas razones, tiene, pues, el caudal de cultura francesa que tenía Miró, cultura que no solo alcanzaba lo que fuera puramente literario, sino a lo histórico, científico, etc. De esto nos dice Edmund L. King:

...for Miró, the process was as effortless and natural as the process with which it was intertwined, the one by which he gradually turned his childhood palymate into his wife. Yet it would be a mistake to think of Miró as becoming an afrancesado. He was simply at home in the little society in Alicante in which French was spoken and French books were read and discussed...¹⁰

King en la nota 55 a su edición de El Humo Dormido, nos dice: "Theodule Ribot (1839-1916) was the author of many works popular among amateurs of philosophy and psychology. Miró widely read in French letters, had three of Ribot's works in his library: 'La Logique des

Sentiments' (1905); 'Les Maladies de la Volonté' (1906); 'Les Maladies de la Personnalité' (1906)."¹¹

Ya en La Mujer de Ojeda encontramos ideas que revelan en Miró ya no simple interés sino atención a principios generales de teorías psicológicas, que lo refieran a las obras de hombres como Ribot, Poulhan, etc., quizá conocidos a través de la difundida y prestigiosa Revue Philosophique, que a la sazón dirigía el propio Ribot. Más tarde, como por ejemplo en El Humo Dormido, Miró le citará o parafraseará.

No podemos dejar de considerar otras influencias que consideramos capitales, como, por ejemplo, la del naturalismo. Andrés González Blanco nos dice:

...trabaja (Miró) pues, como naturalista convencido; y esto podemos decirlo honrosamente hoy, cuando ya este título no es ni exagerado timbre refulgente de gloria, ni estigmático sambenito de ignominia; sino lo que debe ser: el apelativo de un hombre veraz y honrado, anheloso de hacer arte y gran arte, si es posible. Nada más que esto es Gabriel Miró, enamorado de la vida campestre, poeta de la naturaleza y novelista agrario.¹²

Mariano Baquero Goyanes¹³, también nos habla del "naturalismo" de Miró, aunque la única demostración hecha hasta la fecha, de la influencia de Zola en Miró, la debemos al Profesor Francisco Márques Villanueva en sus artículos "Sobre fuentes y estructura de Las Cerezas del Cementerio" y "Una reelaboración de Zola en Gabriel Miró"¹⁴, para quien el hecho de tal influencia "viene de un lado, a comprobar la existencia en el autor levantino de un subsuelo naturalista... ..constituye un dato de importancia tanto para comprender ciertas facetas de su arte de narrar como otros alcances ideológicos de un autor tan obseso con lo

bueno y lo malo de la religión católica."

Este "subsuelo naturalista" que nos señala el Profesor Márques Villanueva está presente desde las primeras obras de Miró y, salvo en casos de reelaboración como esta que él indica, propiamente en esos "alcances ideológicos" que nos indica, llegará a tener en Miró proyecciones estéticas definidas, con su evolución correspondiente.

Tanto por la búsqueda de un estilo y técnica propios, como por su eclecticismo literario e ideológico que regaba el agua de muchos ríos, así como por los evidentes tropiezos y hallazgos, podemos concluir que si bien la novela de Valera le sirvió de modelo, Miró va luchando por encontrar una forma, una estructura que se avenga a lo que quería decirnos. En La Mujer de Ojeda encontramos el germen de lo que muy pronto comenzará a depurar Miró hasta llegar a encontrar su propio cauce.

2. La Técnica de La Mujer de Ojeda: Ensayo de Novela

Es significativo el hecho de que en el Prefacio a La Mujer de Ojeda, Pérez Bueno nos alerte de cosas que él ve en el escritor novel y que serán más o menos ampliadas - las mismas objeciones y reparos que a través de los años opondrán a Miró como novelista, sus críticos. Nos dice Pérez Bueno:

Huir de la vulgaridad en la fábula y marcar buen gusto en la elección de los incidentes, amén de expresarse en neto castellano, no son preceptos que, sin duda alguna, tuvo en cuenta Gabriel Miró al componer su obra. Para lograr estilo, para ser personal, es necesario mucha más práctica, ensayos repetidos. Para aumentar el poder inventivo y crear temas originales con incidentes de interés, precisa la observación y larga experiencia. Cosas estas que, según dicen, vienen con los años.¹⁵

Esto, entre otras cosas, 'dice el Prefacio a la primera novela publicada de Miró que vio la luz en 1901 y que más tarde él repudió. Como vemos, lo que más tarde serán las objeciones críticas hechas a la obra de Miró - máxime después del artículo sobre El Obispo Leproso de Ortega y Gasset em 1927 - aportan ya desde la primera alborada del arte mironiano de novelar. Resultaría ingenuo pensar que Gabriel Miró desatendió las observaciones de Pérez Bueno y, probablemente, las de las otras personas que le estimaban. Sin embargo, lejos de mostrar el querer buscar una solución fácil o una inclinación hacia el desarrollo y cultivo de lo opuesto a los errores que se le señalaban, ya como defecto o inexperiencia, publica al año siguiente Hilván de Escenas (1902) que, como sugiere el título, no pretende una acción con "incidentes de interés" que puedan ser llamados propiamente "novela".

Además de los preceptos que señala Pérez Bueno que tuvo que tener en cuenta Miró al componer su obra, tuvo necesariamente que haberse planteado el problema de cómo sería su novela, qué estructura habría de tener y que se adecuara a su tema y asunto, a la vez que fuera cómoda a su estilo incipiente. En esta primera fase del arte novelesco de Miró vemos, por demás, una sensibilidad desbordante que necesitaba encauzarse por más apropiadas vías. Esta preocupación la encontramos evidentemente expuesta en varios pasajes de La Mujer de Ojeda. En ella, Miró recurre a la técnica epistolar, de diario y memorias que tan felizmente había empleado Valera. Así, al comienzo de su novela nos dice el novel escritor en la "Noticia Preliminar" a su obra: "Buscando en un herrumbroso cajón encontré un legajo que decía 'Materiales para una Novela'".¹⁶

Y más adelante:

Sólo te diré (lector) que la letra y la manera de exponer los hechos no me fueron desconocidas; y por estas y otras razones, que también te oculto, conjeturo que el autor era un grande amigo mío, tan íntimo y cariñoso, como debió serlo Gazel Ben Aly del que escribié "Eruditos a la Violeta".

...Ocurrióseme después aprovechar el "hallazgo" (que lo constituían veinte cartas, un cuaderno de memorias y algunas notas precisas para enlazar el hilo del relato). Y sin detenerme a reflexionar si mi imaginativa poseía la suficiente pujanza, ordené y pulí dichos papeles, y luego compuse este librito.¹⁷

Estas líneas, si bien nos recuerdan al autor de las Cartas Marruecas, nos refieren más a las primeras líneas de Pepita Jiménez, concretamente a estos pasajes:

El Señor Deán de la Catedral de..., muerto pocos años ha, dejó entre sus papeles un legajo, que rodando de unas manos a otras ha venido a dar a las mías...

Contiene el legajo tres partes. La primera dice: 'Cartas de mi sobrino'; la segunda, 'Paralipómenos', y la tercera, 'Epílogo: cartas de mi hermano'.

...las cartas son copia de verdaderas cartas,...y que la parte narrativa, designada con el título bíblico de 'Paralipómenos', es solo obra del señor Deán. A fin de completar el cuadro con sucesos que las cartas no refieren.¹⁸

En la novela de Miró, la Primera Parte la constituyen veinte cartas. Toda la hilación del relato, de los sucesos, todas las impresiones, se nos dan a través de la sensibilidad y punto de vista del protagonista Carlos Osorio y en cartas que van dirigidas a su amigo Andrés. En la carta XII, por ejemplo, leemos: "Distraído con la tarea de hacer de mis cartas espejos en los que vieras reflejado el estado de mi ánimo,

he descuidado lo que pudiera denominar 'parte narrativa' de mis amores."¹⁹

Con frases como ésta va intercalando Miró una serie de detalles que facilitan y completan la trabazón argumental de la obra. Las cartas, con todo, juegan un papel importante y directo con el conflicto de la obra: Carlos describe con vehemencia y pasión a Clara - la mujer de Tomás Ojeda -, Andrés, al conocer personalmente a Clara, al ver que era más bella de lo que Carlos decía en sus cartas, se enamorará de ella; Clara, por las descripciones que de su amigo Andrés hace Carlos, se sentía atraída hacia aquél; al verse se corresponden. Las cartas sirven de primer encuentro y de ese triángulo - Carlos-Clara-Andrés - renacerá el verdadero conflicto de la obra. En la Segunda Parte, Miró - distinto a Valera - tiene un segundo propósito en la técnica epistolar, que corre por debajo del que las cartas trasuntan: describir el desarrollo de la pasión amorosa de Carlos a su amigo Andrés.

Las cartas sirven para preparar el camino al conflicto real y en ellas también se nos dan explicaciones oportunas de sucesos pasados, descripciones de ambiente, introducción de personajes. Así en la carta VII, cuando se nos refiere el pasado de Tomás Ojeda y la historia de cómo sucedió que Clara viniera a casar con éste. Miró nos presenta a cada uno de los personajes: el apasionado músico Carlos Ossorio, Clara, Tomás Ojeda, el libidinoso criado José y los personajes secundarios del pueblo con sus malos pensamientos e inclinaciones, sus murmuraciones. Todo ello en forma directa y rápida - salvo Clara y Ojeda, a quienes contrasta en su psicología - ya en sendos elogios o a través de semblanzas caricaturescas; el ambiente y el paisaje captado, bien en una escena

o estampa de giro lírico o en una esquemática oración; y el desarrollo creciente de la pasión amorosa que será el nudo del conflicto. Toda la gama de sentimientos y emociones, de dudas y pensamientos de Carlos.

Los sucesos se entrelazan; así, en una carta posterior el protagonista nos refiere a cosas que no quedaron bien pormenorizadas o explicadas antes, o cosas que han sucedido entre una carta y otra. Pero todo contribuye a la vez a mantener el interés del lector, como a dar un recuento cabal del argumento.

En estas cartas - como en la Segunda Parte de la novela - todo está visto a través de los ojos del protagonista y de ahí que todo vaya impregnado de su exaltación y sensibilidad, tanto en la expresión de la belleza como en la crítica de lo vulgar y lo bajo. El lenguaje - aparte de otros aspectos que veremos más adelante - tal vez por la cercanía de sus lecturas de los Clásicos Españoles, comienza a adquirir ya ese tono de "ranciedad" - pero ranciedad de depuración - que más tarde apuntarán sus críticos. Juntos encontramos pasajes de matices realistas:

¡Cómo! - dices con tu inimitable estilo - ¿No has hallado solución al problema psicológico que en tu última me presentas,...²⁰

Y aún, otros tocados de simbolismo:

...Eran las flores que "respiraban" con satisfacción al "escuchar" a Clara. Un ruiseñor cantó, tomando sin duda la risa de ella, por trinos de su enamorada hembra.²¹

La presencia de pasajes así no puede atribuirse del todo a titubeos de principiante; la falta de soltura y pulimento de la frase será algo que superará más tarde. La técnica epistolar, con todo, parece ser la

que para el propio escritor se presta más a su incipiente carrera literaria. De ahí que la emplee para lanzar a la apreciación pública sus primeras líneas. Técnica que para muchos escritores era muy apta para expresar los sentimientos o puntos de vista íntimos o personales del autor. Ya, como el propio Miró apunta, Cadalso la había utilizado, felizmente, en su época, así como otros autores de todas las épocas y nacionalidades. Como en su Introducción a las Cartas Marruecas nos dice el propio Cadalso sobre el "método epistolar que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno".²² La popularidad de este género en el siglo XVIII se debe a la influencia de las famosas Lettres Persannes de Montesquieu (1721) y fue utilizado en obras tan leídas como las de Cadalso y Senancour. Este último en su obra Obberman, que leyó - nos dice al comienzo de su obra:

Ces lettres ne sont pas un "roman". Il n'y a point de mouvement dramatique, d'évènements préparés et conduits, point de dénouement; rien de se qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidens, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs mauvais.²³

Sin embargo, es en las primeras líneas de la Segunda Parte, donde Miró nos habla más extensamente sobre los problemas de estructura y técnica que confrontó al escribir esta novelita. Amén de las "clásicas" características del género epistolar - el autor no es más que un mero editor de las cartas encontradas siempre por feliz hallazgo; no hace más que dar cumplimiento a lo que parecía ser la intuición del "primitivo autor", el ordenar, comentar, hilvanar, y finalmente publicar el material recogido - nos dice Miró:

Páginas hay en el legajo, escritas en estilo de

Memorias, y en las que se advierte y resplandece una ingenuidad que deleita y halaga; en otras el autor narra o expone los hechos en forma dialogada, muy lejos de la personalísima o íntima empleada en las primeras.

A punto estuve de abandonar la construcción de esta novela, porque, ¿cómo el exprimido ingenio mío iba a crear tipos y escenas, él que nunca logró componer o inventar una conseja? Pero la funesta osadía atropelló y venció al discreto temor, y decidíme a proseguir la vida de Clara, que tan simpática me había sido.

Propúseme, primero, arreglar toda la segunda parte en forma de Memorias, mas luego desistí por miedo a la penuria de mi fantasía y la cortedad de mi entendimiento. Facilidad suma y envidiable maestría requiérese para escribir en el citado estilo "íntimo" o de Memorias, con soltura y sin causar enfado al que lee.

Pensé después hacerlo o escribirlo todo a guisa de historiador; emplear siempre la fórmula de "sucedió esto"; dijo fulano aquello", y no "me acaeció esto"; "dije tal cosa".

También deseché esta idea, temeroso de que, por mi comodidad y presunción, resultasen algunas escenas violentas o muy artificiosas.

Y por último, tuve por más conveniente y acertado emplear las dos formas o maneras de exposición, como hace el primitivo autor de esta novela.²⁴

Con ambas formas o técnicas - la de memorias y la del historiador - continúa Miró la Segunda Parte de la novela. No es una elección fortuita, así lo requería la concepción de la novela, su trama. Andrés, el corresponsal y amigo del apasionado Carlos, viene a residir al pueblo de Majuelos donde viven Clara - ya viuda de Ojeda - y Carlos, de manera que las cartas resultan inadecuadas. Para mantener el tono intimista, pues, se vale Miró de estas dos formas mencionadas y oportunamente nos dice, hablándonos del protagonista y escritor de las cartas Carlos Osorio:

Cuenta el "historiador" que nuestro héroe, ora fuese por entretenimiento, bien por realizar un desahogo de su alma impetuosa, acostumbraba a escribir

sus impresiones; y gracias a esto, no nos quedaremos en aquella tierna escena en la que, conmovido, besó Osorio las blancas y delicadas manos de la viuda de Ojeda.

El apasionado joven, como artista delicado que era, traslada al papel no solo conversaciones y hechos, sino que también cuanto la contemplación de la Naturaleza le sugiere y le dicta.

...; todo lo cuenta y detalla con un desaliño delicioso, aunque, algunas veces, esa falta de armonía en la forma, esa carencia de trabazón o enlace en las ideas, le hace pecar de obscuro y difícil, para la intelección o comprensión de sus confesiones o intimidades.²⁵

Así la Segunda Parte, sin diluir la intensidad expresiva del protagonista, adquiere una flexibilidad formal que se adecúa perfectamente a la agilidad de los acontecimientos pero sin llegar a precipitarse. Con todo, Miró nos advierte muchas veces de su incapacidad narrativa, de su incapacidad para construir argumentos peregrinos y de interés. Esto nos parece más evidente si comparamos esta obra y la siguiente - Hilván de Escenas - con el resto de la obra mironiana a partir de Del Vivir. Estos tanteos y explicaciones son, por lo general, naturales en un escritor novel consciente de que su obra ha de ser juzgada por otros. Con todo, si bien la novelita no es un modelo de ejecución novelística, nos dice mucho el hecho de que desde sus comienzos Miró era muy consciente de sus limitaciones y falta de experiencia. Aún la expresión lleva el sello arcaizante que denota la huella de influencias clásicas, no asimiladas del todo; la mención un tanto pedantesca e ingenua de autores clásicos, filósofos y moralistas que no se acoplan al conjunto de "impresiones" íntimas. Si como hemos visto ya y muchos han señalado, se ve la huella de un Valera, un Galdós, como

"maestros" inmediatos, amén de otras influencias, también puede observarse la lucha íntima de un estilo que pugna por encontrarse y cuajarse dentro de formas que él mismo confiesa no le son propias. Aquí, en su primera novela, ya podemos ver, que Miró no busca la expresión dentro de un género del cual tuviera una bien asimilada concepción. Sino que complementa variadas formas, aunque afines, para buscar el cauce que considera más apropiado para dar vía franca a lo que siente que debe expresar.

La impericia técnica de esta primera novelita de Miró, es obvia. Con todo, representa una selección y adaptación técnicas que atestiguan a favor de un esfuerzo consciente que irá formando al escritor. Pone de manifiesto una conciencia de sus defectos y subraya todo el valor y promesa de su talento. Desde sus comienzos, el joven Miró supo que lo que él buscaba expresar debía hallar su propia forma, y "novela", para él, no fue un género que él debía conquistar, sino más bien el sinónimo de aquella libertad - "ensayo de novela" - que él necesitaba para escribir y plasmar su propio mundo interior. Tal parece que, desde sus comienzos, la realidad escueta, como tal, no fue para Miró la mera materia novelable sobre la cual, desde la cual, el novelista engarza una cadena de acciones, de móviles y personajes que actúan en función de un propósito definido; sino que lo novelable era su manera propia de ver y sentirlo todo, todo lo que la realidad contenía.

Por demás, y como veremos luego, en esta primera obra, dentro de la variedad de corrientes de pensamiento estético, dentro de la gama de influencias identificables, ya se manifiestan temas que serán constantes en Miró, formas de estilo que serán su sello inconfundible.

Dentro de ambas partes de la obra y entre las técnicas empleadas, Miró se mueve con cierta libertad, pero dentro de los límites que impone la concepción argumental de la obra. En realidad, no podemos dejar de notar cierta vacilación expresiva y técnica propia de su inexperiencia. Así, a veces, lo que pudiera pasar por un "flashback" o retrospectión, nos deja la impresión de que fue motivado por algo que él pasó por alto. Aunque queda suavizado por el tono informal, "desaliñado" de las cartas y las memorias.

3. Punto de Vista y Forma Novelesca

La Mujer de Ojeda - como hemos dicho - es una novela psicológica en la cual Miró quiere presentarnos todo un mundo afectivo que revelará sus diferentes matices al contacto de temas que le preocupan, y de los cuales la novela, a su vez, será expresión. Es siguiendo esta doble vía, como debemos ir trazando la dirección y eficacia de la también doble técnica que emplea y, además, apuntar la separación entre su obra y los modelos que tuvo en mente al componer su primera obra.

Miró - en parte siguiendo el modelo de la novela realista Pepita Jiménez, per más que nada, por saber que la forma epistolar se prestaba mejor a sus propósitos - a través de las cartas que componen la Primera Parte de la novela, trata de presentarnos el conflicto y sentimientos de un joven enamorado. De manera que aun el mundo circundante queda presentado a través de los ojos y estados de ánimo del protagonista.

Sin embargo, distinto a Valera, Miró no nos va a presentar el mundo provinciano como lo presenta el escritor andaluz en su novela; su

obra no es una mera colección de impresiones o sensaciones del mundo exterior, sino que trata de darnos una visión introspectiva del alma de su personaje, aunque no llega a ser un profundo y detallado estudio psicológico a la manera naturalista.

Siguiendo la naturaleza de las cartas de esta Primera Parte, Miró se coloca - pretexto literario, al fin - como un mero recopilador de cartas que comienza a transcribir sin intervenir directamente como narrador. Será Miró, pues, quien se excuse de mayores intervenciones al exponer las cartas de una tercera persona.

Esta técnica epistolar, - por su carácter espontáneo e intimista - nos ofrece un reflejo del conflicto novelesco tal y como lo siente y ve el protagonista; la lentitud de la narración que las cartas proporcionan, permite esas digresiones frecuentes, esas retrospectivas que van dándonos una visión más completa y acabada de los personajes que el propio Carlos Osorio nos va presentando y que giran con mayor o menor importancia alrededor de la figura de Clara, la "mujer" de Ojeda. Por otro lado, la forma epistolar tiene un tono confesional que permitirá a Miró darnos un documento psicológico de los personajes, antes que un detallado análisis; la introspección de los personajes se nos dará - muy a la manera realista - presentándonos una larga serie de detalles, un recuento de reacciones y sentimientos tal como los ve el protagonista. Carlos Osorio - distinto del Don Luis de Valera no nos presentará un mundo que recién se abre a los ojos de un seminarista cándido y puro, sino que todo el mundo que nos presenta - visto por los ojos y los afectos de su temperamento de artista, de su sensibilidad exaltada - está impregnado de los matices y coloraciones que le produce

su pasión amorosa. Más tarde - como veremos - el mismo Osorio va a ser víctima de su visión de la vida, ilusionada y fuera de foco, cuando al fin se dé cuenta de que Clara no puede corresponderle.

Con todo, y aun siendo una novela psicológica, La Mujer de Ojeda no tiene la técnica más avanzada que, por ejemplo, logrará Miró más tarde en La Novela de mi Amigo y que le pondrá al nivel de los maestros del "stream-of-consciousness". Lo que sí encontramos en esta novela primeriza es un Miró que - siguiendo el modelo de Valera - que busca la fabulación, no solamente en la realidad exterior, sino en la interior de sus personajes. En ésto Miró se aparta un poco de la técnica realista, pues no presenta esa realidad interior como un mero "personaje" de sentimientos y emociones, sino que la capta y la entrega al lector a medida que se va desarrollando. Que Miró es consciente de esta técnica empleada, parecen asegurarlo sus repetidas alusiones a ella en la Segunda Parte cuando ya ha adoptado otra técnica, nos dice de Clara que:

Su fantasía, como esplendorosa linterna mágica, iba colocándole ante sus ojos los cristales donde veía reproducidas las escenas de su existencia, con todas sus tristezas, aflicciones y amarguras.²⁶

En forma análoga vamos viendo nosotros - y el amigo del protagonista, Andrés, a quien van dirigidas las cartas - la procesión casi cinematográfica de sus sentimientos y vida interior tan íntimamente ligada a las escenas que, a la vez, nos va presentando. Contrario a los realistas que gustaban de dar abundantes detalles, y más de acuerdo con los románticos, con tal de lograr que el detallismo hiciera sentir al lector que se encontraba y "vivía" la vida de los personajes, Miró

trata de hacer participe al lector de las emociones intensas del personaje, aunque muchas veces los interiores, el paisaje, el jardín, etc., sirven de marco propicio para suscitar aquéllas. Miró, por así decirlo, quiere capturar los sentimientos del personaje mientras van surgiendo, mientras se proyectan los sucesos.

De ahí que, por otro lado, deba seleccionar su personaje, pues al revelarnos toda la vida interior de éste lo hace viendo y revelando su carácter a través del sentimiento que en este caso - como en otras ocasiones más tarde en su carrera literaria - va ligado a su profesión o vocación artística. Esta selección y revelación del personaje por medio de las cartas, hace que el autor pueda separarse del personaje y dejar que sus pensamientos hablen por sí mismos sin que tenga él que intervenir como narrador directo; cosa que no podrá evitar en la Segunda Parte de la novela cuando emplee la técnica de memorias o diario.

En la Segunda Parte tal parece que el asunto - como no sea por las proporciones que tomaba la obra - influye en la técnica, pues Andrés, a quien van dirigidas las cartas en la Primera Parte, ya ha llegado a Majuelos, donde están Carlos y Clara. Entonces, el autor interviene directamente explicando no tan solo el por qué de la nueva forma de narración, sino también motivos y conductas que quedarían borrosas de solo contar con el testimonio que al novelista proporciona el "diario encontrado". Aquí, el asunto llega a su clímax y desenlace, por lo tanto, Carlos Osorio debe formar parte del conflicto y llevar sobre sí mismo su fuerza - solo tendremos por referencia directa los pasajes que proceden de su diario.

Con todo, aunque La Mujer de Ojeda es expresión de la subjetividad,

la forma epistolar y la de memorias sugieren en todo momento verosimilitud, de una trama íntima sí, pero narrada como real. Este tono de verosimilitud, que abarca toda la obra de Miró, lo logra con varios elementos. Miró, como apuntamos antes, no sigue el modo realista de documentar o detallar hasta la saciedad - lo primero lo hará en Hilván de Escenas - aquí el detalle material es un símbolo de una realidad social, psicológica, moral, sentimental. Por eso encontramos mezclados y, a veces, indiferenciadas descripciones que tienen matices parnasianos, impresionistas, realistas. Así la casa de Clara, es, en realidad, un "huerto cerrado", una "prisión de oro" que guarda a Clara, de oro, pero sin felicidad; la botica, con sus tertulias infamantes, es reflejo de una sociedad inmersa en un ostracismo moral; la Naturaleza, siempre noble y bella; el Amor, con sus matices de pasiones y su mensaje de desilusión; la condición de los personajes siempre apuntando a una realidad moral.

Miró, además, no describe totalmente a su personaje principal - a través de las cartas es que vamos conociéndolo - y esto nos permite acercarnos a él y participar vicariamente, pero con la cercanía necesaria para producir en el lector los efectos deseados, de sus inquietudes, emociones y pasiones. Por otro lado, caricaturiza a los personajes repulsivos; a Clara, en cambio, la describe de tal manera que nos hace sentirnos atraídos hacia ella, de ahí que su conducta e indiferencia, su frialdad al final de la novela, que matiza por completo el final, nos afecte directamente.

Así, pues, ambas técnicas - la epistolar y la de memorias - cumplen una función estética de fondo y forma que sostiene todo el engranaje de

la obra. Podemos concluir que de todo ello Miró estuvo muy consciente al componer su novela y ha sido en ciertos tanteos estilísticos, en ciertas situaciones que pueden parecer forzadas para el que lea esta primera novela de Miró. Sin embargo, lo que nos parece evidente es la conciencia estética del autor a través de ambas partes, conciencia que será uno de los fundamentos para que podamos seguir la trayectoria de la evolución de su arte hasta llegar a sus obras más acabadas.

4. El Ambiente

Si bien el mundo que nos presenta Miró en La Mujer de Ojeda es un mundo íntimo, a través de las cartas Carlos Osorio nos va a dar una serie de estampas que nos presentarán el ambiente del pueblecito de Majuelos, así como algo de la vida pasada de Tomás Ojeda, de Clara. Todo ese mundo es un mundo hostil, causa de la desgracia de Clara y profanador de la vocación artística del joven, primero; luego de la amistad de los jóvenes.

Cuando Carlos Osorio le habla de sus visitas a la casa de Clara, a su amigo Andrés, nos traslada a un mundo en que todo lo que rodea a su amada es bello, lírico, en que todo, a su vez, queda realzado por la belleza de Clara. Hay una correspondencia entre lo bello natural y la belleza natural de Clara que nos recuerda ciertos rasgos de Pepita Jiménez. Sin embargo, Clara - como tampoco ninguno de los personajes principales - nunca llega a formar parte del ambiente social, ni tan siquiera del ambiente de su propia casa.

Lo que queda descrito con mayor detalle es el mundillo de la botica pueblerina donde se reúnen los parroquianos a departir las noticias

cotidianas de sus vidas sombrías, de manera que la amistad de Carlos y Clara atrae su atención de tal manera que llegan en sus murmuraciones hasta la calumnia velada.

Miró, en este sentido, nos presenta un mundo dividido por fronteras demasiado tajantes para que uno pueda pasar por alto - aun en la simple lectura - el hecho de que entre el mundo social pueblerino y los personajes principales no hay punto de contacto posible. Son elementos que se excluyen mutuamente. Todo lo contrario de lo que sucede en la novela de Valera.

Desde luego, Miró no tiene en mente presentarnos en La Mujer de Ojeda un mundo social como lo hará en Hilván de Escenas, pero ya podemos notar ciertas características que se repetirán en otras novelas suyas: la sociedad como un mundo cerrado, hostil y opuesto a todo lo que sea humano en las relaciones amorosas; la vida retirada - incomprendida y trágica - de las almas escogidas; los personajes de mala estofa agrupados y rotando alrededor de los principales. Ambos mundos - el social y el íntimo - están vistos a través de una sola persona y queda matizado cuando no definido - por todos los sentimientos del narrador y que coinciden con los movimientos de los personajes que lo componen. A veces tenemos la impresión de que - como en la tragedia griega - hay aquí un "Coro" que delinea y acentúa muchos de esos movimientos. De manera que el mundo social - que tanta preponderancia va a adquirir en Hilván de Escenas - funciona aquí como un medio más que el autor utiliza para expresar algunos sentimientos, algunas reacciones y motivaciones de los personajes principales.

De este ambiente - por consiguiente - Miró no nos dará amplias des-

cripciones sino una visión de conjunto como lo haría un realista que quiere destacar ciertos rasgos de lo social como materia de la novela. Mientras que, en todas las descripciones que encuadran afectos y emociones - en todas las escenas en que se "contempla" a Clara - muchas veces notamos rasgos parnasianos en que todo lo formal del mundo exterior cobra vigencia lírica al estar en armonía con la belleza de la amada o la pureza de sentimentos que provoca en Carlos y que éste detalla. Por otro lado, Miró no escatima esfuerzos cuando - por ejemplo en la estampa del esquileo, en la larga narración y descripción de la muerte y entierro de Ojeda - encuentra oportunidad para presentarnos escenas que se acercan al naturalismo más descarnado. Aunque siempre siguiendo su objeto de presentar todos los elementos del ambiente que se relacionen directamente con sus personajes principales ("almas escogidas") como buenos; y todo lo que se relacione con los antagonistas, como bajo, grosero, hostil y opuesto al mundo de aquellos.

Hoy que podemos diferenciar y distinguir todos estos rasgos y elementos, debemos concluir que La Mujer de Ojeda es una obra bastante equilibrada en la presentación de sus elementos, o sea, que Miró meditó de antemano su obra, el método narrativo que habría de seguir, los elementos que formarían la estructura básica de su primera obra. Sin embargo, como apunta en el Prólogo Pérez Bueno - lo que le falta al autor es experiencia, y nosotros añadimos más que experiencia o experiencias de la vida - criterio que parece mantener Pérez Bueno tal vez por un concepto realista de lo que debía ser la novela - lo que le falta a Miró aquí es experiencia de su propia manera de novelar. Por eso - y

él lo reconoce - le llama a esta primera novela suya "Ensayo de novela".

5. Los Personajes y su Caracterización

Es observable que - como en otras obras posteriores de Miró - la íntima trabazón de todos los elementos de La Mujer de Ojeda reside en el alma del gran "sentidor" que fue su autor. Esto se da, en esta primera novelita de Miró, por la conjunción de varios factores que afectan tanto a la forma de la obra como a la caracterización de los personajes. En primer lugar, Carlos Osorio - y en alguna medida, Andrés - es el trasunto literario del propio Miró, en él encarnan ideas y sentimientos del autor - como los relacionados con la Belleza y la Naturaleza, el Arte - aunque esta identificación no llegue a ser total.

Carlos Osorio es el portavoz de sus propios sentimientos y de muchos del autor que esconde su punto de vista, de autor omnisciente, ya dentro de la técnica epistolar de la Primera Parte, ya como "historiador" u "ordenador" de los apuntes y memorias de la Segunda Parte. Con la ligera variación, en la Segunda Parte, de una intervención directa en el relato por parte del "narrador" o "historiador" que es el autor, en La Mujer de Ojeda tal parece que hay un solo personaje - el protagonista-autor, Carlos Osorio - que se caracteriza a sí mismo frente al lector por medio de sus confesiones íntimas respecto de los hechos, y que analiza a los otros personajes, ya que es el medio por el cual conocemos el asunto y trama de la obra, le conocemos a él y a los demás.

Así, todo lo que sucede y los demás personajes, nos parecen encarnación de sentimientos o actitudes, a veces ideales, del propio autor, que tienen un nombre de persona y una figura, pero que giran dentro de

la órbita única del protagonista que los nombra, los reclama, los incorpora a la "novela íntima" que son ellos, y, en cierto modo, por ellos, va viniendo. Aunque en general los personajes quedan suficientemente delineados, no interesa ver en detalle el desarrollo íntimo de cada uno de ellos, como tampoco interesa pormenorizar sus vidas, conjugar los altibajos de su conducta frente a los demás, ni penetrar en posibles causas o antecedentes de sus particulares maneras de ser. Cosa que aleja un tanto a Miró de las técnicas naturalistas.

Tal parece que en la concepción de esta primera novela, Miró concibe una trama y asunto en función de un personaje que será encarnación de sus propios ideales y sentimientos. Esto es, que en el proceso creador de esta su primera novela, precede la concepción del personaje principal o, mejor sus características individuales - a todo lo que sea tema o trama. Esto, que pudiera parecer una mera hipótesis, quedaría un tanto fundamentada si notáramos que, como muchos han observado y nosotros hemos apuntado, la estructura de Pepita Jiménez y los antecedentes de la forma epistolar, intimista, no le fueron desconocidos a Miró para la estructuración de esta novela. Por otro lado los otros escritos de Miró entre esta novela y Del Vivir - todos excluidos de sus Obras Completas - acusan esa tendencia a centrar todo un mundo novelesco alrededor de un personaje principal: Aurelio Jiménez en Del Natural y Pedro Luis en Hilván de Escenas, aunque en esta segunda novela se puedan - como veremos - hacer resaltar otros aspectos que no aparecen en La Mujer de Ojeda. Del Vivir será la primera obra en que esta tendencia quede lograda con la aparición de Sigüenza y el relato de sus impresiones y sentimientos al contacto de una realidad exterior. Por

otro lado, la correspondencia argumental entre la Primera y la Segunda partes de esta novela es completa y se forma por medio de dos ciclos argumentales: en la Primera Parte, el joven Osorio se enamora de la mujer de Ojeda, ella queda viuda y esto aparentemente levanta todo obstáculo; en la Segunda Parte, Clara no corresponde al amor de Osorio porque está enamorada de Andrés, sucediendo que Osorio - desde la Primera Parte - había inconscientemente, fomentado y precipitado la atracción entre Clara y Andrés por sus encendidas y exaltadas descripciones del uno a la otra y viceversa. Por otro lado, da mucho qué pensar las razones que tuviera Miró para repudiar, más tarde, esta novela que - como recoge en cita Vicente Ramos - le cuesta "muchos remordimientos artísticos."²⁷

En esta primera novela de Miró, como en muchas de sus posteriores, lo social, la sociabilidad de sus personajes no llega a ser más que un marco de época o, a veces, un pretexto que viene oportunamente a subrayar algún matiz de la acción, o sirve para contrastar la condición moral o espiritual de los personajes principales con los que constituyen la "sociedad", pero, aun ya desde su primera novela, una sociedad levantina. Esto cambiará un tanto como veremos, en Hilván de Escenas, pero en La Mujer de Ojeda tal parece que Miró piensa que sólo en almas refinadas puede darse un conflicto novelesco, pese a las tendencias realistas y naturalistas que acusan sus descripciones y formación. Con esta falta de sociabilidad entre sus personajes principales y secundarios se desentiende el novelista de todo análisis complicado de caracteres y, por otro lado, da paso y origen a uno de los aspectos técnicos más logrados de Miró a través de toda su obra: la caracterización

caricaturesca, tan afín y, ahora, adecuada a un simbolismo - no tísmo propiamente dicho - en algunos de sus personajes. Por demás, le permite volcar toda su atención al "hecho" que hará girar toda la novela alrededor de sí: la pasión amorosa que despierta en el protagonista la mujer de Tomás Ojeda.

Por eso, parece que, después de todo, la forma epistolar y de memorias son las que más posibilidades proporcionan a su librito (como él le llama) porque en ambas formas es el problema central y todo lo que éste suscita - visto como lo siente y presenta el protagonista - lo que se registra. Así, a veces nos llama la atención sus aclaraciones y notas de esta índole: "Distraído - escribe - con la tarea de hacer de mis cartas espejos en los que vieras reflejado el estado de mi ánimo, he descuidado lo que pudiera denominar la 'parte narrativa' de mis amores" (cfr. Ante). Así pues, el relato no queda dispuesto de acuerdo a una sucesión estricta de hechos que abarquen e incluyan toda la gama de matices que ofrece y genera la realidad íntima y circunstancial de los personajes, sino que lo relatado va a ser en sí el problema, y esto, dentro de una sucesión de "intimidades" precisamente memorables por su repercusión en la intimidad del protagonista.

Miró nos advierte yq, en la "Noticia Preliminar" y en las primeras páginas de la Segunda Parte escritas por el "historiador", de lo que proclama como su inexperiencia novelística o su falta de imaginativa, esa inadecuación entre fondo y forma que él menciona, se manifiesta siempre que los personajes hablan, pues el juego de sentimientos que urden la trama sólo se manifiesta cuando el propio autor-protagonista los expresa porque son suyos. Y, aunque desde la perspectiva del asun-

to hay una coherencia progresiva y no sin elementos sorprendentes, al componer su asunto Miró lo hace en forma directa; sin rodeos, pero sin las convenientes distancias entre él - autor omnisciente - y sus personajes; éstos parecen quedar mudos o en una lejanía que no los hace manifestarse como seres vivos y presentes al lector, - quedando todo esto subrayado por la técnica epistolar - hasta que por los sentimientos, por la historia sentimental que encarnan, el autor los trae al primer plano de su consideración.

En todos los personajes de La Mujer de Ojeda Miró va empleando una caracterización de tendencia realista. Allí la inclusión de personajes vulgares muchas veces caracterizados en forma caricaturesca, no empuje su tipismo o su simbolismo, nos da siempre la impresión de vida real y cotidiana de un pueblecito levantino. Por medio de la caricatura, muchas veces condensada y lograda en un rápido esbozo de la figura o el temperamento y sentimientos del personaje, en los personajes secundarios, y por la detenida y amplia observación de los sentimientos y conducta de los personajes principales, logra Miró ofrecernos tanto la realidad interior o exterior de sus personajes con un sentido de selección de trazos y acciones que riman con las pasiones y conflicto.

Hay que apuntar que la caracterización es más interior en los personajes principales, y exterior en los secundarios. La caracterización interior y la exterior del personaje son dos partes de la misma forma, ambos - interior y exterior - se corresponden mutuamente: la figura física es noble si el alma que "contiene" es noble, y deforme si en el alma albergan las bajas pasiones. En esto parece Miró quedar en una posición que le aleja de la caracterización romántica y la decadente por

igual. Lo grotesco - como lo concibió el romanticismo - no es en Miró una mezcla de lo bello dentro de una forma fea; tampoco, a la manera decadente, une lo sublime del alma del artista a lo tormentoso de pasiones que incluyan toda una gama de ellas. La pasión es pasión por lo noble y bello; de ahí la vigencia de una moralidad latente o expresada también como otra pasión, como un padecimiento. Así, como veremos más adelante, en la presentación de figuras nobles y elegidas, emplea Miró un realismo clasicista o de tono parnasiano; en la presentación de las innobles o de poco valor, una deformación grotesca de su aspecto físico que resalta más por la manera caricaturesca de la descripción que por una idea estética de escuela.

La presentación de sus personajes sigue el procedimiento realista del análisis del carácter, de sus pensamientos, sentimientos, ideales, de su conducta, si bien los sentimientos, ideales y pensamientos encarnen en expresiones de exaltación. Si bien los personajes principales tienen una caracterización individual, los personajes secundarios son tipos sociológicos formados de una doble realidad: a) la de España, pero de la España alicantina contemporánea, y b) de fuentes literarias: Tomás Ojeda, el marido sin amor y de vulgares sentimientos como los de Madame Bovary o La Regenta; José, su criado, símbolo del amor lascivo y brutal que aparece en las novelas de influencia naturalista (Sotileza) como expresión del concepto biológico de la pasión amorosa y como contraste, aquí, con los nobles y elevados sentimientos amorosos de Carlos.

Con todo, no llegamos a asistir o a ver propiamente un desarrollo cabal y cambiante, un crecimiento interior y psicológico de estos per-

sonajes principales. La caracterización no es la que nos permite ver un crecimiento interior en los personajes ya que éstos siguen siendo lo mismo que eran al principio de la novela, cuando llegamos al final. Lo que sí vemos es toda la gama de sentimientos y reacciones, de motivaciones y actitudes espirituales y psicológicas de personajes ya formados y frente a unas circunstancias cambiantes que afectan directamente sus vidas. En este sentido los personajes de esta primera novela de Miró tienen vida propia. Considerando el repudio de Miró por esta novela y por Hilván de Escenas - ya desde la perspectiva de su obra posterior más acabada y que veremos a lo largo de este estudio cuando hablemos del resto de su producción novelística - podríamos aventurar que, tal vez, una de sus razones para tal repudio fuera que él vio en la presentación de estos personajes que sus rasgos constituyentes tenían más peso que el propio carácter, que su individualización estaba sometida a elementos que aparecían evidentemente preconcebidos, impuestos a los personajes. En su libro El Análisis Literario, nos dice Raúl H. Castagnino:

Cuando un trazo, una cualidad moral, se presenta absorbente en detrimento de otros, el carácter resulta unilateral, aun cuando en manos de un creador genial puede elevarse a la categoría de arquetipo. Y algunos estetas sostienen que cuando un rasgo priva exageradamente en la configuración moral del personaje, ya no se trata de un carácter (entendido, claro está, como técnico literario), sino de una pasión. Cabe entonces la denominación de 'tipo', que será 'prototipo' si primero en serie y 'arquetipo', si modelo en la misma.²⁸

Los personajes de La Mujer de Ojeda, como apuntamos antes, tienen esa cualidad de ser entes en los cuales privan ciertos rasgos sobre otros en su configuración moral; por eso, también, como decíamos, la

caracterización interior y exterior se corresponden, son dos facetas de una misma forma. Esto que aparece en todos los personajes de esta novela queda más claramente ejemplificado en los personajes de Carlos y Andrés, en los cuales aparece como un desdoblamiento, como si fueran el mismo individuo separado y enfrentado. Miró, siguiendo a los decadentes, los hace artistas. Pero ahí se detiene, pues ninguno revela una sensibilidad decadente, morbosa o hiper-estética; tampoco trata de expresar una sensibilidad exquisita - como hará más tarde - aunque la sensibilidad artística, llevada hasta tocar lo moral, resalta en el enfrentamiento del amor, de la amistad, en la victoria del primero - más irracional - sobre el segundo, en el alma de los dos amigos. Hay pues, una íntima trabazón entre el "temperamento artístico" de Carlos, Andrés, y aún, de Clara - en ésta la sensibilidad artística es la del contemplador, no la del creador, pero igualmente decisiva - y su conducta moral: Andrés y Clara no encauzan sus relaciones por el adulterio por su exquisitez espiritual, no por preceptos o convencionalismos aceptados, es más, Carlos ni piensa - en sus momentos de pasión ardorosa - en el goce carnal de la mujer amada, no tanto porque estuviera casada, sino porque "ella" le odiaría; Andrés mantiene el secreto de su amor por Clara por un sentido bello de la amistad con mezcla de poquedad.

Vistos así, encontramos en la figura física del personaje que siempre nos dará la clave para captar la fibra íntima de su carácter, y, por consiguiente, su conducta quedará prefigurada - con primor de detalle en los personajes principales, con ironía y caricatura en los secundarios - por su aspecto físico. Este procedimiento en la caracte-

rización sirve los propósitos del desarrollo de la trama novelesca en la cual conviven las almas nobles con aquellas innobles o de vulgar estofa, formando en sus contactos y confrontaciones un mundo o universo cerrado en el cual los choques son violentos y encontrados. Tal parece que Miró más que formar "bandos" antagónicos con sus personajes, procede en una como "selección natural" de sus caracteres, ya que una vez nos da la configuración física y moral de éstos, todo procede según el dictamen de la particularidad manera de ser de cada uno. Esto será una de las constantes estéticas de su caracterización de personajes a lo largo de obras posteriores y los variantes responderán a la mayor percepción y hondura que de los tipos humanos vaya adquiriendo Miró a lo largo de su quehacer y experiencia literaria, o a la función y desarrollo específicos de determinados personajes que nos quiera presentar Miró.

Esta característica, por demás y concretamente ahora en La Mujer de Ojeda, nos deja la impresión de que la trama en sí es lo que más peso conlleva, que los personajes actúan en la medida y modo que sus temperamentos reaccionan a circunstancias y hechos prefigurados. Como dijimos antes, los personajes de esta novela parecen encarnación de sentimientos, ideales, pensamientos y pasiones que tienen su raíz en el alma del propio autor. Esto - con las debidas aclaraciones, puesto que se trata no tan sólo de un escritor novel, sino de uno que acusará una depuración y desarrollo más profundo en su arte - con todo, no es la única razón de esta polarización de los personajes, pues, por un lado, responde a una concepción estética y cuasi-ética del propio Miró que nos dice expresamente en La Mujer de Ojeda, y refiriéndose a la fi-

sonomía y constitución física y moral de Tomás Ojeda, "casi siempre está en armonía el contenido con el continente",²⁹ o sea, que así como el cuerpo con tiene al alma, así ciertos rasgos fisionómicos delatan la condición espiritual del individuo. Por otro lado, el Miró de esta primera novela ya está preocupado por los que serán los grandes y constantes temas de su obra - la falta de amor, la incomprensión e incomunicabilidad de las almas, la belleza, la crueldad en el amor y en la naturaleza humana, el matrimonio infeliz, etc. - y, nos parece, que estos temas, los que aparecen en esta novela, es lo que busca exponer y expresar Miró por medio de sus personajes y por el asunto de la obra. Tal vez sea la evidencia con que expone estos temas una de las razones que le llevó a repudiar esta obra, más tarde, cuando ya sea un maestro de la insinuación, la sugerencia y la psicología del carácter. Quizá esto fue lo que llevó a Pérez Bueno en su Prefacio a La Mujer de Ojeda a decir que "para aumentar el poder inventivo y crear tramas originales con incidentes de interés, precisa la observación y larga experiencia. Cosas estas que, según dicen, vienen con los años" (cfr. ante).

Si adoptáramos - en toda su amplitud - la división o clasificación de personajes de E. M. Forster, en su libro Aspects of the Novel, llegaríamos a comprender un poco más los rasgos técnicos de esta primera novela de Miró. Allí Forster nos habla de "flat characters" y "round characters"³⁰; a los primeros también los llama "tipos" o "caricaturas" y entre sus rasgos menciona una conducta invariable, previsible, estereotipada, personajes que encarnan una idea o visión limitada y sencilla; los segundos, son aquellos que tienen mayor indi-

vidualidad, y cuya psicología y conducta es más complicada. Así, pues, podríamos traducir estos términos como "personajes llanos", "tipos" o "caricaturescos" y "personajes redondos o redondeados". Los primeros abundan en La Mujer de Ojeda y esta clasificación podríamos aplicarla tanto a los personajes que pueblan la periferia de la acción como a aquellos que intervienen más directamente en ella. Personajes llanos lo son tanto el boticario Trujillo, Don Fulgencio el párroco, Joaquinito Manzano, el Registrador y todos los integrantes de las tertulias y chismografías, como lo son también Tomás Ojeda y su siervo Andrés. Aplicar la segunda clasificación de "personajes redondos" es un poco más arriesgado por las razones que hemos apuntado antes. Si por "personaje redondeado" se entiende un personaje que por su caracterización y conducta, llegue a ser un prototipo o, mejor, un arquetipo en cuanto a la psicología y complejidad, no podríamos aplicar de lleno esta terminología a ninguno de los tres personajes principales de La Mujer de Ojeda, pues, por ejemplo, la dualidad o aparente desdoblamiento que aparece entre Carlos y Andrés y que señalamos más tarde, plantearía un límite a la caracterización libre e individual de cada uno, como de hecho lo plantea. Por otro lado, la técnica misma impone límites, ya que todo se nos presenta a través de un único punto de vista en la Primera Parte - el de Carlos - o dependiente del desarrollo de los acontecimientos, como sucede en la Segunda Parte.

En La Mujer de Ojeda hay una jerarquía de personajes muy simplificada y estrechamente dependiente de la estructura argumental de la obra. En primer plano están los protagonistas - Carlos, Andrés y Clara - que nos son presentados como seres de sensibilidad privilegiada,

capaces de sentir las más sublimes emociones. Frente a ellos, y más por contraste que por antagonismo, Tomás Ojeda, José, que encarnan espíritus rudos e insensibles, bajos. Y, en tercer plano y de la misma estofa, el coro de personajes del pueblo, que encarnan todo un ambiente de mezquindades y malicias.

a) Personajes Principales.

1. El personaje principal masculino de La Mujer de Ojeda lo es Carlos Osorio. Con él - y, significativamente desde su primera obra - introduce Miró en su novelística al personaje artista, en este caso, un músico. Es el primero de una serie de héroes mironianos que reaparecerán en su obra posterior, aunque con más lograda caracterización. Por un lado, este personaje encarna toda la sensibilidad y apasionado lirismo del joven músico y es, por otro lado, la encarnación de una particular visión del "hombre-artista" como ser privilegiado, como un alma escogida, selecta, en fin, un hombre superior. Aunque tal visión del artista como ser privilegiado tiene raíces lejanas en el mundo griego y a través de toda la cultura europea, es interesante hacer notar - dada la enorme cultura francesa de Miró - lo que apunta René Canat en su libro Du Sentiment de la Solitude Moral chez les Romantiques et les Parnassiens:

Une des formes que prit l'individualisme moderne, c'est la certitude que, si toutes les âmes ont une originalité, il y a des âmes plus originales, plus distinguées, des âmes d'exception. Le type de l'Homme Supérieur pénètre tout le XIXe siècle, avec des noms différents. Pour Obbermann c'est le Rêveur, pour Hugo, le Songeur, pour Vigny le Poète, pour Stendhal l'Homme différent, pour Dumas fils l'Homme fort, pour Renan le Dilettante, pour Flaubert et les Goncourt l'Artiste.³¹

En la Primera Parte de La Mujer de Ojeda, la forma epistolar nos deja ver claramente el temperamento del joven músico Carlos Osorio, aunque su descripción más completa la encontramos hecha por el "historiador" de la Segunda Parte. De Carlos nos dice Miró que era de condición artística, galante, leal y apasionada, que su físico era "digno estuche de la meritísima joya de su alma"; de su conducta y temperamento reflejado tanto en las Cartas como en el Diario, nos habla Miró al referirnos sus quejas, sus protestas, sus pasiones, sus odios y sus amores, "tiénese por desgraciado y saborea las dulzuras y aspira las esencias finísimas del Bien..."³² Asiduo lector, compositor e intérprete apasionado, amado por las gentes sencillas e incomprendido por los "altos pudientes"...

Era una contemplación continuada su vida. Un amor inmenso por lo bello conmovía dulcemente su alma.

Todo para él tenía un interés vivísimo: el vuelo del insecto, el rumor del agua, el gemido del aire, la voz de las selvas. El canto de un ave detenía su paso; el sereno espectáculo de una puesta de sol le abstraía; la suavidad, el silencio de un crepúsculo llevaba a su alma un enternecimiento intenso...

¡Qué Dios tan grande el suyo!

¡El sí que sentía y veía el reflejo de la Divinidad en todo lo creado!³³

Al comienzo de la novela, Osorio es además un joven educado que llega a un pequeño pueblo y descubre el amor y el encanto de la vida. Tema que recuerda las novelas realistas Pepita Jiménez y Peñas Arriba si bien difiere de los héroes de estas novelas en su condición de artista frente a la de seminarista en la primera, y la figura del joven rico en la segunda. Miró, pues, introduce la nota de hacer del héroe un artista, así como artista (escritor) lo será también su amigo y ri-

val en amores, Andrés. Miró que, como observa Vicente Ramos, "se movía aún dentro del ámbito de lo ético y lo psicológico"³⁴ (también lo hará más tarde de modo diferente), nos presenta un héroe cuya caracterización queda recortada por encarnar una idea del hombre-artista del propio Miró y que exhibe en sus notas características una variedad de tendencias. Propiamente no se le puede calificar de romántico, aunque muchas veces sus expresiones y lenguaje tengan el apasionamiento del romántico. Carlos Osorio no es un personaje dinámico en el sentido romántico, pues carece del impulso desenfrenado a actuar de acuerdo a sus pasiones, a lo que sus sentimientos le dictan. Desde el comienzo de sus Cartas y su pasión amorosa, un obstáculo moral - aunque mezclado con ideales de belleza - le mantiene a distancia de Clara: ella es la "mujer" de Ojeda. Por un lado, en la Segunda Parte el conflicto amoroso llegará a su climax en el triángulo Carlos - Clara - Andrés, pero la situación - ahora precipitada por la aparición de Andrés como rival - ha sido atenuada previamente en lo moral, con la muerte de Tomás Ojeda. Por otro lado, la pasión amorosa de Carlos no le lleva a buscar solución, sino a deleitarse, a examinar su propia pasión y los sentimientos que ésta le produce - ("... y escribiendo sus impresiones más pálidas") - dando a la novela una mayor dimensión psicológica. Y todo esto guiado por un concepto de Belleza que Carlos, y el artista, encarnan en su amada Clara. Canat, en la obra ya citada, comenta:

Ils - (los Parnasianos) - ne se croyaient pas impassibles puis qu'ils avaient la flamme de l'Art, et que d'ailleurs à défaut des passions vulgaires qu'ils condamnaient, ils gardaient l'enthousiasme du vrai et les nobles aspirations de la Beauté. Ils n'étaient pas

impersonnelles puis que chacun voulait exprimer des sensations originales et neuves. Ils croyaient par là être bien plus personnelles que les romantiques dont le lyrisme sentimental leur paraissait constitué par la vulgarité de la vibration, par la laideur esthétique de l'émotion.³⁵

Sin embargo, como veremos en detalle más adelante, el tema de la crueldad del amor, de la incomunicabilidad de las almas, va nutriendo el desarrollo y examen de la pasión amorosa de Carlos. A veces, el "hombre superior" que es el artista en sus quejas amorosas toca el tono lastimero del romántico. El artista Carlos Osorio, frente a la sociedad pueblerina, es un hombre superior que ellos tildan de "orgulloso pianista" y él, aún antes de ser tocado por sus murmuraciones, les considera insensibles. Canat comenta que:

La misère d'Obbermann, c'est la souffrance de "l'Homme Supérieur". La solitude morale au XIXe Siècle est surtout née de l'orgueil, du mépris des hommes, du sentiment d'être différent, supérieur.³⁶

Por demás, la exaltación de su temperamento artístico lleva a Osorio a irrumpir en pensamientos y exclamaciones de odio, celos, crueldad, que le emparentan como dijimos, con el típico héroe romántico. Este temperamento artístico, el buscar en todos los elementos de la vida una proyección estética, podía acercar a Carlos Osorio al héroe decadente. De éste nos dice George Ross Ridge: "Perhaps the aesthete is the decadent in his most characteristic role...", pero pronto nos da el matiz que caracteriza al esteta decadente y que aleja al héroe mirriano de esta modalidad: "the romantic hero is essentially a man of nature whereas the decadent aesthete is, of course, the prototype of the anti natural"³⁷.

Esta mezcla de actitudes y notas características de este primer héroe mironiano se produce por varios motivos que hemos visto: temperamento artístico, sensibilidad y apasionamiento exaltados; por la conjunción que hay en Miró de la ética y la estética; por el eclecticismo de su incipiente ideario estético y por las influencias de su cultura clásica, francesa y española. El mundo de la Belleza - clásica y, para resumir, a la manera de Juan Valera - versus los principios morales que impiden el goce del objeto en que encarna esa belleza; en este caso, Clara.

Surge, pues, en Osorio, la confrontación o, mejor convivencia, del artista - hombre escogido, privilegiado, dotado de sensibilidad y fuerza creadora, con una gran capacidad para percibir y padecer realidades sublimes - con el hombre moral. Sin embargo, a Miró no le interesa presentarnos un héroe de extracción netamente clásica, o tipo Don Luis de Pepita Jiménez. En Osorio no hay virtudes humanas que sirvan para atemperar sus pasiones. Tampoco hay, por otro lado, un sentido cristiano de lo moral. Esto, a lo más, está implícito en las circunstancias - Clara es mujer casada - o utilizado como piedra de escarnio en las bocas de los murmuradores y chismosos del pueblo al referirse a las relaciones de Osorio con los Ojeda y que provocan el "celo apostólico" del cura del pueblo.

Como señalamos antes, principalmente Carlos Osorio es una visión de ser hombre del propio Miró. La individualidad del personaje resalta gracias a la técnica epistolar de la Primera Parte de la novela y a la de memorias de la Segunda Parte. Por otro lado, la naturaleza del conflicto limita las posibilidades de una caracterización más com-

pleta, pues Osorio, además de encarnar ideas y sentimientos del autor, está supeditado a los aconteceres que definen la historia de su pasión amorosa. Dada la situación de su amor por una mujer casada, Osorio será el portavoz de una serie de emociones y sentimientos reportados por esa situación. Y, en la Segunda Parte, cuando el obstáculo que presenta el matrimonio de Clara sea removido por la muerte de su esposo y sea Andrés su rival en amores, su función no cambiará. Allí, se encontrará él, abatido por los celos, pero reconociendo que él - por sus cartas y por presentar a ambos una imagen embellecida e idealizada del otro - es causa de su nuevo infortunio.

Tanto las circunstancias, los aconteceres, como los demás personajes, quedan descritos y caracterizados por Carlos Osorio. Solo en la Segunda Parte el "historiador" intervendrá no tanto para caracterizar personajes como para redondear los límites y sucesos de la acción. Con todo, es Carlos Osorio quien se analiza a sí mismo y caracteriza a los demás. Por todas estas razones podríamos incluir a Osorio dentro de la categoría de "personaje redondo" que menciona Forster pero, al hacerlo, tendríamos que reconocer que su caracterización no es la de un individuo perfecto, autónomo, sino que su "redondez" se logra en cuanto la técnica epistolar, intimista, da lugar a la expresión de todo un proceso psicológico y afectivo de un personaje de una sola pieza, y dadas unas circunstancias que abarcan y definen sus estados de ánimo.

2. En Andrés tenemos el artista - escritor, y si bien sus cualidades morales o sus trazos de carácter quedan un poco borrosos, podemos ver que - aunque en menor medida por su función dentro de la obra - encarna otro aspecto que refleja la personalidad artística del propio

Miró. Es el amigo directo de Carlos Osorio, destinatario de todas las cartas que forman la Primera Parte de la novela, artista de honda sensibilidad y escritor de creciente fama y estimación literaria en la Corte. Este personaje queda descrito por medio de las frases de amistad y admiración que Osorio le dedica en sus cartas - algunas de las cuales son supuestas contestaciones a las que hipotéticamente envía Andrés - y para comenzar a fundamentar el asunto de la Segunda Parte en que Andrés será rival de Carlos. Lo que nos prueba la concepción estructural y argumental de la obra, como un todo previsto por el autor. En la descripción de Andrés hay rasgos que le hermanan con Osorio, tanto por su condición de artista como por su temperamento, ideas y actitudes. Por lo demás, es evidente que tanto en Andrés como en Osorio, Miró nos da "notas" que son descriptivas de sí mismo. Son, pues, rasgos del propio autor que se repetirán en otros personajes como Aurelio Guzmán, Félix Valdivia, etc., aun en el propio Sigüenza. De ahí también esa dualidad o desdoblamiento que aparece entre ambos personajes y que se limita a la caracterización de ambos. Son dos modalidades de un mismo concepto o visión del hombre superior de Miró, del artista.

En la Segunda Parte, la acción es más rápida y, a medida que crecen los celos de Osorio, de Andrés se nos dice tan solo - y siempre por los ojos de Osorio -: "¡Qué transformaciones ha experimentado su carácter desde que ha venido!"³⁸ Los celos llevan a Osorio a tratar cruelmente a Andrés, que busca dar explicaciones y salvar así su amistad. Andrés, forzado por la situación, debe marcharse y deja una carta explicativa a Osorio. En la Conclusión aparecen Andrés, Carlos, Clara;

ésta inventa - con el fin de que ambos amantes la desprecien - la mentira de que había sido violada por el lascivo José, el criado de Ojeda; Carlos no la cree, mientras que Andrés guarda un silencio en el que Clara descubre "dudas cobardes y una pasión egoísta".³⁹ Así queda delineada la figura de Andrés, cuya conducta final no responde a lo encumbrado y sublime de su alma de artista.

3. De Clara nos queda una idea bien perfilada en cuanto a su belleza física que mueve todos los afectos de Carlos. Es el tipo de mujer ideal en cuanto posee - además de los encantos físicos - una sensibilidad receptiva que complementa, por su cultivo de las Artes, la de los protagonistas masculinos. Con todo, debemos observar que Clara, si bien es la encarnación de la hermosura física y, por lo tanto, objeto del amor de Osorio, no deja traslucir una grandeza de alma con la fuerza con que se nos revela la del artista - músico. En muchos aspectos el carácter de Clara queda un poco a media luz, pues su caracterización pueda por la cuenta de Carlos Osorio cuyas cualidades magnifica el amor que siente por ella y de las cuales el propio Osorio nos dice que "más que ver, adiviné en ella".⁴⁰ Con pocos y no detallados datos de Clara, como personaje en sí mismo, se nos va dando una visión de ella, una caracterización, que depende exclusivamente de la visión del enamorado Carlos. Su hermosura resalta y lo invade todo y los rasgos de su carácter quedan velados por su pasado. Clara ha sido víctima de circunstancias desafortunadas que la llevaron a casarse con el odioso y repulsivo Tomás Ojeda. Pero el estado matrimonial la hace adaptarse a la vida conyugal dentro de un mundo y ambiente donde ella es lo único noble y puro - al menos en su fuero interno -,

también el cuerpo de Clara es reflejo de su alma, por más que esta alma nos parezca carente de motivaciones elevadas.

Esta semi-oscuridad en que aparece este personaje, esta falta de espontaneidad y dinamismo, nos la presenta como un tipo, como un ideal que sólo existe en los ardores ingenuos de Carlos; cuando en la Segunda Parte el conflicto se resuelve a manos de Clara, nos deja la impresión de ser algo forzado, hueco, lejano, como lo es el carácter de la mujer de Ojeda. Aunque ella es el resorte que mueve la acción, el conflicto de toda la novela, se acerca más a ser un "personaje llano" que un carácter. Es el primero de una serie de personajes que se darán en la obra mironiana en los cuales aparecen, en conjunto, las notas de una sensibilidad artística capaz de ser conmovida, pero que, desgraciadamente y como por fatalismo, no corresponde a los requerimientos amorosos del artista; la mujer cuya vida sentimental ha sido tronchada, mejor, mutilada en sus expresiones por un matrimonio infamante, por conveniencias.

Los tres personajes principales de esta primera novela de Miró no quedan en libertad de acciones y expresiones, antes que verdaderos antagonismos surgidos entre ellos por la fuerza de un temperamento o la manifestación de una individualidad pujante, lo que surgen entre ellos son contrastes que llegan a ser conflictivos porque la trabazón argumental así lo requiere. Son personajes que encarnan ideas del autor y se mueven impulsados por los móviles preconcebidos que el autor va hilvanando. Su autonomía - y esto en forma casi exclusiva con el personaje de Carlos Osorio - es la autonomía de sentir y padecer, de expresar estos sentimientos de acuerdo con las ocasiones y las circunstan-

cias. Más adelante, cuando veamos otros elementos de la narración, podremos perfilar todas estas características, desde la arquitectura interna y externa de la obra.

4. Tomás Ojeda:

Tomás Ojeda, marido de Clara, es un personaje que queda inscrito dentro de lo que Forster llama "personajes planos" o tipos. Es el opuesto del artista Carlos Osorio: un rico propietario de extracción campesina, que salió del pueblo a estudiar y regresó mejor vestido, hizo fortuna explotando las necesidades de los vecinos del lugar. La primera impresión que nos da Osorio de él dice:

Su marido comenzó a ensartar mil vulgaridades y mostróme ser fatuo de cabeza hueca. Eran bastos sus modales, fuerte su voz, y por cualquier puerilidad lanzaba risotadas que interrumpían la apacible calma y el grato silencio de la noche.⁴¹

Toda la caracterización de este personaje sigue por las mismas líneas. En toda la novela, aparte de encarnar el tipo humano opuesto al "elegido" del artista, y para subrayar estas diferencias, se le menciona extensamente en dos ocasiones: en la Carta Séptima y la Octava, donde se nos refiere la vida del Sr. Ojeda y cómo su matrimonio con Clara fue un "arreglo" comercial, pues el padre de ella se arruinó a manos de Ojeda; y en las Cartas Décimo-octava y Décimonona donde, con minuciosidad y descripciones de tipo naturalista, Miró nos narra la muerte y entierro del Señor Ojeda.

Ojeda sirve los propósitos de una contrafigura de Carlos Osorio y su mayor importancia - la única - es que, convenientemente, es el marido de Clara. En realidad, es un pretexto que sirve al desarrollo

y fines del tema. Osorio, que visita todas las noches a los Ojeda para "hacer música", mantiene una intimidad con Clara, que, en una novela de corte realista, sería notada por cualquiera. Sin embargo, Ojeda no solamente no siente celos, sino que ni se entera: "...pero él es incapaz de penetrar en el espíritu de nadie, y la intuición amorosa de mis palabras y acciones, tampoco a él le es dado descubrir"⁴². Así, su presencia se recorta por una serie de comentarios despectivos que ponen de manifiesto la vulgaridad y cortedad del Señor Ojeda, aunque, al principio, se mantiene el interés porque siempre queda el lector a la expectativa de si Ojeda descubrirá o no los sentimientos del músico para con su mujer.

El hecho de que Miró crea que, en sus personajes, el cuerpo es digno estuche del alma, que por medio de la configuración física, podemos entrever cómo son las almas, nos hace ver como correspondiente la descripción de tono naturalista de la muerte y entierro de Ojeda, pues Ojeda muere como vivió: vulgar y grotescamente. Tanto la idea de que el cuerpo y el alma se corresponden, como la descripción detallada de la muerte de Ojeda, refieren al joven Miró a la estética naturalista, sí, pero, además - y de honda ascendencia en Miró - al principio que se daba entre los griegos clásicos de la correspondencia de la belleza física con la belleza moral. Que tal principio caló hondo en los novelistas coetáneos de las corrientes naturalistas queda ilustrado en la frase de Michel Raimond refiriéndose a Guy de Maupassant; nos dice al respecto: "on le voit affirmer que l'apparence physique contient toute la nature morale, que les écrivains objectifs font se conduire le personnage de façon que tous ses actes, tous ses

mouvements soient le reflet de sa nature intime"⁴³.

Ojeda, pues, es la encarnación de todo lo que sea anti-artístico, de lo insensible y grotesco.

b) Personajes Secundarios.

En esta categoría podemos agrupar a todos los demás personajes que aparecen o se mencionan en La Mujer de Ojeda. Todos quedan inscritos dentro de lo que Forster llama "personajes planos" o tipos, y son figuras que giran alrededor de los personajes principales y que vienen a añadir notas de bajeza, vileza, murmuración y calumnia o - en las contadas descripciones de gente de campo - quedan simplemente como figuras de decoración, como "notas" de una escena o un ambiente, pero sin importancia sociológica, mucho menos dramática. Aquellos que intervienen o se acercan directamente a los personajes principales, siempre están vistos como elementos que componen el cerco completo de una circunstancia social hostil y vulgar. El de mayor importancia es José, el criado de Ojeda, cuya presencia desagradable y lasciva se deja sentir dondequiera que esté Clara, "...yo busqué la serpiente y vi a José, el criado cuyos chispeantes ojos devoraban el lindo cuello de la mujer de Ojeda"⁴⁴. Desde entonces, Osorio no pierde de vista a José, quien al final de la Primera Parte, intenta violar a Clara en escena en que, oportunamente, interviene Carlos, librándola del lance. José no vuelve a aparecer más.

Estos personajes secundarios en esta primera novelita de Miró apenas si contribuyen a la trama de la novela. Son espectadores, personajes satélites que pertenecen a un mundo que circunda, pero no impregna el mundo interior de los personajes principales. De ahí que

nos den la impresión de que contribuyen más a dar una atmósfera artificial, forzada, que a ser verdaderos representantes de un mundo real. Con todo, son tipos tomados de la realidad. Claro es que a esto contribuye el hecho de que el tono intimista que encierra la técnica epistolar y de diario, nos lleva por los caminos de la novela psicológica que no se presta para que se pueda desarrollar una complejidad sociológica de mayor alcance. Como veremos, esto ha de cambiar cuando lleguemos a Hilván de Escenas.

Las murmuraciones de los pueblerinos - que forman un retablo de seres carcomidos por la envidia y la mala fe - se personifican en el Licenciado Trujillo y en el cura Don Fulgencio. Estos, dando por hecho de que entre Clara y Carlos existen relaciones escandalosas, vienen a visitarle y pedirle que cese en sus intentos, cosa que indigna a Carlos hasta llegarle a hacer pasar de un desprecio de alcurnia espiritual que sentía hacia ellos, a un odio feroz. Con estos personajes, Miró nos presenta el ambiente que impregna la cerrada atmósfera social del pueblo de Majuelos. Sin embargo, para los propósitos de estudio de la novelística mironiana en general, la importancia de su caracterización reside en que con ellos nos da Miró la primera evidencia de su habilidad en la técnica de la caricatura, técnica que bien podría proceder de la lectura de las obras clásicas de la novela picaresca española por ese sabor burlón e irónico que nos deja cualquiera de ellas y en pocas palabras. Del Licenciado Trujillo nos dice que "por las cuevas de su nariz dos frondosísimos remolinos de grasiento vello se oponen 'misericordiosos' a que la más débil mirada pueda penetrar hasta su cerebro, pues tal es de levantado y ancho el su apar-

to nasal"; y del cura Don Fulgencio, "la color de su faz es verdosa, diríase que es un reflejo de la su sotana mugrienta y de lamparones de cera salpicada"⁴⁵.

Ya, en estos personajes no tan sólo la correspondencia entre la configuración física - "corteza", le llama el propio Miró - y la espiritual sirve para caracterizar, sino que aun notas del vestir, hábitos de conducta, etc., llevan a presentarnos rasgos morales o espirituales de los personajes. Tan temprana perfección en esta técnica de la caricatura - que más tarde solo crecerá en matices de precisión, de ironía, de insinuaciones, mas no en su concepción - nos lleva a pensar que éste es uno de los elementos estéticos que Miró heredó ya "hecho", o sea, que se trata de una influencia, como la que acabamos de mencionar, de la novela picaresca. A veces basta una pincelada para darnos una impresión, una imagen completa del personaje ("busqué la serpiente y ví a José"). Todos los personajes secundarios - y aún, en ocasiones bien escogidas, algunos de los principales, - quedan descritos con rasgos rápidos, grotescos, que nos los hacen odiosos, antipáticos, pero cumplen así su objetivo al singularizar la calidad de las almas de los personajes principales.

No quiere decir todo esto que la técnica de la caricatura en Miró no tenga una evolución hacia formas y modalidades más acabadas, en sus obras posteriores. A través de toda su obra, llegará a convertirse en una verdadera y más personal técnica de caracterización en la que la fina observación, lo certero de la ironía y la rapidez y síntesis de la expresión llegarán a una perfección, a una adecuación tales, que la harán una de las características del arte novelesco mironiano. Es

lo que llevará a Schwartz a hablar de una "filosofía del chasco" en Miró⁴⁶ y a Francisco Ayala a hablarnos del "esperpento" mironiano⁴⁷, por los rasgos expresionistas que exhibirá la caricatura mironiana puesto que, como vemos, ésta ya es "técnica" en Miró antes de que Valle-Inclán hable de sus esperpentos y que son en el genio gallego, una estética.

La Mujer de Ojeda nos presenta un "mundo cerrado" sí, pero no directa, abiertamente, de ahí que éste quede en un plano alejado de toda trascendencia capital. Cosa que, como veremos, no sucederá en Hilván de Escenas, donde ya Miró comienza a estructurar novelísticamente lo que más tarde llegará a cuajar en la Oleza de sus más extensas novelas.

Resumiendo, podemos decir que La Mujer de Ojeda tiene ya muchas de las características de lo que será la novela mironiana futura. Muchas de estas características han sido consideradas como "tópicos" dentro de la obra de Miró. Nosotros confiamos que a través de nuestro estudio podamos revisar bajo una nueva luz estos aspectos de la novela de Miró y ver, además, cómo aún lo "tópico" en él se desentiende de su contexto habitual, como veremos más adelante: así, los amores encumbrados de su protagonista, que casi siempre es un artista; la expresión de los sentimientos e ideas del autor, que se traducen por medio de la contemplación de la naturaleza o por la ironía descriptiva de las actitudes o caracteres de algunos de sus personajes y que impregnan toda la obra, etc..

Gabriel Miró no teoriza sobre la novela, parte de principios estéticos generales recogidos en forma ecléctica de sus lecturas y a la

luz de éstos va desarrollando su obra y llegando a conclusiones que le son propias porque fundamentan y esclarecen su obra. Es por esto - amén de las necesarias y evidentes diferencias - y por las semejanzas estructurales y estéticas que ofrecen sus primeras obras con las últimas, que resultan claves para nuestro estudio las manifestaciones juveniles de Miró, pues si bien ya en su madurez no quiso detallar en fórmulas su quehacer literario, claramente vemos que - en lo esencial - todo principio estético adoptado por él lo fue en la medida en que le sirvió de guía para crear según su propia manera de ser.

La Mujer de Ojeda - como nos dice el propio autor - es un "ensayo de novela", ocultando así el pudor no tan sólo del escritor novel que hace sus primeras armas en la obra impresa, sino además reconociendo que el libro habrá de revelar los venenos de su formación estética e intelectual. De ahí las referencias a toda clase de autores y literaturas que corren por todo el libro. Y, como todo "ensayo" de algo, siempre quedan a la vista gran parte de sus elementos. Con lo que hemos visto y dicho de la técnica epistolar y de diario, queda fácilmente discernible el punto de vista del autor; hay, con todo, otras observaciones que tocan a la estructura interna de esta obrita y que queremos apuntar.

6. El Tiempo

Las cartas de Carlos Osorio a su amigo Andrés van desde el 18 de junio de un año supuesto hasta que comienza la Segunda Parte, ya en el "estilo de memorias" y con frecuente intervención del autor, cubren más o menos un año; desde ahí hasta el final de la novela transcurren

unos meses más difíciles de precisar, ya que una de las características de esta Segunda Parte es la de omitir, "el manus-crito", fechas y referencias de tiempo. Es interesante observar que - fiándonos del testimonio del propio autor - esta novelita tardó en escribirse poco menos de dos meses: 10 marzo - 28 abril de 1901. Esto tal vez explique por qué ese cambio de la técnica epistolar a la de memorias, que hace de la Segunda Parte un trozo cargado de movimiento y, tal vez, hasta precipitado en su conclusión.

En realidad las Cartas de la Primera Parte no tan sólo habían impuesto un ritmo al lector, sino que toda conciencia de tiempo era medida no por el tiempo transcurrido en sí, sino por el crecimiento de la pasión amorosa y los incidentes que giran en torno a ella. En la Segunda Parte los acontecimientos se suceden con mayor rapidez, se narran en forma directa y apasionada y el tiempo parece acelerarse. Sin embargo, este cambio nos deja la impresión no de que fuera parte del plan original de la obra, sino de que estuvo en mente del autor terminar cuanto antes su novela.

7. Otros elementos

La Segunda Parte de La Mujer de Ojeda permite observar otros elementos que si bien no añaden alteraciones substanciales, sí nos sirven como ejemplo de lo que fue la estética novelística de Miró en sus primeros años. Como habíamos mencionado antes, se puede ver en el joven Miró toda una gama de influencias e ideas que van apareciendo como indicadores de la evolución de un estilo incipiente, pero que habrá de llegar a serle propio. Así, por ejemplo, en las ya más complejas y

detalladas descripciones del paisaje que - aunque revelan siempre una conexión estrecha con los sentimientos del personaje muy al modo postromántico - tienen a veces un sabor parnasianista; el gusto miro-niano - que quedará ya hasta Las Cerezas del Cementerio y a través de sus "relatos novelescos" como El Humo Dormido y Años y Leguas - por la ubicación del héroe, en momentos de lirismo y emoción, sobre la cima de un monte un poco al modo de Obbermann; la descripción emotiva del crepúsculo y el alba como testigos del paso del tiempo y el cambio en las emociones de los personajes.

Tenemos pues, en La Mujer de Ojeda, no tan sólo la primera obra publicada de Miró, sino un testimonio que encierra más de lo que pudiera parecer a primera vista, pues nos da más de una perspectiva que había de proyectarse hasta sus novelas más logradas. Sus personajes principales - además de ser artistas - participan ya de esa condición observadora que, por ejemplo, será la nota más característica de "Si-güenza", el "hombre apartadizo" alter ego del propio Miró. Algunos motivos aparecerán más tarde ya en forma más elaborada, ya en forma más sintética, en otras obras de Miró: el gusto por los paseos en el huerto y las veladas musicales que tanto complacían a Carlos, Clara, Andrés, serán el prelude de los que impregnarán todo el ambiente de La Palma Rota; el temperamento y estado de reclusión en que vive Clara, su relación con su padre y su marido, serán motivos y situaciones que Miró había de profundizar tanto en significación como en su carácter de elemento novelesco en novelas como Dentro del Cercado y Señorita y Sor; se habrá de repetir también a través de casi toda la novela mironiana la situación de amar a la mujer de otro hombre aunque

de manera tal que sus implicaciones morales queden, presentes sí, pero un tanto en el trasfondo, con la salvedad de que aquí en La Mujer de Ojeda hay una transición - poco feliz, por añadidura, por abrupta - del conflicto del amor prohibido al de los celos desenfrenados...

Todos estos elementos nos llevan también al ámbito de los temas: el amor a la mujer de otro lo llama el joven Miró al final de su novela "adulterio espiritual" y será uno de los temas más tratados por Miró en otras novelas; el tema del amor entre un joven apasionado y una joven bella y sensible que no le corresponde; el amor como "licor dulcísimo vertido en copa amarga"⁴⁸; el sufrimiento que invariablemente acompaña todo impulso amoroso; la incomunicabilidad de las almas; la sumisión de un alma noble y bella a la de alguien plebeyo e insensible; la sociedad como coro de almas anquilosadas en un vacío espiritual que se proyecta a todos los planos de la vida de un pueblo y toca de una manera u otra las vidas de todos.

Aunque la novela fuera repudiada por el autor - así como la que veremos, Hilván de Escenas -, hemos visto que contiene los gérmenes de otras posteriores. Sin embargo, será el estudio particular de esas obras lo que logre darnos la visión completa de la estructura y estética novelística de Gabriel Miró. Queremos, con todo, señalar, enumerándolas, aquellas características que en mayor o menor medida se seguirán dando en sus novelas posteriores, bajo nuevas luces y matices, y que ya encontramos en esta novela:

1. Hay una conciencia en Miró de que su novela podría ser tomada como una novela que la crítica pudiera considerar defectuosa. Y tanto él como Pérez Bueno (cfr. ante) refieren al lector a la inexpe-

riencia del escritor novel. Las "fallas" son: falta de lances interesantes, preocupación mayor por los estados de ánimo que por la acción.

2. Encontramos escenas de un tremendo realismo descarnado que le acerca al Naturalismo estético junto a otras de un lirismo y gusto que, con matices que recuerdan desde los románticos hasta los parnasianos, decadentes, le acercan al realismo - idealista de un Valera.

3. Hay una intención, una atención vivísima por la psicología, por la expresión de los estados de ánimo de su personaje principal que será el intérprete de todo el mundo novelesco presentado.

4. Hay una división entre las "almas escogidas" y el resto del mundo. Unos pueden aspirar a todo lo noble, otros están condicionados a ser mediocres, inconscientes o perversos.

5. El conjunto narrador - protagonista-autor - nos presenta un "yo" que no sólo nos presenta un mundo real, sino que se matiza y cambia ante nosotros a medida que surgen sus emociones, sentimientos al choque con los sucesos. De ahí que los personajes parezcan encarnación de sentimientos, ideas, emociones del autor.

6. Hay una completa simbiosis entre la estética y la ética en el mundo "privilegiado" que choca contra la ética establecida en el mundo de fuera.

7. El estudio del ambiente como causa determinante de carácter no existe, por eso su interés por lo psicológico no es un interés clínico, positivista, determinista. Antes bien el ambiente se crea alrededor, en función de las disposiciones de los personajes. De ahí también que se vuelvan a repetir - cada vez más depuradas - a lo largo

de toda su obra.

De todas nuestras observaciones se desprenden conclusiones que arrojarán - así esperamos - más luz en torno a la evolución de la obra mironiana. Antes de pasar a formular conclusiones - que vendrán en su lugar al final del estudio - quisiéramos llamar la atención del lector al hecho de que La Mujer de Ojeda sea un "ensayo de novela" a la luz de lo que hemos discutido hasta aquí, pues más que "cándida confesión" son una advertencia al lector los pasajes en que Miró se "excusa" de su falta de experiencia literaria, puesto que acusan en él una clara conciencia de que va buscando su propio camino dentro de un género capaz de aceptar y asimilar violencias y cambios.

B. Los Artículos de "El Ibero"

En el año en que se publica La Mujer de Ojeda y en el siguiente, aparecen en El Ibero de Alicante una serie de artículos de Gabriel Miró⁴⁹ que van afirmando más su propio estilo y van dando cabida y expresión a su ideario estético: Paisajes Tristes, Cartas Vulgares, Del Natural y Vulgaridades. Estos dos últimos, que aparecen en serie, son un documento indispensable para quien quiera seguir la trayectoria estética de Miró. En Del Natural - a través de la figura de Aurelio Giménez - joven escritor frustrado pero convencido de "su" arte, nos expone Miró el "desarrollo" de un estilo que podemos considerar suyo, y las ideas que van surgiendo en función de éste. En Vulgaridades, bajo la descripción de un "viaje al Parnaso", podemos percibir el pulso de las ideas más generales de Miró sobre estética.

1. Del Natural - que en opinión de Vicente Ramos, en su libro Vida y Obra de Gabriel Miró⁵⁰ - aparece entre las fechas del 16 de marzo de 1902 al 16 de mayo del mismo año. Aurelio Giménez es un joven escritor de carácter reconcentrado, huido, "de ideas antitéticas", y su problema - el que consumió su vida y esfuerzos - nos lo narra Miró así:

...Pero nada de lo que fabricaba su ingenio, de lo que producía su pluma era digno de sus aspiraciones y deseos...

Ansiaba Giménez sobre todas las cosas hallar asuntos nuevos, asuntos vírgenes, conmovedores y brillantes, y sólo descubría vulgaridades que para ser "pasables" necesitaban de un estilo grandioso que los

embelleciese y sublimase. Un desconsuelo por su impotencia para crear anegaba su espíritu en las oleadas amarguísimas de su propio desprecio.⁵¹

Se nos perdonara que citemos de continuo lo que nos parece esencial en esta serie de Del Natural. La confesión del escritor, que es, sin duda, el propio Miró, no lo es por cándida o sincera, sino porque revela lo que siempre se ha considerado como "fallo" en la novela de Miró no tan sólo no escapó a la consideración de éste, sino que desde sus comienzos fue visto como problema y, como veremos, fue superado por Miró resultando en lo que, análogamente con Aurelio Giménez, podríamos llamar su "originalidad" como escritor y como novelista. Nuestras observaciones y conclusiones, pues, seguirán de cerca el texto citado. Aurelio Giménez después de considerar la sentencia del padre Feijóo de que "Los hombres...hacen ruido mayor cuando están huecos", se volvió silencioso:

Reflexionó sobre ellas (estas palabras), y decidió seguirlas, practicarlas. Era preferible observar, recoger el menor detalle, acopiar materiales, sorprenderlo todo.⁵²

Aurelio se decide a continuar escribiendo, describe un paisaje nocturno en el cual un tronco caído le parece un cuerpo tendido...lo envía a un periódico que lo mutila y adultera para que sirva de marco a un relato de un crimen, le titulan "El Crimen de Anoche":

No había existido en su obra la fuerza de la fantasía: el tronco negro, retorcido y caído no fue tal tronco, sino un verdadero hombre ensangrentado y yerto.

Giménez había copiado la verdad.

Se había cometido un asesinato; y un "reporter" lleno de atrevimiento y desnudo de escrúpulos se aprovechó de las cuartillas del infeliz Giménez, intercaló detalles "reporteriles", y aquella página brillante de imaginación espléndida quedó convertida en vulgar relato.⁵³

Decepcionado, herido, Aurelio exclama: "¡Campo groseramente embaucador, en tí hay más culpa que en aquel que destrozó mi artículo!" luego, se va a la capital: "...tuvo que instalarse en un cuartito cuya ventana tenía por dosel el ondulante alero del tejado". "Entonces recordó con inefable pena, su antigua casita abandonada".

Se propuso de nuevo escribir. No temía a la forma; encontraba fácilmente la elegancia en la frase: su estilo sin la rigidez y afectación del purista, sin ser arcaico, tenía la dulce pureza de los prosistas del "siglo de oro", y a par era enérgico y brillante: sus párrafos eran armoniosos; se leían con gusto. Pero el asunto le atemorizaba; creaba imaginativas fábulas que aún "en mantillas" eran desechadas por la duda de que pudieran recordar otras, o conservar dejes de cualquier autor. La simple sospecha de parecer plagista llegaba a enfurecerle; y el deseo de hallar lo "nuevo" le extraviaba, porque a fuerza de querer paladear esa ambrosía del arte, llamada originalidad, que da nombradía y lustre a los que de ella prueban, convertía en violentos y enfadosos los más sencillos e interesantes temas.⁵⁴

También le decepciona el escritor a quien había considerado su Maestro y escribe un artículo criticándolo duramente. Más tarde nos dice: "Yo al escribir me he conmovido; no he podido ser frío porque "sentía" mis escritos...y sin embargo...nunca he acertado"⁵⁵. El último artículo de la serie nos relata la muerte de Aurelio Giménez; nos dice Miró:

Y murió sin darse cuenta de que la "originalidad", por lo que tanto había sufrido, había "estado" en él en aquella manera de ser, "había sido él".⁵⁶

Nos parece oportuno recordar aquí que es poco tiempo después de escritos estos artículos cuando seguramente Miró comenzó a escribir las páginas de su Del Vivir - publicado en 1904 - donde aparece ya "Si-güenza" alter ego del novelista, que lo que precisamente nos revela en sus mil facetas e intimidades, y a través de muchos años, es "aquella manera de ser" tan "original" como lo fue la del propio Miró. Más adelante, en el artículo citado, nos dice Miró:

La originalidad "se tiene", no "se busca". Lo mejor y preferible es, levantar grandiosos edificios sobre cimientos nuevos; pero también sobre los viejos, pueden alzarse esbeltas construcciones radiantes de belleza que se distinguan de las otras.⁵⁷

Evidentemente Miró habla de su propia experiencia literaria; su estilo aún no tiene la pureza y sello que habrá de caracterizarle y señalarle como uno de los mayores prosistas españoles de todos los tiempos, pero nos deja ver claramente que, desde muy temprana edad, se enfrentó con aquellos problemas que presenta su obra y que la crítica ha visto en muchas ocasiones como insuperadas por él mismo. La solución no debe quedarse suspendida en el aire, sino que debemos encontrarla en lo que fue para el propio Miró "su" solución. No tan sólo vemos en Del Natural la conciencia del problema de "hallar asuntos nuevos", del de llegar a aparecer "plagista" o dejar que de su pluma se escapen giros que puedan recordar a otros autores - lo que da fe de su conciencia de las influencias literarias en su propio estilo y mentalidad - o de la conciencia de que sus asuntos "necesitaban de un estilo grandioso que los embelleciese", sino que ya vemos cómo encamina Miró sus pasos hacia la búsqueda de lo propio y cuál será la culminación

y solución de sus desvelos.

Con mucho, pues, Gabriel Miró se adelanta a toda la crítica que se ha hecho a su novela, debemos, pues, buscar en él y en su obra el por qué continuó escribiendo en un género para el cual se sentía en desventaja. El joven escritor es un hombre, un artista que sabe sus limitaciones, pero que sabe también que sus cualidades aún no se manifiestan y desarrollan del todo; que el género novelístico, la novela que parte de definiciones establecidas no es el recipiente adecuado para lo que siente ser su manera de escribir. Así, en Del Natural vemos ya bosquejada la incipiente estética mironiana, algo de lo que lo llevará a lograr lo que será, con sello propio e inconfundible, su técnica y su novela. Del Natural es un relato, que pone frente a frente y tal como se dio en Miró, el problema de la expresión de lo que constituyó para él, la realidad novelable. Quedan perfectamente distinguidas las significaciones de términos y principios estéticos: aquí se contrasta la función de la fantasía - generadora de fábulas - junto a la de la imaginación, que ya parece referirnos a todo lo que implique plasticidad, ambiente; se nos habla de "copiar la verdad" frente a lo que pudiera llevar a la "originalidad" en el arte, o sea, a la develación por medio del acto creador de la originalidad que "se tiene". Del Natural nos presenta ya un bosquejo de lo que va constituyendo poco a poco el ideario estético de Miró. Pero, no quisiéramos exponer ahora principios un tanto velados por lo pronto, ya - cuando estudiemos La Novela de mi Amigo - veremos la ascendencia de Federico Urios en Aurelio Giménez y que ha mencionado, entre otros, Vicente Ramos.

2. En Vulgaridades⁵⁸ podemos ver las "ideas generales" que sobre

el Arte tenía el joven Miró. Es una serie de artículos que relatan el caos existente en la "República de las Letras" a partir del neoclasicismo. Los ciudadanos hacen una peregrinación al Parnaso, que sirve de pretexto - no exento de ironía y crítica - para presentar el sentir del propio Miró. El diagnóstico del mal que aqueja a las Letras lo da la Musa Polymnia, musa de la Elocuencia:

Se afanan únicamente en vestir sus escritos con forma nueva original, y retuercen y magullan el idioma: o apetecen tanto el estilo natural y llano, rebuscan de tal modo la sencillez en el decir, que dan en el más violento artificio, y si algún enamorado de lo castizo surge, pronto lectores y críticos le zahieren y pervierten con la eterna cantilena de que su producción fuera buena siglos atrás, pero no ante las modernas exigencias".⁵⁹

Ha de inspirarse el escritor en la realidad, así reza la "Preceptiva".

Y la realidad de ahora es insípida, vulgar, oscura, anti-artística. Hasta el vicio parece hoy más asqueroso; no tiene aquel espléndido atavío con que antes se acicalaba: esta repugnante desnudez podrá ser deseable y provechosa en el terreno de la moral, pero no en el campo del Arte.⁶⁰

La decadencia de las letras se origina en el escaso cultivo del espíritu de los que escriben, y en la escasa belleza de las costumbres que copian.

Bebed la inspiración en los antiguos veneros, puros, abundosos y muy dulces: embelleced la verdad en vuestros escritos, pero usad con tino de la Ficción.⁶¹

Si bien podemos señalar influencias españolas y extranjeras en Miró, también podemos deducir hasta qué punto su propia sensibilidad y temperamento asimiló tales influencias. La realidad como "materia novelable" ya había dado sus frutos logrados en Galdós y otros novelistas tanto españoles como extranjeros, pero, aunque la reacción de Miró resulta un tanto atenuada, no por eso deja de llevarle a conside-

raciones y conclusiones que enmarcarán su propio quehacer literario. Para Miró la estética lo es cuando ya es "historia" de sus principios y frutos; el Arte no tiene que ser nuevo puesto que su esencia no reside en las formas - estas son tan sólo medios - sino en la "verdad" que aporta cada obra y que se traduce en Belleza. Como señalaba el Profesor King, la deuda de Miró hacia Valera abarca hasta el ideario estético del joven Miró. Muchas de las ideas que vemos expresadas en Vulgaridades y en los demás escritos que venimos presentando, ya estaban formulados por Valera, particularmente en sus Apuntes sobre el Nuevo Arte de Escribir Novelas, que escribió en franca polémica contra muchos de los supuestos o postulantes naturalistas que defendía Doña Emilia Pardo Bazán. Allí entre otras cosas nos dice Valera:

...bien podemos y debemos afirmar que el poeta, el novelista, el que escribe obras de imaginación, necesita siempre, y más que nunca en el día, dos cosas para ser admirado y querido, para que sus obras logren vida inmortal y para subir hasta cierta altura en el templo de la gloria: una es sin duda, el estilo y la inspiración artística en toda su amplitud, esto es, no solo el primor, la riqueza y las galas del lenguaje, sino el chiste, la gracia, la viveza de la fantasía, la fuerza creadora que produce caracteres, figuras vivas, personajes que interesan, y enredos y lances y casos que divierten y conmueven; y otra es la comprensión, la simpatía y el sentimiento hondo, ya en un sentido, ya en otro, de las cuestiones y problemas que agitan la mente y el corazón de la Humanidad entera...⁶²

Y en otro lugar:

Sin limitar a nadie pueden escribirse obras nuevas y buenas; pero también imitando lo antiguo se puede escribir bien, y ser nuevo, hasta sin pretenderlo y contra la voluntad y el propósito de quien escribe.⁶³

En aquel Valera se daba lo que en Miró, y no únicamente ya en el

joven Miró, sino en el estilista consumado de más tarde también; la fusión de una visión plástica con un sentido estético de la vida, de la naturaleza. Hablando particularmente sobre el naturalismo de Zola, observa Valera:

La novedad de su doctrina está en no ver que el "sentido de lo real" sirve sólo para allegar los materiales, mas no para levantar el edificio. Para levantar el edificio sólo la imaginación sirve. ¿Por qué pues proclama Zola la caída (la *déchéance*) de la imaginación? 'Nuestros grandes novelistas contemporáneos - dice - Gustavo Flaubert, los Goncourt y Alfonso Daudet, no muestran su talento en que imaginan, sino en que reproducen con intensidad la Naturaleza'. Pues precisamente esa reproducción intensa es la obra de la imaginación; y no sólo de la imaginación, la cual, si machaca en hierro frío nada forja, sino del sentimiento personal, de la pasión, del amor, de algo del alma vehemente y enamorada del artista o del poeta, cuyo fuego caldea, derrite y pone en fusión cuantos materiales ha recogido, para forjar con ellos un objeto artístico de más o menos precio y hermosura.⁶⁴

Como imaginan King, Ramos y Vidal, la influencia decisiva de Valera es evidente. Sin embargo, dentro de la primera fase del ideario estético de Miró, se acusan otras influencias, otras actitudes que veremos más adelante cuando comencemos a deslindar sus ideas que permanecerán dentro de su arte de aquellas que el propio Miró dejó a un lado.

Capítulo I: Notas

- ¹Vidal, R. Gabriel Miró: le style, les moyens d'expression. Bordeaux, 1964, p. 24.
- ²Ibid., p. 26.
- ³Loc. cit.
- ⁴King, E. L. "Introduction and Notes" to El Humo Dormido. New York, Laurel Language Library, Dell Publishing Co., (1967), pp. 29-30.
- ⁵_____. "Gabriel Miró y 'el mundo según es'," en Papeles de Son Armadans, Vol. XXI. Palma de Mallorca, mayo, (1961), p. 125.
- ⁶Ramos, V. El Mundo de Gabriel Miró. 2da. Ed., Madrid, Editorial Gredos, 1970, p. 23.
- ⁷Ramos, V. Vida y Obra de Gabriel Miró, Vol. XXIV. Madrid, Grifón, (1955), p. 68.
- ⁸González-López, E. Historia de la Literatura Española, Tomo II, N.Y., Las Américas Pub. Co., (1965), p. 410.
- ⁹Ramos, V. Vida..., pp. 69-70
- ¹⁰King, E. L. Introduction..., p. 23.
- ¹¹Ibid., p. 171.
- ¹²González-Blanco, A. Los Contemporáneos. Primera Serie, Paris, Garnier Hnos., S.F., pp. 276-292.
- ¹³Baquero Goyanes, M. Perspectivismo y Contraste. Madrid, Ed. Gredos, (1963), p. 99
- ¹⁴Márquez Villanueva, F. "Una Reelaboración de Zola en Gabriel Miró," Rev. de Lit. Comparée, pp. 127-130; y "Sobre fuentes y estructura de Las Cerezas del Cementerio," en Homenaje a Casaldueiro. Madrid, Gredos, 1972, p. 376.
- ¹⁵Miró, G. La Mujer de Ojeda (Ensayo de Novela). Prefacio de Luis Pérez Bueno, Alicante, (1901), pp. VI-VII.
- ¹⁶Op. Cit., p. XI.

- ¹⁷ Ibid., p. XII.
- ¹⁸ Valera, J. Pepita Jiménez.
- ¹⁹ Op. Cit., p. 110.
- ²⁰ Ibid., p. 19.
- ²¹ Ibid., p. 39.
- ²² Cadalso, José. Cartas Marruecas. Clásicos Castellanos, No. 11. Madrid, Espasa Calpe, S.A., (1963), p. 1.
- ²³ Senancour, J.B. Obbermann. France, Bibliothèque 10-18, (1965), p. 25.
- ²⁴ Op. Cit., pp. 194-195.
- ²⁵ Ibid., p. 197.
- ²⁶ Ibid., p. 228.
- ²⁷ Ramos, V. Vida..., p. 68.
- ²⁸ Castagnino, R. H. El Análisis Literario, 6ta. Edic.. Buenos Aires, Editorial Nova, (1969), p. 119.
- ²⁹ Mujer..., p. 57.
- ³⁰ Forster, E. M. Aspects of the Novel. New York, Harcourt, Brace and World Inc., (1954), Cap. IV, pp. 100-126.
- ³¹ Canat, R. Du Sentiment de la Solitude Morale chez les Romantiques et les Parnassienes. Genève, Slatkine reprints, (1967), p. 42.
- ³² Mujer..., p. 197.
- ³³ Ibid., p. 200.
- ³⁴ Ibid., pp. 68-69.
- ³⁵ Canat, p. 196.
- ³⁶ Ibid., p. 41.
- ³⁷ Ross Ridge, G. The Hero in French Decadent Literature. Atlanta, Univ. of Georgia Press, (1961), p. 102.
- ³⁸ Mujer..., p. 277.
- ³⁹ Ibid., pp. 131-132.

- 40Ibid., p. 24.
- 41Loc. Cit.
- 42Ibid., p. 76.
- 43Raimond, M. La Crise du Roman. Paris, José Corti, (1967), p. 420.
- 44Mujer..., p. 88.
- 45Ibid., pp. 142-143.
- 46Schwartz
- 47Ayala, F.
- 48Mujer..., p. 304.
- 49"Cartas Vulgares" Año V, No. 92, 16 de enero 1902; "Paisajes Tristes" Año V, No. 94; "Del Natural", Nos. 96, 97, 98, 99, 100; "Vulgaridades" Nos. 101, 102, 103, 104, 105.
- 50Ramos, V. Vida..., p. 60-61.
- 51Miró, G. "Del Natural" en El Ibero No. 96, p. 100.
- 52Ibid., p. 101.
- 53Ibid., p. 102-103.
- 54Op. Cit., No. 98, p. 140.
- 55Op. Cit., No. 99, p. 162.
- 56Op. Cit., No. 100, p. 172.
- 57Loc. Cit.
- 58Miró, G. "Vulgaridades," en El Ibero, Nos. 102-105.
- 59Op. Cit., No. 105, p. 270.
- 60Ibid., p. 271.
- 61Ibid., p. 272.
- 62Valera, J. Obras Completas, pp. 661-662.
- 63Op. Cit., p. 934.
- 64Ibid., p. 633.

Capítulo II: Hilván de Escenas

A. Hilván de Escenas.

En el mismo año de 1902 en que publica Del Natural y Vulgaridades, publica Miró su segunda novela, Hilván de Escenas. Todavía es un Miró que tantea las formas novelísticas buscando la forma que será la precisa, la propia. Diferente de La Mujer de Ojeda, Hilván de Escenas es una novela sociológica; más que con impresiones, Miró operará aquí con valoraciones de tipo moral, religioso, político. Ya, aquel mundo que había quedado al margen, en el desarrollo de La Mujer de Ojeda, será aquí el eje, el epicentro de todas las vidas de los personajes, que ahora constituyen una entidad social. Así, pues, la novela resulta más compleja, ya que ese mundo humano, social - ya a la manera de los naturalistas - se nos presenta a través de varias generaciones con su bagaje de herencias. Ya no existe, como en La Mujer de Ojeda, un mundo lleno de matices variados y de delicadeza sensorial; el mundo afectivo, por otro lado, es casi mínimo, el de los sentidos también; sin embargo, lo que predomina es la observación escueta (matices, colores, formas) y a distancia, sin el intimismo que favorecía la forma epistolar y de memorias de su primera novela.

Como indica el título, la estructura formal se nos presenta en "escenas", un "hilván" de tiempo y situaciones, pero que - como en La Mujer de Ojeda - quedan hilvanados por la vida interior de un personaje. La vida social, anquilosada en la fuerza de la costumbre y en

los vaivenes del caciquismo, provee el telón fijo de tiempo y circunstancias sobre el cual se proyectarán las imágenes de las vidas de los personajes. Esto contribuye a la sensación de "tempo lento" que produce la narración y que será una de las características del estilo acabado de Miró. Así nos parece observar, más que acción propiamente dicha, actos. Con todo, no es la sucesión lo que "pasa", slo que sucede, sino las escenas, los actos enmarcados en un instante, un incidente, una circunstancia - pero no por eso menos abarcadora - y que resumen todo el tiempo transcurrido entre una "escena" y otra, entre una vivencia y otra.

Si bien esta obrita abunda en elementos naturalistas - aún más que en La Mujer de Ojeda - la trabazón de otros elementos nos deja ver claramente que la composición ya no está sometida a fábula más o menos forzada, preconcebida. Se ha afinado la selección de momentos claves en el desarrollo (particularmente en las "etapas" de los personajes, como veremos); el lenguaje tiene ya giros que más tarde adquirirán categoría de característica dentro del decir mironiano. Con todo, por la preponderancia de la descripción objetiva y "a distancia", la economía en la caracterización de ciertos personajes no ha sido lograda y podemos apreciar todavía los rasgos del que experimenta. No es, por otro lado, el experimento del que trata de acomodarse en una forma, una manera de ver y sentir lo que constituye su realidad, sino la labor de quien trabaja y selecciona materiales propios.

No busca Miró - como lo hizo en La Mujer de Ojeda - presentarnos el desarrollo de la personalidad de sus personajes. Su temperamento lírico le lleva en busca del choque, de la tensión entre caracteres ya

formados y por eso, , en estas primeras novelas, parece alargarse más allá de lo que nos parece requeriría la naturaleza de la fábula. De ahí que una vez nos presente la situación, afianzada y extendida en el ámbito de lo social y lo demás gire en torno a ella hasta llegar a sus últimas consecuencias.

De esta novela nos dice Vicente Ramos:

Hundida en la grave y densa soledad de sus habitaciones, de su silencio, pasa los años la señora, hija célibe y única del último varón de la estirpe: don Eusebio Bermúdez. Tal mujer de alma hirsuta, replegada e inmóvil en la tradición, "era una vieja alta, huesuda, doblada como un garfio; de quietas pupilas acelajadas y frente lisa, amarillenta, cuya cumbre perdíase en las sombras proyectadas por un pañolito de seda negra, ceñido a un cráneo estrecho, casi mondo, y a sus colgantes mejillas cretáceas".

Tanto el retrato como las descripciones pertenecen ya al mundo y estilo propio de "Sigüenza". La anécdota se engendra y desliza por un ambiente de crecido dramatismo, entre vientecillos irónicos, para culminar y desmoronarse todo en la aventura romántica de un amor que se deshace en el yermo de unas almas achicadas. Como fondo de histórico realismo, se enhebran escenas de caciques y vasallos. Espíritus torpes desnudan la carroña de sus indigentes egoísmos, rastreándose tras nobles corazones no sojuzgados por la ruindad. Junto a Anselmo Lisaña, esclavo de su radical pobreza, la figura de Pedro Luis se alza trasvolada de humanismo; al margen de Mosén Ricardo, pediguño de canongías, el viejecillo y apacible Mosén Vicente, como un árbol de ternura cruelmente herido.

Completan el argumento las trágicas historias de Enrique Castilla y Gaspar "el manquet", que nos aturde con el horror de sus agónicos desamparos.¹

Los temas se engarzan directamente con los personajes, el ambiente y atmósfera, la ciudad y las instituciones, llegan a tener la amplitud de símbolos. En la fabulación de su obra trasplanta Miró la población y paisajes del Guadalest - Badaleste en la novela -, ciudad construida entre farallones hondísimos, que la convierten en una for-

taleza infranqueable, inaccesible, salvo por una entrada horadada en la roca. Trasplante simbólico que le dará la atmósfera propicia para desarrollar el tema del caciquismo. La rancia aristocracia - representada por Doña Trinidad y su linaje heredado - a la cual trata de desplazar una nueva burguesía rica. Junto a este mundo aristocrático y moribundo, la proliferación de politicastos o caciques pueblerinos, con sus partidos, hipocresías, mezquindades y ruindades. El caciquismo amenazador para la aristocracia, pero muy dado a "comprometerse", y la pobreza de un pueblo que parece ser su propio destino. Miró nos da en los "Preliminares" toda la historia de la ciudad, de la casa de los Bermúdez y los pueblos que le pertenecían; luego la historia y caracterización de Doña Trinidad Bermúdez - que recuerda a Doña Perfecta - último descendiente de la Casa, "inamante e incansable".

1. Punto de Vista y Técnica.

Como lo sugiere su título, Hilván de Escenas supone una técnica distinta de la empleada por Miró en La Mujer de Ojeda. Miró, en ella, no va a querer penetrar o descubrirnos solamente el mundo interior de un personaje único que enjuicia a los demás y tampoco nos llevará por recovecos del alma de sus personajes; muy por el contrario, nos va a presentar todo un mundo social y provinciano visto a través de los ojos de un narrador omnisciente que todo lo apunta y detalla.

Miró, al hacer de su obra una novela sociológica, al "hilvanar" una serie de escenas, de estampas de la vida y problemas de un pueblo provinciano, escoje- como lo hacían los realistas - la localización, el lugar de su obra. Y no tan sólo esto, sino que la vida íntima de sus personajes va a quedar enmarcada, invadida, alterada por una es-

estructura social. En este caso, el contraste entre el caciquismo y la casa solariega de los Bermúdez, representada y encarnada en la Tía Elvira, la "Señora".

Así entran en Hilván de Escenas una serie de elementos que no encontramos en La Mujer de Ojeda a pesar de la corta distancia en fecha de publicación que las separa. En ella cobran interés el mundo exterior y las cosas que lo componen: el paisaje será descrito desde los Preliminares de la novela, precisamente como Escenario; el pueblo, aunque visto mayormente desde las perspectivas que pueden cubrir las instituciones sociales - la familia de nobleza, el mundo clerical y los caciques - y, recogidos en una serie de anécdotas que mezclan los más variados niveles de la vida social - el mundo del médico, el mundo de los labradores, el mundo de los simples empleados, el mundo clerical - aunque cada uno enfocado desde el matiz particular - tal vez debiéramos decir, particularizado - de unos personajes engarzados en unas circunstancias que también les son particulares. Tal parece que el mundo que Miró estaba acostumbrado a presentarnos en sus primeros artículos y novela se ha fragmentado; ahora, dentro de su radio de visión todo cabe y a todo llega la luz de la observación. En el paisaje - paisaje concreto del Guadalest alicantino escondido bajo el débil disfraz de "valle de Badaleste" - se detiene tanto para darnos una localización geográfica como para presentarnos la maravilla, la variedad de los fenómenos naturales, y todas las cosas que componen ese paisaje nos van a ser presentadas en detalle. En Hilván de Escenas, encontramos en Miró al narrador realista al que, como dice el Profesor González López, se le pueden añadir las siguientes características:

...hay en él (el autor reslista español) una aspiración a ofrecer una visión sensible verdadera de una realidad humana y del medio que le sirve de marco, el cual suele ser muchas veces una zona geográfica española en un tiempo, también determinado, de la Historia.²

La novela está dividida en cuatro partes: en los Preliminares nos da Miró lo que llama Escenario, La Señora y Castellanos y Caciques; en ello nos da Miró lo que habrá de ser el núcleo de las otras partes, al menos en cuanto a la trama social que persigue. Las cosas, la situación político-económica que toca hasta el mundo religioso y las costumbres del lugar, la visión - siempre como escenas o estampas de un retablo - de toda la realidad, nos la va dando Miró registrando sus impresiones, anécdotas del mundo social y exterior, en las que confronta a los personajes y describe y aun documenta las circunstancias, pero no analiza los móviles íntimos de los personajes. Se limita a presentarnos sus personajes como caracteres ya formados y la visión que tenemos de sus vidas camina paralela al presente político-social de la comarca, que está a expensas de los altibajos y cambios en que interviene la austera e inhumana mano de la Señora junto a los ambicioso y, a veces, despiadados propósitos de los caciques y terratenientes que compiten por ganar su favor.

Aquí no hay ya idealización - como en Valera y el primer Miró - ni de la vida ni de los personajes; tampoco la vida observada se nos presenta como deleite y lo espiritual se nos da a través de las sensaciones y los sentimientos, que no quedan expresados con el calor que se expresaban en La Mujer de Ojeda, sino que más bien quedan expuestos como si también fueran objeto de la observación del narrador.

Toda la esfera de la novela queda perfectamente ceñida por la observación del autor que penetra todos los secretos, que dispone todos los sucesos. Así - y en esto hay rasgos que nos recuerdan un poco al mundo social de La Mujer de Ojeda - quedan pareados muchos de los personajes que aparecen en la novela, ya sea unos frente a los otros en abierta oposición o meramente como seres que comparten una misma vida y un mismo destino angosto y fatalista. Este pareado de personajes - aunque a veces, naturalmente, se entrelacen - podría dividirse entre lo sociológico de un lado, y la vida personal de los personajes, pero sólo en cuanto el uno determina y casi siempre troncha la felicidad de los buenos o los débiles.

Miró se detiene a describirnos la realidad circundante, pero no subraya los sentidos del olfato, tacto y gusto, como hará más tarde en Del Vivir, sino que se vale de todos los sentidos en más o menos igual proporción para darnos o comunicarnos así las impresiones que quiere. Y todo esto, aunque haya en la novela escenas como la de la autopsia del "manquet" que está metida de lleno en el naturalismo descriptivo y que - junto e inseparable - con la visión social y realista componen la visión y enfoque de la vida que quiere darnos Miró en esta novela.

El punto de vista, pues, es estable: el autor omnisciente pero que pretende en la mayoría de los casos darnos una observación de la realidad sin modificaciones sustanciales. Todo lo que comprende el mundo novelesco despierta su interés por su individualidad, ya sea como elemento sociológico, económico, religioso, sentimental o pictórico. Miró como espectador del conjunto de geografía humana y real,

nos va a dar no la trascendencia que tienen las instituciones humanas dentro del medio, sino la trascendencia de las acciones humanas - y dándonos como ejemplo las situaciones y sucesos concretos - que están - eso sí - precipitados por la oportunidad que las instituciones sociales permiten a los que las controlan o encarnan.

2. Ambiente.

La novela Hilván de Escenas está toda ella saturada de vivos contrastes, el paisaje, la naturaleza, los fenómenos cotidianos y las estaciones nos dan - como lo quiere el propio Miró - un "escenario" variado, descrito como un cuadro vivo de impresiones y de cambios, y a veces, como algo fijo donde queda enclavada la vida estática de Badaleste y los pueblecitos de la sierra.. Alrededor del encastillado Badaleste, anquilosado en un mismo paisaje y en una misma geografía humana cuya última causa es la voluntad soberana y el poder de Doña Trinidad, transcurre la vida de los pueblos que, por los manejos de sus caciques, aún siguen sujetos al feudalismo que desciende hasta ellos desde Badaleste. Aun la ubicación geográfica nos pinta el sistema feudal de gobierno, en el cual los caciques - pequeños "lords" - suben literalmente a rendir pleitesía, a pedir favores o apoyo para sus intrigas al trono rocoso donde vive "la feudal". Mencionado a través de toda la novela, en un "más allá" de la frontera política de Badaleste, como un símbolo del progreso que ya se prevé, pero que no cuaja en realidad, Miró nos habla del pueblo de "Confines", que a par de símbolo de progreso es también la mitificación de los más caros deseos de los oprimidos bajo el "sistema" de la "feudal".

Este contraste entre el escenario natural, que no acusa todavía

los cambios que acusará más tarde el paisaje mironiano, y la atmósfera que circunda a los personajes nos va pintando un ambiente en el cual habrá de resaltar toda la inhumanidad de los actos. Con todo, si bien el mundo de la "castellana", de los caciques, de los clérigos y vecinos queda bien definido por causa de su rol social, los sucesos que acontecen a los personajes oprimidos también contribuyen a completar todo el cuadro sociológico que Miró quiere darnos. Frente a los primeros, se levantan las figuras de Mosén Vicente, el Manquet, el médico y su amante, Pedro Luis... Cada uno de estos personajes tiene un papel que le enmarca dentro de un apartado social, pero todos son personas que tienen en alguna medida el deseo o la misión de ayudar al prójimo.

El cura Mosén Vicente, los médicos, representan - por sus profesiones - el mundo intelectual encarnado en personas que quieren servir a la sociedad, que se mueven por un hondo sentimiento de solidaridad con sus semejantes. Son éstos, también, los blancos, preferidos de las intrigas políticas y económicas de los caciques que influyen en la voluntad de la "Señora", y son los que pagan las consecuencias de querer servir a la sociedad por encima de cualquier fin mezquino. Estos personajes, por otro lado, nunca son objeto de estimación, ni agradecimiento, por parte de los demás que no se atreven a socorrerles en sus desgracias por no contrariar los designios de la Señora.

Miró nos presenta en esta novela todo un retablo del poder político y el económico, un sistema cuasi-feudal en el cual los poderes de "vida y hacienda" de los nobles se unen a la ambición y codicia de los pequeños terratenientes y caciques que van formando la nueva burguesía.

Es un mundo construido de tal forma que aun el amor va regido y determinado por el poder político o la conveniencia económica. Por otro lado, el poder nunca va a pasar a manos de los que quieren hacer el bien sino del malvado que solo busca su propio lucro.

Por dentro de todo ello, a mediados de cada escena hilvanada y, a menudo, siendo el tema un relato más o menos extenso, surgen los temas que van a preocupar siempre a Miró: la miseria de los desamparados, la crudeza de los ambiciosos, la falta de amor, de escrúpulos, la crueldad del hombre con el hombre.

Tal vez pudiéramos decir - recordando a Galdós - que Hilván de Escenas contiene una tesis sociológica ya que el mismo autor nos dice repetidas veces que:

Y aquellas almas que sólo contienen servil acatamiento a una Señora, Religión, Moral, el todo para ellas, aquellas almas han podido ser generosas, llenas de tolerancia, sanas, espléndidas como el paisaje que sus cuerpos recorren; pero insensiblemente se han atado al capricho de señores y caciques.

Y en la serranía, en los poblados, en la vida fecunda de la tierra se arrastran los pecheros modernos, que en vez de llevar la argolla al cuello como los de antaño, la llevan ceñida a la voluntad.³

Esto, con todo, no es una "tesis" a la manera galdosiana, per se, pues en Miró no se da la argumentación sino más bien la opinión ideológica pero siempre envuelta en un lirismo que confunde ética y estética. Si en esta novelita resalta con mayor intensidad es por ser una novela sociológica, por su lenguaje realista y sus descripciones abundantes; por la ausencia de hondo afectismo que da paso a la consideración de situaciones y circunstancias - como la lucha por el poder político, su continuidad y su ascendencia mayormente negativa en las vidas.

A pesar de ser ésta una novela sociológica, se pueden notar muchas características de otro tipo como las vimos en La Mujer de Ojeda. Las escenas de crueldad (la muerte del lagarto, el esquileo) comienzan a adoptar el tono - de ascendencia naturalista sí - y trascendencia que Miró va a darle a la crueldad como parte de la conducta humana. Su lenguaje fluctúa entre los giros clásicos; las imágenes simbolistas como en sus descripciones del alba, el crepúsculo, la noche, el agua, la luz, a los cuales el escritor trata de adivinarles su significación. Sin embargo, sus adjetivos - en su mayoría más bien, epítetos - no son afectivos sino serenos, más descriptivos que valorativos, su contribución afectiva es mínima (realismo), moderada.

Simbolismo, por ejemplo, mezclado de algún giro decadente, sobre un fondo realista lo tenemos en el siguiente pasaje:

-Es el alba de la primavera - dice Pedro Luis a Carmen. Pero esa belleza tan virginal se extingue pronto.

Son atrevidos estos árboles.

... ..

Aflije que estos árboles acudan y pierdan la pompa pálida de su florescencia. Tienen dos enemigos crueles, implacables: las heladas y la ley de su desenvolvimiento, de su progreso. La flor se sacrifica por ser fruto. La belleza se minora para que lo real impere.

También nosotros tenemos floridos atavíos; los crea la savia de la fantasía; los marchita el frío de la desilusión. ¡Gaya florescencia que se extingue, se seca, se deshoja para que brote en su sitio la verdad de la vida ruda y zahiriente!

¡Lo acabadamente hermoso sería que coexistieran frutas y flores!

... ..

...Ahora tiene "espíritu", poesía, el paisaje; después vendría la "sensualidad", su "carne", con los nutridos verdes estivales.⁴

Al final de Hilván de Escenas encontramos lo que Miró nos da como

fechas de composición: 2 de julio - 28 de agosto, de 1902. O sea, si hemos de seguir este testimonio, veintiséis días. Miró, como veremos, componía sus novelas con mucho tiempo de por medio - tal vez, iría dando forma a su obra gestándola poco a poco hasta que por fin salía a la luz. Con todo, esto no opaca ni desmerece el hecho de que muchas veces los elementos de una obra pasen - evolucionados y más acabados - a otra. Por ejemplo, sus personajes, algunas de sus situaciones y escenas. Así, pues, como resurgen estos elementos técnicos, así también resurgen los elementos estéticos a la vez que se van cristalizando en toda una estructuración de estética novelesca, en toda una evolución de estilo, asuntos y personajes. Todo esto quedará más claro y fijo a medida que vayamos viendo el progreso de su obra. Bástenos ahora ir señalando todos estos elementos y el proceso de selección y asimilación que van ilustrando.

3. La Caracterización.

La descripción de los personajes en esta novela es más completa que en La Mujer de Ojeda; las características físicas quedan perfectamente descritas no tan sólo por medio del lenguaje directo sino, además, porque Miró ha progresado también en la caricatura que, ahora, le sirve mejor, pues caracteriza al personaje tanto física como psicológica y espiritualmente. Los personajes - como veremos en muchas ocasiones - aparecen pareados: Así tenemos, dos médicos, dos caciques, dos presbíteros, dos mujeres jóvenes, etc. Estos personajes son, por lo general, antitéticos, aunque esta antítesis no necesariamente implique un tipismo convencional. En las mujeres, por ejemplo, Carmen es la encarnación de la mujer insensible, mientras que una prostituta en-

carna el amor más noble y leal; Mosén Vicente, el clérigo bonachón y abnegado que, por mandato de Doña Trinidad e intriga de los caciques, tiene que abandonar su parroquia para dejarla al cuidado del nuevo preferido de la Señora, Mosén Ricardo, joven ambicioso, nada piadoso, pero bien apadrinado. Así, la novela exhibe varios planos de una realidad que converge - como los círculos concéntricos - y siempre, en la Casa de los Bermúdez desde la cual la voluntad de Doña Trinidad todo lo dirige y allana.

No podríamos - como sugerimos para La Mujer de Ojeda - sugerir aquí el aplicar los términos de personajes planos y redondos porque las psicologías de los personajes de esta novela no se manifiestan por medio de la expresión de su mundo íntimo, sino por su posición social - dentro del mundo particular de la obra - y por su posición dentro de la trama novelesca. Pero esta trama no es algo dinámico que se va formando y manifestando, sino que es - como dijimos - la realidad sociológica fijada por la tradición y las costumbres, por el "mundo cerrado" en que viven los personajes. Sin embargo, el pareamiento que existe entre estos nuevos personajes mironianos nos recuerda la clasificación de "alazones" y "eirones" de que Northrop Frye habla en su libro Anatomy of Criticism. Según Frye "alazon" es - en la comedia clásica tradicional - aquel personaje que vive en la esfera exterior, el "impostor", el "eiron" queda al centro y es un individuo que sufre bajo la máscara de las apariencias. Los unos se enfrentan a los otros y aunque exhiben características tópicas, Frye nos recuerda que "an anti-thesis between the lifelike character and the stock type is a vulgar error. All lifelike characters whether in drama or fiction,

owe their consistency to the appropriateness of the stock type which belongs to their dramatic function".⁵ Esto concuerda perfectamente con la caracteriología de los personajes de Hilván de Escenas en la cual algunos personajes sirven de contrafigura, no a los personajes principales, sino aun a aquellos que comparten con ellos el mismo origen. Así, además, se puede ver también la perfecta adecuación entre los personajes y los temas que Miró quiere introducir.

a) Personajes principales.

1. Doña Trinidad - "y Doña Trinidad - nos dice Miró - era inamante. Seca, angulosa, frisaba ya en los 40 años, sin que sus ojos grises y turbios, como dos trocitos de niebla, hubiesen expresado nunca el centelleo de la pasión".⁶ Pero más que una solterona estéril, es el símbolo de un poder sobre vidas y haciendas - mujer que, como apunta el Profesor King⁷, recuerda a Doña Perfecta -, poder que ejerce implacablemente al servicio de sus propios intereses y con la conducta externa de una dama devota y pia capaz únicamente de sentir cólera cuando algo o alguien se interpone a sus deseos. Pretendiendo defender un código moral, es capaz de sumir en la miseria y la muerte la vida de quien ella considera réprobo.

De la misma manera, pues, interviene Doña Trinidad en la vida del joven médico Pedro Luis cuando se enamora de su sobrina y aquélla se entera de que es un expósito. La "Señora" - como la llaman todos - simboliza el poder político y ascendencia moral que todavía conservaba la aristocracia, frente a la naciente burguesía. Con ella también entra uno de los temas preferidos de Miró: el de la mujer estéril para toda clase de amor, físico y espiritual y, por eso, una vez la despoje

Miró de su posición social, quedará como uno de sus personajes mejor logrados. Así cuando nos describe Miró a Doña Trinidad, nos da una idea de los que es un paso más hacia lo que será más tarde su manera de describir y caracterizar sus personajes, aunque, como apuntamos antes, no ha logrado aún esa economía en la descripción que se adaptará tanto a su manera de novelar. Y si comparamos a dos personajes afines en ciertos rasgos como lo son Doña Trinidad y Tía Elvira de Nuestro Padre San Daniel - escrita diecinueve años más tarde - encontraremos que tanto una como la otra tienen una psicología parecida aunque los matices y el papel que representan dentro de la obra las distinguan entre sí. De Doña Trinidad nos dice Miró:

Parecía una imagen de la castidad, pero no de la virtuosa, santa, difícil y admirable que siente el espíritu del luchador tentado y perseguido por flaquezas y voluptuosidades, sino de la que acusa imperfección, escaso desarrollo de sensibilidad, raquitismo, aridez de peña en el alma.

Ser casto es vislumbrar el goce, las delicias, las suavidades y regalos que en sí contiene y proporciona; sufrir, desesperarse, enloquecer en su atracción y preferir ceñirse a la zarza punzadora de la divina continencia.

Así se tituló la virgen de los éxtasis místicos doctora Santa Teresa de Jesús.

Pero aquella vieja fría, egoísta, acaso no sintió nunca la lucha entre la honestidad difícil y la impureza fácil. La imaginación de amores, deseos y caricias, le produjeron siempre náuseas y exasperaron.

Y sin alcanzar, aborrecía las sensaciones pasionales, inefables y avasalladoras.⁸

En 1921 aparece Nuestro Padre San Daniel y la descripción que Miró nos da de la Tía Elvira aparece en pequeños trozos, en "instantáneas", no tan sólo a través de esta novela sino también en El Obispo Leproso (1926). De ella nos dice Miró:

A su lado sentía Don Manuel la sequedad ardiente de Elvira, rígida de sedas viejas; su cabello en ondas de tenacilla cubriéndole un poco el frontal huesudo y grande como el del hermano; los ojos con azules de fósforo húmedo; la mantilla, tupida, puesta con remilgos y malicias que le dajaban una expresión beata y sensual. Todo su rostro, enyesado y duro, se animaba por la roja vibración de la lengua, siempre refrescándose los labios de artistas y calenturas.

Don Daniel la miraba, y mirándola se asustó porque de tan casta le parecía una mala mujer; de casta, de pensar constantemente en el pecado para aborrecerlo, semejaba que se le quedaron sus señales.⁹

Por un lado podemos notar la depuración que habrá en la técnica, la economía en la descripción y la precisión del detalle. Por otro, podemos ver la reelaboración y proyección de un tipo de personaje a través de muchos años. La novelística mironiana tendrá sus propias leyes y características y es el descubrimiento de éstas lo que nos dará una idea más exacta de su mundo, de sus personajes, y aun, de cómo el autor forja su mundo de ficción. La realidad que puede darnos la materia prima que pasará a ser lo novelado, en Miró no constituye lo esencial en cuanto ha de ser transformado en ficción, sino que la realidad va dando cabida a todo lo que la transforma, a todo lo que la cambia y moldea.

2. Pedro Luis - es el joven médico que llega al "mundo cerrado" y feudal de Badaleste. Expósito, creció al cuidado del buen Don Buena-ventura, que llegó a quererle como a un hijo. En contraste con su predecesor - un médico joven y tuberculoso de quien se enamora una prostituta que viene a cuidarle y con cuya acción se despierta el celo moral de la Señora que necesa en sus esfuerzos hasta arruinarlos - Pedro Luis es un joven idealista y humanitario, goza de buena salud, y pronto comienza a sentir verdadero disgusto por la cerrazón espiri-

tual del ambiente de Badaleste. No es hasta la Segunda Parte de la novela cuando Pedro Luis entra de lleno en el conflicto de la novela al enamorarse de Carmen - sobrina de la Señora - que al saber la condición bastarda del joven renuncia a su amor. La Señora se interpone y todo resulta en que Pedro Luis, herido en su amor propio y dignidad, abandona el lugar. Años más tarde se entera de que Carmen se había casado sin amor, en un matrimonio por conveniencia.

El amor aparece - en los personajes de los dos médicos - en formas distintas. En uno es una relación de tenor naturalista - el médico y la prostituta, un amor lleno de erotismo y patetismo humano -; y en el otro - el de Pedro Luis y Carmen - un amor de gusto decadente, cruel, en que Carmen aparece como una mujer fría o falta de escrúpulos aunque no llega a la categoría de "mujer fatal" de que gustaban los decadentes.

Doña Trinidad y Pedro Luis son los verdaderos ejes de la novela como personajes individuales. Todos los demás quedan ensamblados - aunque con sus características diferenciadas - dentro de ese hilván de escenas que es la novela y configuran y pueblan el mundo, el ambiente social de Badaleste.

b) Otros personajes.

1. Carmen - aunque directamente ligada a Pedro Luis, Carmen no pasa de ser una pieza más del tablero de vidas que mueve la poderosa mano de Doña Trinidad. Queda con todo, aislada, salvo en el contraste que pudiera ofrecer al compararse con la prostituta enamorada del otro médico y aún así, es más bien el tipo de amor representado lo que adquiere relieve y no el personaje.

2. Mosén Vicente, con él y Mosén Ricardo - su "alazón" correspondiente - Miró comienza a presentarnos una dicotomía del mundo clerical de su novela que será más tarde una constante: los clérigos buenos y los ambiciosos. Su historia es la historia del que es despojado de sus únicas posesiones por causa de la intriga de personas ambiciosas y sin escrúpulos, que se unen a los intereses de los caciques.

Otros personajes adquieren importancia más por la manera y ocasiones de sus desgracias que como personas. Así la historia ya aludida - del médico enfermo y su mujer, una prostituta que llegó a amarle y sacrificarse por él -; la historia de Gaspar "el manquet, a quien un amo despiadado le desposee de sus tierras y, ya en la miseria, su esposa le abandona, vida que termina con una muerte desgraciada y en la cual Miró se detiene morbosamente - a la manera naturalista como la muerte de Ojeda en La Mujer de Ojeda - describiendo la descomposición del cadáver mientras pasan días y se espera el permiso oficial que autorice a Pedro Luis a practicar la autopsia, etc..

En Hilván de Escenas - que contiene más abundancia de elementos naturalistas y realistas que La Mujer de Ojeda - Miró sale de su mundo interior para darnos una interpretación ética y estética de un mundo que él va a desarrollar. Un mundo que, si bien abunda en antecedentes tanto en la novela española como extranjera del siglo XIX, está estructurado en una plataforma autónoma. De ahí que adopte esa actitud de espectador, de observador, y de ahí que sus personajes - en su mayoría - existan en función de ese mundo.

4. Resumen

Para comenzar nuestro resumen del estudio de las dos primeras obras de Miró, quisiéramos citar - pese a su extensión - el ensayo Sobre el estilo de Gabriel Miró de Guillermo Díaz Plaja, en el cual el ilustre crítico nos quiere dar a conocer algunos de los elementos estilísticos de las dos primeras obras de Gabriel Miró:

Las dos obras juveniles de Miró tienen distinta la contextura y la orientación.....

 En La Mujer de Ojeda, Miró persigue, al parecer, un tipo de narración de carácter analítico en la que intenta descubrir un alma. Un poco a la manera de Valera, cuya Pepita Jiménez podría ser un lejano modelo estilístico y argumental de la obra.

Dos años más tarde publica Miró su segunda novela: Hilván de Escenas. Seguidamente se nota en ellas que el tipo de narración ha cambiado. A la novela de acción continua substituye un grupo de buenas narraciones, ensambladas a la acción general, pero al mismo tiempo poseídas de una cierta personalidad. Estas acciones fragmentarias se impregnan del paisaje que caracteriza la mayor parte de la obra de Miró y no sólo dotan a la acción de una especial escenografía, sino que esmaltan la expresión con locuciones vernáculas. A mi juicio hay en todo ello un precedente inmediato que no se debe olvidar: son los "cuentos valencianos" que, al filo del siglo, empezaba a publicar Vicente Blasco Ibáñez. Se objetará en seguida la radical diferencia entre la visión de la realidad en uno y otro escritor. En el autor de La Barraca, la naturaleza entra a chorros, sin tamiz, por las páginas del novelista; en Miró, de modo distinto, las cosas son objeto de una especial labor de manipulación y pulimento, de un peculiar baño de luz que concentra avaramente su policromía.¹⁰

Dada la técnica objetivista, realista, de la descripción en Hilván de Escenas, Miró se coloca a cierta distancia de las cosas y puede llegar aun a considerarlas en ellas mismas (ej: la niebla, p. 117; el vendaval, p. 13) y de ahí que los adjetivos - que en la Mujer de

Ojeda nos presentaban afectos y sentimientos - queden también recortados a su función de epítetos que nos describen mejor las cosas, pero que no nos dicen nada de las esencias de esas cosas mismas. Menciona, además, Díaz Plaja, la relevancia de los valencianismos que ya comienza a utilizar Miró.

De todos estos datos y elementos que hemos visto podemos concluir que lo que pudiéramos llamar la "Primera Fase" del arte novelesco de Miró, aunque es una fase de gestación, contiene ya el germen de su estética y gran número de lo que más tarde llegará a constituir "su" estilo y manera de escribir novelas.

En cuanto a ideario estético, el joven Miró nos deja sentir la influencia de la estética clásica en sus rasgos más abarcadores (ver su ensayo Vulgaridades). En cuanto a la temática, ya encontramos en estas dos novelitas los temas básicos que más tarde serán la espina dorsal de su novelística. Allí encontramos ya como preocupación y ocupación del propio Miró los siguientes vectores temáticos:

a) el amor - aparece en sus primeras novelas con una nota de tortura y crueldad que le emparentan con el gusto y sensibilidad decadentes. En Pepita Jiménez y Peñas Arriba - por ejemplo - el amor del joven forastero por la joven local llevaba al matrimonio, entraba dentro de las costumbres sociales; en la novela psicológica mironiana no se van analizando los varios pasos que - supuesta y lógicamente - terminarán en el matrimonio sino que se deja traslucir en todo su patetismo la tortura de los amores por Clara, primero porque está casada, luego asediada por José, enamorada de Andrés, etc.. En cambio el final - cuando Clara ya viuda y pasado el enamoramiento de Andrés - se queda contem-

plando y comprendiendo por vez primera la grandeza de alma de Carlos Osorio, es un final postromántico en contradicción con la novela decadentista y la simbolista, es la solución de que gustaría un pre-realista y post-romántico. Aun Clara - que no es un tipo social como Carmen en Hilván de Escenas - es símbolo del ideal amoroso postromántico: mujer casada - otra de las constantes en la obra posterior de Miró -, de vida sacrificada, etc., lejana del tipo de "mujer fatal" de los decadentes.

El tema de la falta de amor ya comienza aquí en Miró. Falta de amor entre los seres de distinto y un mismo sexo, posición social, ascendencia familiar; falta de amor del hombre por la naturaleza.

b) religión - el tema no se plantea desde puntos de falta de fe, etc. sino que ataca directamente los signos externos de la religiosidad que no encarnan un verdadero espíritu cristiano. De ahí que nos presente ese mundo de sacerdotes, devotos y beatas que, elevados por un celo desproporcionado, estrechamente concebido y peor practicado, van angostando las vidas y las almas de su prójimo. Será entre éstos donde Miró siempre colocará a los personajes caídos por la esterilidad afectiva, verdaderos castrados espirituales, incapaces de sentir y comprender el amor, siempre representantes y - a la vez - víctimas voluntarias de una moral estéril, cerrada e incomprensiva. Don Fulgencio, por ejemplo, es así la forma primitiva mironiana del mundo clerical y, como apuntamos más arriba, nos presenta la dicotomía constante entre los clérigos buenos y los faltos de sensibilidad y escrúpulos.

c) la sociedad - más bien, el individuo ante la sociedad. El alma escogida o el miserable, el campesino, cuyas vidas están constreñidas

por el ámbito social. En La Mujer de Ojeda - aunque estas notas son apreciables - la sociedad es a manera de un coro griego que decora y acentúa los movimientos de los personajes principales pero aun así es ya un "mundo cerrado" como lo será en definitiva y visto desde dentro - en Hilván de Escenas. La sociedad muchas veces queda íntimamente ligada con la institución de la Iglesia y entonces se la ve a la manera naturalista, como algo viejo, carcomido por pasiones o frustraciones, por represiones o esterilidad. Así también la moralidad que atacará Miró más tarde quedará tangente al mundo religioso.

d) crueledad - en Hilván de Escenas abundan más las escenas de corte naturalista y en ellas ya se ven varios matices del tema de la crueldad en el hombre y en la naturaleza - que cobrarán su primera gran plasmación en Del Vivir; así, las escenas de la muerte y autopsia de Ojeda y el "Manquet"; la escena del lagarto, el esquileo, las escenas de los entierros, etc..

e) la naturaleza - la naturaleza la considera Miró ya como obra de la Creación; como obra de Arte. Y, por ella, por la preponderancia que adquiere, irá Miró ilustrándonos la evolución de su técnica descriptiva; y la veremos alzarse como un personaje más - como muchos han afirmado - dentro de su obra.

La técnica de Miró en estas novelas, aparte de la que fundamenta la estructura de estas novelitas, es de tanteos, de variedad de formas y elementos. Aun el estilo no surge con la fuerza que habrá de definir contornos más tarde y las tendencias estéticas formativas de su ideario ejercen mucho peso para dejar que se formen cauces firmes por donde la intuición, el estilo y la sensibilidad puedan fluir libre-

mente. Así a veces encontramos rasgos que recuerdan al Parnaso, representado por las formas, por los cuerpos de las cosas más que por las cosas mismas; los perfumes, los olores, tienen un resabio decadente y aún el alba, el crepúsculo, llegan a tener una proyección simbolista. Estos matices en la técnica han quedado certeramente esbozados por Emilio González López, cuando nos dice en su libro sobre Barroja:

El simbolismo del arte narrativo barrojiano está libre de las notas decadentes que animan los relatos de Valle-Inclán, Azorín, Gabriel Miró y Pérez de Ayala. No hay apenas en él gusto por lo hipersensible, ya sea lo exquisito o lo morboso, lo refinado o lo sensual.¹¹

Y más adelante:

Nuestra discrepancia con el novelista y ensayista aragonés (Sender) comienza en no reconocer tampoco carácter impresionista al arte narrativo de los escritores levantinos Azorín y Gabriel Miró, pues el cuento y la novela de uno y otro pertenecieron primero al arte decadente, más tarde al simbolista y luego entraron en obras estéticas más complejas, principalmente el de Azorín.¹²

Es ir desbrozando y perfilando la evolución y aparición de esas "otras estéticas" en Miró, lo que pretendemos en el resto de este estudio. Por ahora, bástenos recalcar que las grandes avenidas de la estética, la técnica y el estilo del arte novelesco de Miró ya se encontraban en germen en sus primeras novelas, La Mujer de Ojeda e Hilván de Escenas.

Capítulo II: Notas

- ¹Ramos, V. Vida..., p. 73.
- ²González López, E. Historia...
- ³Hilván..., pp. 230-231.
- ⁴Ibid., pp. 146-147.
- ⁵Frye, N. Anatomy of Criticism. Princeton University Press (1957), p. 172.
- ⁶Hilván..., p. 35.
- ⁷King, E. L. Introduction to...
- ⁸Hilván..., p. 123.
- ⁹Miró, G. Obras Completas. Madrid, Ed. Nueva, (1961), p. 853.
- ¹⁰Díaz Plaja, G. La Ventana de Papel. Barcelona, Ed. Apolo, (1939), p. 87.
- ¹¹González López, E. El Arte Narrativo de Pío Baroja. New York, Las Américas Pub. Co., (1971), p. 44.
- ¹²Ibid., p. 47.

Capítulo III:

Los cuentos contemporáneos de sus primeras obras

1. Introducción.

Después de La Mujer de Ojeda e Hilván de Escenas Miró publica en 1904 Del Vivir, sin embargo, si hemos de seguir de cerca la evolución del arte mironiano, debemos tomar nota de varios cuentos y relatos que precedieron a la publicación de Del Vivir (recogidos más tarde en Corpus y otros cuentos y El Libro de Sigüenza) y que son contemporáneos de sus artículos de El Ibero y sus primeras novelas. En orden cronológico - según la fecha que Miró anotó al final de cada uno y no la de publicación - tenemos:

- 1899 - En Automóvil
- 1900 - Los Amigos, los Amantes y la Muerte
Las Hermanas
- 1901 - La Niña del Cuévano
Martín, Concejal (publicado en 1908)
- 1903 - El Señor de los Ataques
Sigüenza, el pastor y el cordero
De los balcones y los portales

Franco Meregalli recoge la importancia de estos escritos, resumiendo sus observaciones, nos dice respecto a "En Automóvil": "...appace anche il paesaggio, già con alcune novenze tipicamente miroine", y añade: "eppure siamo in un'epoca in cui non si può parlare di influsso di Azorín"¹. Respecto de "Los Amigos, los Amantes y la Muerte" nos dice que en este relato: "...ci dà il primo - e già pienamente realizzato

- dei tanti paessagi lunari di Miró²; y de "La Niña del Cuévano" apunta: "il racconto ha una vivacità di dialogo che non è comune in Miró...³ E qualche bailume di decadentismo si potrà anche notare qui. Ma il cinismo decadentistico è estraneo a Miró, nel quale la visione del dolore si transforma in problema umano, in imperativo di solidarietà".⁴ Análoga observación nos hace el profesor González López cuando nos dice en su libro El Arte Narrativo de Pío Baroja que "el simbolismo del arte narrativo está libre de las notas decadentes que animan los relatos de Valle-Inclán, Azorín, Gabriel Miró y Pérez de Ayala"⁵, y más adelante "el decadentismo se dejó sentir de una manera muy viva en los cuentos de estos escritores que acabamos de mencionar y en algunas de sus primeras novelas"⁶.

La conjunción de todos estos elementos y formas la encontramos, tal vez, quepa decir que magistralmente expuesta en el relato "Los Amigos, los Amantes y la Muerte". Comienza éste con la escena en que se encuentra un tullido rodeado de amigos. El tullido les miente sobre su propia salud y cuando los amigos le animan, "el tullido los mira iracundo, vuelto a su hosco silencio porque sabe que no lo creen" (O.C., p. 73)*. Mientras tanto, en "una vidriera, dos jóvenes contemplan la noche que se pierde en un misterio de luna". La novia es hija del tullido. Los amigos conversan, entra un perro y le echan de la habitación, luego - después de haber narrado la muerte de una perra - le permiten entrar... Más

*Nota: Todas las citas tomadas de las Obras Completas de Gabriel Miró, Madrid, Ed. Nueva, (1961), se citarán entre paréntesis al final del texto e irán identificadas como O.C..

tarde, con gruñidos de perros y ayes de pavo real como trasfondo, un hombre con un féretro a cuestas llega a la casa, todos quedan aterrados...luego todos ríen de la equivocación. Estos sucesos y escenas, Miró los ha ido entretejiendo con la maestría de un escritor acabado - lo que seguramente es lo que hace dudar a Meregalli de una posible influencia directa de Azorín en Miró - y en ellos se recortan perfectamente los temas que van a impregnar de hondo patetismo humano su Del Vivir y su obra toda. De ahí que comentando este relato, Vicente Ramos observe que: "Amor y Muerte, las dos fuerzas esotéricas, invencibles, de la existencia humana, determinan la dirección ideológica de Miró en su juventud"⁷.

Al final del relato termina diciendo el tullido:

-¡No hay muerte! Mira la noche, mira los mundos; ¡qué les importan los féretros ni las lágrimas! Todo sigue. Mira la vida, bella ahora en sus tristezas de nieblas y silencio; bella mañana en su sol, y hasta en el gusano que se deleita con el jugo de una hierba pisada. Si los hombres lo amasen todo y ennoblecieran la vida, quitarían la idea de la muerte; nunca hay muerte! ¡La alegría prende en las almas cuando se sienten amadas, y aman y son eternas!... (O.C., p. 76).

Ya todo el objetivismo realista en la descripción que vimos en sus dos primeras novelas ha comenzado a dar lugar a un tipo de descripción que está impregnada de un hondo subjetivismo, y, por otro lado, también encontramos descripciones como la siguiente:

Los amantes miran la inmensa y clara noche, poblada de fantasmas dolientes de árboles, y piensan en los ciegos terrores de aquella pobre ave. Lástimas exquisitas arden en el corazón del hombre. "¡Oh, alma!" Y la envuelve toda su mirada. Los ojos de la doncella,

dorados y húmedos, copian la luz de la luna. El amante exprime con los suyos la miel de la boca ansiada. (O.C., p. 75).

Miró selecciona los elementos de la realidad realzando todo lo que conlleve una mejor expresión de los afectos, de gusto parnasiano a veces; simbolista cuando trabaja elementos plásticos que marcan más profundamente el contraste entre mundo exterior - indiferente al drama del amor y la Muerte - y el interior que se nos presenta por medio de rápidos enfoques engarzados en la descripción general que le da continuidad. Las escenas se desarrollan en cuatro planos - tal y como se habrá de desarrollar en Del Vivir la historia de la leprosa, su niño y la vecina, a la que se le muere el suyo -: el interior de la casa donde están el tullido y los amigos; la vidriera con los amantes; el patio con sus ruidos y trasfondo de siluetas; el más allá celeste, indiferente - pero testigo - de todos los pequeños o grandes dramas de la tierra.

La técnica de este relato - como la de otros como La Niña del Cuévano, El Señor de los Ataques - nos revela ya un Miró que se mueve con soltura en la concepción y tratamiento de la fábula - aunque su extensión no sea mucha -, que domina el lenguaje con la precisión que brinda el acrisolamiento de un estilo propio, y que orienta sus tendencias estéticas hacia la consecución de efectos buscados, conseguidos y conscientes.

Podríamos pensar que el relato o cuento son las formas literarias que más atraen a Miró, y muchos han llegado a concluir que la llamada "falta de acción" en sus novelas posteriores no hubiese existido de haber él encauzado más sus dotes literarias por el cuento. Sin embar-

go, debemos rechazar toda posible conclusión que venga por esas líneas, puesto que si Miró cultivaba este género desde el comienzo de su carrera literaria, natural era que gran parte del núcleo argumental de sus novelas comenzara a gestarse en cuentos o relatos cortos. Por otro lado, estos cuentos adquieren mayor trascendencia si engarzados, como lo están, entre La Mujer de Ojeda, Hilván de Escenas y Del Vivir, lo vemos como clara ilustración de la evolución ideológica de Miró, pues en ellos se va dando gradualmente esa mezcla, esa comunión, esa hibridación entre lo que representa el mundo sociológico y lo que representa el mundo interior.

En La Mujer de Ojeda recoge Miró todos los latidos de un alma exquisita arrastrada por un mar de pasiones, lo propiamente social queda en un segundo plano (como vimos); en Hilván de Escenas lo sociológico ocupa el plano principal pero siempre apuntando, siempre diciéndonos de cómo toda estructuración social va minando y destruyendo el mundo del espíritu. Hasta aquí ambas novelas nos presentan dos mundos distintos, dos perspectivas distintas de la vida. Con todo, y esta sería su mayor importancia, los relatos y cuentos van aproximando estos dos mundos, mezclando el mundo psicológico de ciertos personajes con el mundo social en el que viven, aunque no con la amplitud que tienen en las novelas. En algunos, como La Niña del Cuévano, parece como si Miró quisiera presentarnos el alma de una niña recortada de sentimientos que no sean los que su condición social le obliga a considerar como necesarios para subsistir; en Los Amigos, los Amantes y la Muerte, los amigos forman un círculo social que - bajo la libertad que les da la amistad - rodea a un enfermo al que la premonición de la muerte viene a atormentar;

en Martín, Concejal, un puesto político priva a un sencillo y próspero jardinero de su medio de vida que le hace feliz para convertirlo en un pobre y hambriento, pero concejal. Así, en todos ellos, lo intimo va de la mano de las circunstancias y tal parece que Miró va encontrando la manera de alternar las diferentes perspectivas vitales que quiere adoptar o presentar, y hacerlo mientras va puliendo más su estilo, precisando su expresión y desarrollando su capacidad fabuladora para entregarnos esas pequeñas joyas de lo que ya podemos llamar "arte mironiano" y que son estos cuentos y relatos.

2. Reseñas y comentarios.

He aquí una reseña y breves comentarios sobre el contenido y forma narrativa de estos cuentos:

a) "En Automóvil" (1899)

Unos amigos van a dar un paseo en automóvil. En veloz carrera pasan por campos y parajes agrestes, y a través de todo ello Miró se embarca en sendos elogios de la máquina y su conductor, a quienes compara con carros y cuadrigas de la antigüedad. Al pasar cerca de un hombre que iba por la carretera conduciendo su cochecito, el ruido del motor y la bocina asustan al caballo, que se desboca. Los jóvenes que iban en el automóvil rieron.

Regresan - ya de noche - a la ciudad, topan con unos carros trajineros a los que obligan a apartarse, espantando los mulos y haciendo que los hombres les griten y desprecien; al llegar a la ciudad se sienten piadosos y le dan paso a un carro que cruza una calle.

Termina Miró preguntándose si vale la pena que el hombre se crea poderoso si es la máquina la que logra hacerle sentir como tal. No

es tanto un contraste entre un signo de progreso - como lo es el automóvil - en medio de un ambiente provinciano lo que quiere destacar Miró, sino más bien mostrar cómo es posible que el hombre, al sentirse con algo de poder que le coloque - en términos de fuerza - por encima de sus semejantes, es capaz de ejercer o exhibir tal poder aun cuando ello acarree la desgracia o infelicidad de los demás. El poder, la sensación de superioridad entre los hombres, les hace sentir hasta faltos de conmiseración y piedad.

Es ya un matiz que va a quedar fijado entre la temática mironiana, pues es un aspecto o perspectiva del tema de la crueldad del hombre contra el hombre aun sin quererlo de veras. El hombre puede ser cruel por curiosidad, por diversión, por embriaguez, con lo que lo singulariza de entre sus semejantes.

b) "Las Hermanas" (1900)

Las Hermanas habían crecido rodeadas de retratos y recuerdos de sus antepasados muertos, luego recordaban como más inmediata la muerte de un tío del cual apenas se acordaban, la de la abuela, la de su madre, la de su padre... Koff, el criado ruso, vivía convencido de que la desgracia y la tristeza se cernían sobre aquella casa. Un día Pablo - el único hijo varón de la familia - les trae la noticia de su próximo casamiento, pero esta noticia de alegría es tan poco común en la casa, que a todos - las hermanas y Koff - les parece entrañar una desgracia nueva. Cuando las hermanas y Koff conocen a la novia de Pablo, se dan cuenta de que ahora habrían de vivir en su propia casa como si fueran extraños, ya que la "nueva vida" de familia les haría sentirse como desplazadas, como muertas en vida.

Como en "Los Amigos, los Amantes y la Muerte", en "Las Hermanas" nos presenta Miró la hilación entre vida y muerte dentro de una familia, pero con la diferencia de que en "Las Hermanas" queda ilustrada esta hilación como una sucesión ininterrumpida dentro de varias generaciones, Los "recuerdos" de esta familia son siempre recuerdos de gente que ha muerto, podría decirse que "viven para la muerte". Es la muerte lo que va constituyendo o definiendo los límites temporales y afectivos de las vidas. El hecho de que para que quedemos "fijados" en la memoria de los familiares debamos morir, y solo para re-surgir en los momentos en que nuestro retrato o alguna otra cosa o suceso suscite nuestra memoria en los familiares que sobreviven, es lo que utiliza Miró para darnos esta impresión, precisamente "del vivir" humano. Es lo que seguidamente en 1903 nos va a presentar en su cuento "El Señor de los Ataques".

c) "El Señor de los Ataques" (1903) - publicado en El Libro de Sigüenza (1917) - Aquí nos habla Miró de Don Claudio, solterón de familia bien, cuya vida se reducía a pasearse impecablemente vestido y con modales también impecables por el pueblo. Por su porte y galanura era conocido y admirado por todos, aunque muchos no llegaron a explicarse el misterio de su soltería. Su vida queda interrumpida un buen día por un ataque hemipléjico que medio lo paraliza; sus paseos por el pueblo dan lástima aunque su andar penoso y su bastón, la insensibilidad de todo su lado izquierdo, no le impedian soltar alguna galanura.

Pero se repite otro ataque que le lleva a una silla de ruedas; le atendían dos criados, que no detienen el deterioro físico de su señor, que permiten que el gallardo figurín se vaya convirtiendo en un inváli-

do repugnante y desvalido aun en lo tocante a su persona. Miró nos va presentando esta desfiguración de Don Claudio con lentitud. Mientras se suceden los ataques de Don Claudio "Sigüenza se hizo hombre, tuvo hogar, alborozos, inquietudes," (O.C., p. 617) y buen día - después de muchos años y ataques, Sigüenza pregunta por Don Claudio. Alguien - haciendo un esfuerzo por recordar - le dice que había muerto hacía muchos años. Y termina Miró con esta reflexión:

Y por él repasamos los días gustosos y descuidados; por él precisamos fechas afanosas y amargas; nos servimos de sus ataques para un recuerdo placentero...

Estas figuras no tienen hogar, y pertenecen a todos los hogares. Son como un péndulo que triende el tiempo de la vida de todos..., menos la suya. (O.C., p. 618).

Miró va complicando la trama o estructura temática de sus relatos a medida que profundiza en su propia sensibilidad.

d) En "Sigüenza, el pastor y el cordero" (1903) y "De los balcones y portales" (1903) - ambos publicados en El Libro de Sigüenza (1917) - nos presenta dos aspectos del mundo provinciano. En el primero nos narra Miró el desollamiento y muerte de un corderito por un pastor; la escena - contada con detallismo realista - nos evidencia la impotencia del animal frente al hombre. El animalillo que inspira ternura por su debilidad y docilidad, muere entre convulsiones con su cabeza colgando, degollado por un tajo experto - no espectacular - del pastor. Miró, más tarde, ve y odia a unas cabras que gozan de las hierbas del monte porque la muerte del corderet les salvó a ellas, pero piensa Miró que así también debía culparse él, puesto que él alabó las piernas asadas del cordero...

e) en "De los balcones y portales" nos habla Miró de los provincianos que, al parecer, viven pegados a éstos. Son vidas mustias sin libertad ni horizontes. Sus vidas transcurren iguales en un ambiente que no cambia, pero, meditando sobre ello, cabe alabar y bendecir a los balcones y portales, pues tienen la nobleza adquirida de haber cobijado y enmarcado ilusiones, esperanzas, tiempo de vidas humanas.

Esto cuentos nos dejan ver cómo se ha coagulado el mundo interior de Miró. Su mundo no es un mundo exterior que se describe nada más y con esta o aquella intención, sino que está hecho de las vidas y cosas que todos vemos, pero lo que lo hace particular es la sensibilidad de Sigüenza, que lo penetra, valora y enaltece todo: lo bello como lo feo y grotesco, lo noble como lo malo o indiferente.

Entre la publicación de Del Vivir (1903) y La Novela de mi Amigo, Gabriel Miró escribió varios cuentos que siguen apuntando hacia las características que - junto a los cuentos anteriores a Del Vivir - ya definen una técnica y estilo propios para ese género. El cuento mironiano presenta siempre un suceso concreto o una circunstancia específica alrededor de la cual el autor nos va revelando y descubriendo otros aspectos que formarán la historia completa. No son extensos los cuentos mironianos, hay economía en las descripciones y exposición de detalles. Entre los publicados junto a Del Vivir y Corpus años más tarde, se encuentran:

f) "El Señor Augusto" (1907) - nos narra la historia de un francés - el Señor Augusto - que llega a "lugar humilde, de casas de labranza" (O.C., p. 98); pronto se gana la confianza de los lugareños y un consejo aquí, un préstamo más allá, va ayudando a los labriegos a mejorar

sus tierras y sembrados, pero, al quedar éstos endeudados con él, terminan pagándole con sus tierras. Ya, siendo dueño de casi todo, sale cierto día hacia el pueblo para cobrarle a un deudor suyo, pero el hombre tenía una niña enferma y mientras el Señor Augusto esperaba resuelve varios pleitos que venían a consultar al casero...; luego, en un raptó de bondad no sólo deja de cobrarle a su deudor, sino que además le compra medicinas y juguetes a la niña y apunta Miró: "...¡Y todo el bien hecho no le costaba sino los seis reales de la muñeca y los plazos que otorgó al necesitado!" (O.C., p. 101). El Señor Augusto había probado los buenos dejos de la virtud "sin haber subido a lo áspero y difícil del sacrificio". Con gran alegría llega el Señor Augusto a su lugar y encuentra a los labriegos en su casa, que le miran con sonrisas burlonas... le habían robado todos sus dineros ahorrados. Y odiando a los labriegos que se burlaron de él, vuelve a perseguirlos mientras en el pueblo bendecían su nombre.

El Señor Augusto - que a veces nos recuerda al desesperadamente caritativo Torquemada galdosiano - representa un factor económico que se une al plano social provinciano, al extranjero acaparador de riquezas. Sin embargo, como en casi todas las narraciones de Miró, la nota clave, el "leit motif", es siempre de una honda significación humana: "porque mientras no coincidan los hombres habrá siempre un Señor Augusto sobre la tierra"... (O.C., p. 101).

g) En "El Beso del Esposo" (1906) es una tía vieja que cuenta a sus sobrinas la historia de una bella joven que se enamora y desposa "por poderes"; las cartas del lejano esposo y hasta fotografías suyas, prendan más a la joven y doncella esposa. El esposo - haciendo fortuna

en tierras lejanas - tardó varios años en llegar. Antes que él llega un enviado suyo y la joven esposa al verle piensa que es su marido... Meses más tarde llega el esposo, un anciano flaco, de barba patriarcal, que la besa en la frente. Resulta que la doncella era la propia tía Isabel que enviudó muy joven.

h) "El Señor de Escalona" (1907) recoge uno de los relatos de Sigüenza publicado en El Libro de Sigüenza. Sigüenza y el Señor de Escalona han venido a oposiciones de judicatura; el de Escalona - hombre con cuatro de familia - había empeñado hasta un olivar de su mujer para llegar a las oposiciones.

Ambos amigos regresan vencidos. Años más tarde a Sigüenza le toca servir de jurado en una audiencia; un joven y "lindo" abogado llama al jurado - en su mayoría compuesto por labriegos, "sacerdotes del Derecho Moderno" y otras cosas. Sigüenza entonces le escribe una carta al Señor de Escalona y le dice: "¿Y para esto nos afanamos, y sufrimos, y empeñamos nuestra pobre hacienda? Pero no nos pese. Alcemos los hombros y bendigamos la vida, que nos ha permitido colaborar en un capítulo de la historia de España..." (O.C., p. 571).

i) Otro de los relatos, tal vez, uno de los más entrañables de Miró, lo es "Pastorcitos Rotos" (1906). Miró recoge en la época de Navidad, todo el calor humano de un hogar, de una familia, de varias generaciones, por medio de las figuritas rotas de los pastorcitos de un Belén navideño. En las figuritas que componen el Belén se encuentra el calor, el recuerdo de todas las navidades pasadas. Pero las figuritas rotas deben ser reemplazadas por figuritas nuevas, y Miró nos dice que hay pena y ternura en deshacernos de las figuritas viejas porque

ellas "han renovado intimidades, escondidas ternuras de nuestra vida y de otras vidas de otras figuras rotas, desaparecidas o desventuradas...

...Ahora estamos solos - continúa - nosotros con los pastorcitos viejos, que son nuestro ayer, y los pastorcitos nuevos, que serán mañana los rotos para nuestros hijos..." (O.C., p. 607).

Son las cosas las que atraen al escritor, que encuentra en ellas una significación permanente aun dentro de lo fugitivo; un tiempo que no transcurre para perderse sino que, por ser tiempo de tradiciones, transcurre para re-encontrar emociones y recuerdos perdidos o escondidos en la memoria. Es un poco la técnica empleada por los impresionistas, tal vez, mejor, la actitud de los impresionistas ante las cosas, pero esto no quiere decir que todo el arte de Miró quede animado o inscrito del todo en esta escuela estética.

j) El último de los cuentos publicados entre Del Vivir y La Novela de mi Amigo es "Los Almendros y el Acanto". El almendro es el objeto que atrae su atención, no como objeto en sí, sino porque todo él tiene una armonía que le es propia aun cuando se lo ve dentro de un conjunto:

Estos árboles impacientes, ligeros, frágiles, exquisitos, dejan una espiritualidad, una melancolía sutil en el paisaje, y traen a nuestra alma la inquietud que inspiran algunos niños delgaditos, pálidos, de mirada honda y luminosa, que hacen temer más la muerte... (O.C., p. 615).

La vida frágil, pero intensa de colores, de aromas, de sabores del almendro - árbol que "florece tan temprano" - embriaga los sentidos de sigüenza y dispara su sensibilidad que va armonizando todo un conjunto

de impresiones sensoriales con pensamientos y emociones subjetivas. Ya Sigüenza es más que un "observador" de la naturaleza, es lo que más tarde nos dirá el propio Sigüenza y, mucho antes, Federico Urios, un "contemplador".

Su sensibilidad así predispuesta por la visión y goce del almendro, corta unas hojas de acanto "para clásico ornamento del búcaro de su mesa", pero un mercader de curtidos que lo encuentra le pregunta si lleva esa "hierba carnera" para curarse algún mal de estómago. Otros vecinos que le encuentran le van diciendo de las propiedades medicinales de la hierba; Sigüenza se resistía a llamarle a su clásico acanto, "hierba carnera". En la noche, cuando trabajaba y en el búcaro estaban las hojas...:

Tuvo un instante de desaliento; pero recordó el sacrificio de las ramas floridas de los almendros, sufridas, abnegadas y hermosas como almas. Siguió trabajando... Y en la soledad, en su afanoso recogimiento, la mata "carnera" fue acanto perenne, glorificado por la noble gracia legendaria. (O.C., p. 616).

No es que Miró personifique o humanice las cosas, sino que las cosas representan, nos hablan, cuando un nimbo de sensibilidad humana, de afecto, las va aureolando. Miró ya no ve tanto una dicotomía entre la naturaleza y el hombre, sino más bien va viendo al hombre y a la naturaleza como dentro de un solo fluir de vida aunque, es cierto, el hombre será un perenne dislocado porque es el ser que actúa libremente, que tiene alternativas, que crea escisiones psicológicas, físicas, espirituales. Quiere, entonces, capturar Miró - además del tiempo, los recuerdos, etc. - todo aquello que en la Naturaleza o en el mundo de las cosas nos refiera, nos lance, a captar una cualidad humana, una

emoción, una impresión y aun a crear un estado de ánimo, una disposición que se vaya filtrando en el lector para que cuando llegue a cuajar la impresión que él nos provee, tenga dentro del lector las mismas resonancias que él sintió al "ver", y que es su propósito transmitir.

Capítulo III: Notas

¹Meregalli, F. "Gabriel Miró," en Parole Nel Tempo. Mursia, (1969), p. 100.

²Loc. Cit.

³Op. Cit., p. 101.

⁴Ibid., p. 102.

⁵González López, E. El Arte Narrativo..., p. 44.

⁶Ibid., p. 45.

⁷Ramos, V. Vida..., p. 95.

SEGUNDA PARTE: Del Vivir y La novela de mi Amigo

Capítulo IV

A. Del Vivir: (apuntes de parajes leprosos):

(1903 - fecha del original: 1904 - fecha de publicación).

En 1904 Gabriel Miró publica su Del Vivir al que subtitula "apuntes de parajes leprosos". Una de las grandes - y en nuestra opinión, la mayor - revelaciones de este librito es el nacimiento público (ya antes había escrito Miró el cuento "Sigüenza, el pastor y el cordero" y algún otro) de Sigüenza, el alter ego literario de Miró. Personaje que, como "Antonio Azorín", revela una toma de conciencia estilística y la consecución de una fórmula de arte que adoptará como suya para siempre. Miró hará que Sigüenza sea el portavoz de sus sentimientos, emociones, ideas y reacciones frente al mundo que va observando. Un tanto como Obermann de Senancour y, aun más cerca, como el Zaratustra nietzscheano, Sigüenza entrará en el número de los personajes literarios que son el alma de las ideas de sus autores. Son personajes aislados, pero con el aislamiento necesario para poder contemplar el mundo, la naturaleza y la sociedad que les rodea desde una perspectiva encumbrada y dejándonos un regusto a vida siempre "por hacer".

Del Vivir será el primero de una serie de libros que muchos han llamado con el nombre genérico de "relatos novelescos" y en los cuales Sigüenza será el personaje principal - Libro de Sigüenza (1917); El Humo Dormido (1919); Años y Leguas (1928) -, pero que en realidad son a manera de "hilvanes" de estampas narradas a través de la sensibilidad de

un solo personaje, portavoz único y fiel de todos los sentimientos y pensamientos del autor.

1. Sigüenza

El libro es una extensa relación de las andanzas de Sigüenza - hombre apartadizo que gusta del paisaje y de humildes caseríos" (O.C., p. 3) - por tierras levantinas hasta llegar a Parcent, foco leproso. Sigüenza - distinto al Fernando Osorio de Camino de Perfección de Baroja al caminar no nos da una visión de España, sino que la región provinciana y las circunstancias que atraviesa en sus andanzas le sirven de marco propiciatorio para llevarnos por los caminos interiores de una meditación sobre la vida, la falta de amor, la crueldad, la violencia en la naturaleza, el dolor y miseria humanos. Es aquí también donde ya prende su intenso amor y acercamiento - "humanizado" - al paisaje; ya comienza a detenerse frente al paisaje - recordemos lo dicho anteriormente respecto de Obbermann - no para deleitarse con una hora fugaz del mismo, sino para utilizarlo como fondo para sus cavilaciones sobre otras preocupaciones que le parecen más trascendentes.

Sigüenza es el intérprete, el portavoz de todo lo que el propio Miró ve y quiere decir, pero con todo, Sigüenza no es aquí el narrador a la manera realista que solo pretendía "documentar" al lector respecto de una realidad observada, mucho menos el mero narrador escueto que busca solamente ciertos efectos en el lector. Sigüenza, mejor dicho, Miró-Sigüenza es en Del Vivir un visionario del mundo y de la vida que observa, es una sensibilidad frente a la realidad que contempla. Es lo que Vicente Ramos - citando palabras de Juan Chabás - quiere presentarnos cuando nos habla de Sigüenza:

Sigüenza es Sigüenza y Miró. Entendamos bien esta duplicidad de personajes: en nada se asemeja a uno de esos desdoblamientos de nuestro ser íntimo cuya dramatización ha sido convertida ya en un truco de teatro moderno. Tampoco supone la existencia de un doble o Sosia poético como con ligero análisis se ha supuesto. Es, más bien que una composición o desdoblamiento de personajes, una poética, lírica integración de la vida de Miró y Sigüenza. O si se quiere, más claro así, es el resultado humano de la compenetración lírica de Miró con el paisaje y con la vida.¹

Más adelante nos dice Ramos que:

Sigüenza no surgió hecho de la rica intimidad miro-niana; fue haciéndose al desarrollarse la profunda y vital comunión existente entre dicha intimidad y las cosas.²

Y, aún, al hablarnos de los "antecedentes" de Sigüenza nos dice:

No es difícil descubrir, dentro de la obra miro-niana, tres claros precursores de Sigüenza. El primero es Aurelio Jiménez.....

En este personaje, si bien hallamos aspectos de lo que será humanamente Sigüenza, no aparece, sin embargo, la participación del otro elemento esencial: la Naturaleza. Este factor comienza a presentarse en su segundo precursor, Carlos Osorio, a quien 'un amor inmenso por lo bello conmovía dulcemente'.....

El más próximo a Sigüenza es Pedro Luis. Pensaba éste 'que las cosas ofrecían más bellezas, más bondad, más regalos que la voluntad del hombre'.

Ellos tres - Aurelio Jiménez, Carlos Osorio y Pedro Luis - prefiguran, cada uno a su modo, la personalidad de Sigüenza, tal como la concibió y deseó Miró:....³

Estos juicios - que compartimos - nos llevan a pensar que si, como dice Chabás, Sigüenza "es el resultado humano de la compenetración lírica de Miró con el paisaje y con la vida" y los personajes de Aurelio Jiménez, Carlos Osorio y Pedro Luis son sus antecedentes, Miró lo que buscaba en sus "ensayos" de novela y demás obras no era un "ideario

estético" - que de hecho tenía ya al menos en sus principios generales - sino la forma narrativa que le permitiera plasmar su propio mundo y expresar no solo su intimidad afectiva sino, además, su visión cósmica propia. Es así como la primera conjunción entre estética y vida se da en la creación de Sigüenza, en Del Vivir, pero toda vez que hay elementos que aún no quedan integrados del todo - como no sucederá hasta después de Las Cerezas del Cementerio - la sensibilidad del autor nos parece ser la característica más sobresaliente. Sin embargo, Del Vivir es más que el momento de la creación de Sigüenza, es también un mundo novelizado por Sigüenza pues, como veremos, todo hasta los sentimientos y dolores de los demás nos serán presentados por éste: no son los sentimientos de Batiste lo que Batiste nos expresa, sino sus reacciones frente a un mundo que le martiriza, por causa de un "mal" que se nutre de su propia vida. Quien sí nos conmueve afectivamente hacia el mundo de los leprosos y hacia los leprosos es Sigüenza; porque Miró quiere ya que el lector "escriba" con él y junto a él, por él, esa visión de la vida sin que llegue a ser, o que lo sea en el grado menor posible, una experiencia vicaria del lector, y sí una compenetración entre el autor-personaje y el lector.

Es de esta sensibilidad de donde parte en realidad la visión total que nos da Sigüenza, y es esa sensibilidad lo que le sirve de punto de apoyo para hacer girar todo el mundo de Parcent alrededor de los temas que le interesan. Así enfocada y vista, la vida que parece correr en el mundo exterior, en realidad corre dentro de él y, por esta razón, es el expositor de un mundo en que sentimientos, ideas, impresiones, anécdotas, paisaje, en fin, todo se mezcla para ofrecernos una visión

más compleja e interiorizada de la vida.

Todo esto proporciona a Miró la oportunidad para adentrarse en una exposición más detenida y profunda de los grandes temas que le preocuparán siempre. Sigüenza a la vez que narra la realidad que observa y registra su visión íntima de todo ello, va exponiendo también los cambios que dicha observación va produciendo en su propia alma y, así, se convierte a la vez en objeto y sujeto de la presentación de ese mundo leproso, no tanto de la narración como tal.

2. Vida, Naturaleza y Lepra.

Esa vida que Miró nos presenta en el foco leproso que es el pueblo de Parcent, lleva dentro de sí grandes tragedias, grandes angustias. Los leprosos le dan a Miró el material necesario para comenzar a presentar magistralmente lo que va a ser una constante temática en él y que ha de impregnar toda su obra: la naturaleza caída del hombre. Constante que nos habrá de presentar en matices más sutiles y siempre patéticos. Dentro de la vida - parece querer decirnos Sigüenza - y nutriéndose de ella, van escondidos los gérmenes de la destrucción. Las formas físicas de las cosas y, más que nada, de los hombres, van siendo destruidas lentamente desde fuera - si es la enfermedad semilla de la muerte. Pero en Del Vivir, con todo, es la lenta y horrenda desustanciación y descomposición de la materia viva lo que carga de patetismo humano todas sus páginas y visión de la vida. El mundo es un retablo maravilloso de formas que el hombre o la enfermedad - también la muerte es enfermedad, y la enfermedad es una lenta e inexorable muerte en vida que lleva a la muerte final - se encargan de destruir. Sin embargo, en la Naturaleza parece haber un renacer

continuo también, las formas se destruyen y se crean. Así, por un lado existe un mundo estático lleno de belleza que solo existe por corto tiempo, pues la dinamicidad de la vida todo lo va cambiando incesantemente. El goce de la belleza dentro de la vida queda confrontado por el paso hacia la muerte. Miró subraya todos estos contrastes o por medio de la impresión directa, no-mediatizada, o por medio de símbolos como el agua-siempre pura, inocente, pero testigo de laceraciones físicas y morales - el río, con su constante fluir, el reloj, las nubes, en su continuo pasar.

Así como dentro de la naturaleza parece existir un principio de destrucción, así como la enfermedad y la muerte parecen anidar dentro del hombre, así la crueldad y otras bajas pasiones anidan también en el corazón del hombre. De lo meramente objetivo, de la apreciación cuasi-estética del mundo y del hombre, pasa Miró a incorporar una dimensión moral a la visión total de ese mundo, de esa realidad que su sensibilidad nos presenta. La crueldad del hombre con el hombre, con los animales, a veces cuaja en anécdotas que llegan a lo morboso.- Franco Meregalli, al efecto, nos llama la atención cuando nos dice: "La visione del dolore fisico procura un'emozione che amano i 'decadenti':...Ma il cinismo di decadentismo è estraneo a Miró"⁴.

En las anécdotas o narraciones que componen el libro, conquista el primer lugar el drama intensamente humano y desgarrador de la leprosa violada, privada de todo amor y compasión y de su hijo. Esta mujer acrisola en sí misma todos los grandes temas que mencionamos más arriba. De la leprosa, repudiada por todos por ser "de los del mal" nos pinta Miró un cuadro inolvidable en que mezcla la tragedia escrita en

las almas bajo el palio de un cielo, precisamente, impecable, y con el cual vuelve a darnos en un matiz nuevo su tema antiguo de la crueldad en el amor. El escenario, el fondo, es más apropiado para que se desarrolle el drama que Miró quiere presentarnos, y éste se va iluminando y transformando a veces con una simple oración, con un apunte. En las tinieblas de la noche la leprosa ha ido escondiendo su mal en la oscuridad - al beber en la fuente donde observa a un mendigo bañarse, éste se da cuenta de la presencia de la mujer y se acerca a ella:

Otra vez cantaba el insecto escondido en la hierba de la piedra. Pero parecía henchido, estallante de ira; era su estridor seco, breve; grito de envidia hacia ellos; de rabia hacia los lejanos cantores de un dulce coro que aún invitaba más al deleite... ¡Y él, allí, solito bajo la mata húmeda!

El mendigo y la leprosa pensaron un momento en aquel insecto como se piensa en un hombre odioso.

...Parlaba la fuente.

Del cielo caía la lluvia de luna.

Y al darse la mujer a la dicha, el hombre acariciador y desnudo alzóse...y la dejó. Se alejaba calmoso, cubriéndose con sus andrajos.

La hembra miró ansiosa la noche. ¡Si no venía nadie! ... ¿a qué huir?...

Y más adelante:

Esa huida del mendigo en el momento en que se sintió desgarrársele toda su alma, cuando ya no pudo rechazar que tenía lepra, habían sido las desesperaciones más feroces de su vivir siempre doloroso. (O.C., p. 16-17).

En medio de las más vitales circunstancias, el dolor, la enfermedad, el desamor, la muerte, siempre acechantes, "agazapados" dentro de la vida para manifestarse en cualquier momento. Y de esto hará Miró el tema central de Del Vivir, llegando a momentos cumbres como los lo-

grados cuando nos relata cómo la leprosa y su madre "rogaban" que muriera el hijo de una vecina para que la madre pudiera alimentar a su hijo, ya que su enfermedad le impedía aun el consuelo de ver al fruto de un momento fugaz de dicha.

Si la lepra es el mal que aqueja al cuerpo en un lento y angustioso proceso de deformación, de descomposición y podredumbre, por otro lado es una condición de la vida misma. Lo que queda entre el mal y la salud es la vida del hombre, el hombre mismo. Tanto la salud como la enfermedad, la vida como la muerte, le son connaturales al hombre. Sin embargo, la lepra física de los habitantes de Parcent, aunque está descrita en la exactitud de su crudeza, con el detenimiento que recuerda las descripciones naturalistas, va adquiriendo en esta obra de Miró otras proyecciones y funciones como recurso literario. Si por un lado la lepra es el peso que inclina la balanza hacia el patetismo de la vida de los que la padecen, también la lepra es la radiografía moral y espiritual del mundo de los sanos. Para los sanos la vida se reduce en estas páginas a mantener a raya de la vida común, a los leprosos. Y en estos afanes tiran por la borda todo sentimiento de conmiseración, de bondad, de comprensión. Su vida es un vivir en el miedo a la lepra, al contagio, y, al rechazar a los leprosos, al privarles de toda convivencia humana, lo hacen por un miedo al vivir que pudiera, quizá, traer un poco de esperanza y compañía, de amor y aliento a la vida de "los del mal".

Todo Del Vivir va sellado, profundamente marcado por este hondo patetismo humano y aunque con frecuencia aparecen descripciones naturalistas, están allí para realzar más y más la importancia de sus grandes

temas. Todos los pasajes de Parcent, las vidas de los leprosos, exentas de conmiseración, de caridad y cuidados, mientras poco a poco se van desintegrando y macilando sus carnes infectas, quedan bien delineadas, pero lo importante, lo que queda, no es el recuerdo de las descripciones, sino la impresión que todo el relato deja en las almas.

3. Drama y descripción.

Con la descripción de todos estos personajes tomados "del natural", Miró va a agudizar su poder de observación en la caracterización, siempre dándonos las características más definidoras y completas de sus personajes. A veces la descripción - de tono naturalista - nos deja la impresión visual de la lepra que aqueja a muchos de los habitantes de Parcent, en pasajes que nos llevan desde la sensación de asco hasta el sentimiento de compasión:

En su cara, la podre del mal hacía escamas lívidas y se arracimaba y se amontonaba. Entre dos cortezas de la barba pendían dos mechones de pelo negro, largo, liso. Y sus ojos, hundidos entre llagas, expresaban inmensamente; eran hoscos, mates, secos; pero había momentos en que tornábanse lucientes, húmedos...Tenían esa humedad de que nace la lágrima sin que ésta asome y caiga aliviadora; mostraban la expresión de todas las tristezas, de todos los dolores fundidos en la tristeza y en el dolor supremo de la propia lástima. No decían la queja por el padecer, sino la amargura de la compasión en sí mismo por un mal que sólo acabaría con muerte de abandonado. Y estos ojos, al subir hacia las tapias y ver a los hombres que estaban en la calleja, clamaban como Job:

"¡Apiadaos de mí, apiadaos de mí, siquiera vosotros mis amigos, porque la mano del Señor me ha tocado!"

(O.C., p. 22)

Aunque descripciones como ésta, como la del escorpión torturado por el campesino, las fugaces - pero imborrables - apariciones de los leprosos del lugar, etc., tienen elementos descriptivos realistas y

naturalistas, podemos ver que Miró no intenta darnos una visión naturalista de Parcent - "foco leproso" - sino que ya evidentemente expuesta o soterrada bajo la descripción realista de los hombres y las cosas, va una corriente de conmiseración humana que es la que impregna las vidas de todas las figuras de Del Vivir - Sigüenza antes que todos - y es la que va definiendo el tono y tema de la obra. No hay que ir al extremo de decir - como dice Meregalli - que "Del Vivir è una prosa insicura...alla fine l'equivoco che sta a fondamento del libro, se si tratta d'una contemplazione artistica o d'un 'reportage' documentario conduce l'autore fuori strada, verso il giornalismo."⁵ Aquí lo documental siempre queda engarzado dentro de la preocupación que imbuye a Sigüenza a contemplar la miseria, el dolor físico y espiritual del hombre: la naturaleza caída, expuesta a todo tipo de violencia, de desustanciación, de irrupción que los elementos naturales hagan en ella, de la que los instintos y las bajas pasiones hagan en lo psicológico y espiritual. Si por un lado Miró nos presenta el mundo en que viven los leprosos como un mundo segregado, apartado de todo contacto con el resto de la sociedad, por otro nos hace sentir en cada página que el hombre lleva - y, en este caso, todos sin excepción - la lepra, la carcoma de la crueldad, la indiferencia, la venganza, el egoísmo, etc.

Si Miró nos presenta una película, un retablo de Parcent en el cual la anécdota va a ilustrar y descubrir los variados aspectos de ese mundo, junto a todo ello nos va a ir dando también una visión del hondo patetismo espiritual que quedará fijada a través de la sensibilidad de Sigüenza, puesto que es esta sensibilidad la que coloreará y defi-

nirá ese mundo "objetivo", "realista" que los ojos ven, pero que Sigüenza interpreta. En Del Vivir - relato novelesco - los personajes están tomados del mundo real, de ahí que Miró no entre en prolijas descripciones; también, porque en un mundo en que los seres no tienen facciones - casi no tienen rostro - la escena y el diálogo generan en el lector una imaginativa de conjunto que los suple; también, por esto, esa proliferación e importancia que adquiere lo anecdótico, pues es en la anécdota donde todo el patetismo humano - que nos dificultaría el conocer y/o "ver" de cerca a los personajes - queda patente y nuestra sensibilidad, como la de Sigüenza, puede entonces aproximarse en compasión fraterna al dolor de los pobres apestados. Ejemplo podría ser la escena en que unos agentes que hacían la ronda buscando matas clandestinas de tabaco, encuentran las del pobre Batiste:

El sol aparentaba fundir costras y llagas. Una desgarradura de la pringosa camisa enseñaba un trozo del pecho: blando, cretáceo, hinchado; parecía carne quitada a un cadáver.

(El leproso trata de que no le quiten sus plantas...)

Esto es mío; estas matas son mías_ repitió en lengua levantina -. Yo planto tabaco para fumarlo yo solo. Yo paso mirando el humo como si tuviese compañía. Y no puedo mercarlo. ¡Dejadme: mirad como estoy!...

Y otra vez iba a recostarse en la tierra, porque no esperaba más que la paz y el amor de los hombres.

Pero el viejo rollizo y atildado no pudo otorgarle la paz.

No podía; el ejemplo; la responsabilidad; el pan, el pan de sus hijos.

Y dos hombres se adelantaron...

Revolvióse el leproso; sus pies golpearon el ban- cal; avanzó con fiereza; siniestros los ojos; temblo- rosos, colgantes los labios. Y su voz, silbo y bramido a un tiempo, rodó por la sierra:

__Lladres, lladres!... Al que venga le escupo._

Su boca hervía saliva. (O.C., p. 36).

En esta escena - como vemos - no hay un mero interés reporteril, todo va destacando aspectos humanos que van dejando impresiones indelebles en nuestra sensibilidad hasta lograr que surjan en nosotros los sentimientos de afecto que faltan, precisamente, en el vivir de esos personajes. De ahí que Miró mezcle lo bello y lo feo, la salud y la enfermedad, lo vivo dentro de lo que decae y muere lentamente, ya sea en la materia, ya sea en el espíritu, puesto que en ambos lo integral, lo esencial, lo constituyente y vivo, lleva dentro de sí como un gene, como una semilla que crece, la muerte, la descomposición. Y Miró logra todo esto no dando extensas y precisas descripciones, sino delineando, indicando con una economía de palabras que ya habla del progreso estilístico y estético del escritor, y aun insinuando con una frase, una palabra escogida.

4. El Paisaje.

Por otro lado, en Del Vivir nos presenta Miró a su paisaje como elemento de gran proyección e importancia dentro de su obra. El paisaje ya es un "paisaje-personaje" un "paisaje humanado" que será una de las maravillas del arte mironiano. Como los hombres, los elementos vivos del paisaje tienen una naturaleza que esconde en su seno la muerte pero aun queda más inocencia, más armonía en el paisaje que en el hombre. Y ese paisaje será a manera de interlocutor y compañero del "apartadizo" Sigüenza; el paisaje es como el hombre:

Cosas, lugares, paisajes, miran, expresan grandemente. Acaso ese mirar y esa expresión irradian del alma que los contempla...Mas no; tienen la suya. Los paisajes aunque sean pomposos, espléndidos, muestran siempre así...como una mueca - mueca, no -, un gesto, un suavísimo gesto de tristeza...

Aunque el hombre le violente:

...¡Campos y serranía, tan poderosos, tan inmensos!, y la mano del labriego los desune, los cambia, los sujeta; y el arado los desgarrá con herida lenta y sutilísima; el azadón los despedaza; los rompe el barreno...y ellos, sin voluntad, generosos, resignados...Los oscurece la noche y quedan quietísimos: las frondas en sus brazos, las aguas en su correr forzado por el abierto suelo... Y ellos, grandes, quietos, resignados, esperando, esperando siempre. No se ven amados del hombre, no es comprendida su soledad...¿Cómo las almas no se dejan inundar de las dulzuras de los campos y serranías? (O.C., p. 31).

Paralela a la tragedia humana, va también la tragedia atenuada pero no menos violenta que el paisaje, la naturaleza recibe de manos del hombre. También - como lo ilustra la anécdota de los pavos y aves del corral - entre los animales hay leyes o tendencias - solapadas o evidentes - a la violencia; a la crueldad y al daño que se causan unos a otros los seres vivos. En Miró - como veremos - la evolución técnica y estética va íntimamente ligada a la visión que tiene de la vida. De ahí también que se vayan entrelazando estética y ética (aunque una ética, mejor una "conducta ética", propia) a través de toda su obra; de ahí también que sus divagaciones y preocupaciones vayan pasando al campo de lo propiamente metafísico a medida que su visión del mundo se va cimentando más y más en las cosas y verdades que presentía o entreveía ya desde sus primeros escritos y que se fueron acendrando, perfilando en la proporción y medida que su sensibilidad iba recibiendo y expresando el mundo que acertadamente ha llamado Vicente Ramos "de Gabriel Miró".

Del Vivir no es meramente el relato o el documental de la lepra; la lepra, en él, llega a tener el alcance y extensión de un símbolo cuando sirve a manera de azogue que va a hacer posible que en su tratamiento

y descripción veamos reflejadas las "enfermedades", el "cal", que sacude y acecha a las almas, a la Humanidad entera. Si en Hilván de Escenas Badaleste (el Guadalest tan cerca del Parcent real), es el marco de una realidad socio-política y económica; en Del Vivir Parcent va a ser la encrucijada entre el amor, la falta de amor, entre la crueldad y la caridad latente, entre la conmiseración y el desprecio asqueado. Si en La Mujer de Ojeda Miró nos presenta la tortura de un amor no correspondido - como más tarde nos presentará la incomunicabilidad de las almas en el matrimonio - en Del Vivir nos presenta otros matices de lo que será elemento capital de toda su obra: la falta de amor, en las almas y en la naturaleza.

No es de extrañar, pues, que Del Vivir termine con una meditación triste y melancólica sobre la falta de amor que lleva a exclamar a Sigüenza: "¡Falta amor; en todo falta amor!" Sigüenza regresa a Parcent después de pasado un año y se dirige al lector y dice que ya no es lo mismo "porque el paisaje no se repite nunca a los ojos"; pero aún los leprosos viven en una "Leprosería", existiendo entre estos míseros "Don Hermenegildo Poquet", hombre caritativo que cura de los enfermos y nos dice Miró:

El señor don Hermenegildo Poquet no es figura de artificio, colocada aquí por antojo; no lo finjo. Existe en Parcent; hijo de un antiguo médico del lugar que trató cariñosamente a los afligidos de la lejana, aprendió de este hombre generoso a serlo... (O.C., p. 61)

Y Del Vivir termina en el consuelo de una esperanza humanitaria.

B. La Novela de mi Amigo

1. 'La Novela de mi Amigo' y las demás obras.

Aunque fue publicada en 1908, La Novela de mi Amigo lleva como fechas límites del manuscrito "Abril - mayo, 1907". Con todo, conociendo el esmero con que Miró solía ocuparse y elaborar sus trabajos, cabe suponer que hubo un período de gestación más largo. Esta novela representa una fase más avanzada en el arte mironiano, tanto en técnica y estética como en su fondo.

Hemos visto como ciertos temas, ciertos elementos y ciertas actitudes se han ido manifestando en el arte literario de Gabriel Miró. La muerte, la crueldad, en general, la violencia encarnada en la Naturaleza toda; la incomunicabilidad de las almas; la falta de amor en todo (en el hombre como en el resto de la creación); la descripción del paisaje y las cosas que llevan matices románticos, clásicos, parnasianos, simbolistas, impresionistas y todo ello inscrito ya en un estilo que va tomando en cada obra, en cada relato, mayor carta de identidad, de sello propio. Es un esfuerzo creador, un trabajo artístico lo que va guiando los pasos del joven Miró. De ahí que no le arredre el hecho de ir "ensayando" no tan solo elementos y principios estéticos, sino géneros. Miró sabe - como nos lo garantizan sus observaciones en Del Natural - que antes de llegar a crear situaciones y tramas fascinantes o desusadas (como observaba Pérez Bueno en el Prólogo a La Mujer de Ojeda), debe encontrar la conjunción de su arte consigo mismo, debe encontrar y crear su propio estilo y manera. Por eso la crítica, en general, ha tomado como bueno el repudio que Miró hiciera de sus primeras

obras y no ha parado mientes en el hecho de que es en ellas donde aparecen más expuestas sus raíces literarias, los gérmenes de su ideario estético, los primeros movimientos de la evolución de su técnica. Es un tanto chocante ver cómo siempre se nos habla del arte mironiano a partir de Del Vivir, restándole importancia a las obras primerizas. Esta visión nos deja con la impresión de que el arte de Miró surgió de momento, con la creación y publicación del primer Libro de Sigüenza y es necesario notar que Sigüenza, que los libros de Sigüenza, no son la culminación del arte mironiano - como lo observan Vicente Ramos y Edmund L. King - sino manifestación, eso sí, madura y protéica, de su arte.

Cuando nos hemos detenido en los cuentos o relatos que se publican cerca o entre las fechas de La Mujer de Ojeda e Hilván de Escenas; los que se publican o escriben entre Hilván de Escenas y Del Vivir, entre Del Vivir y La Novela de mi Amigo, hemos visto que esos pequeños escritos muestran claramente una visión de la vida en diferentes perspectivas que buscan expresión en distintos géneros y en un ideario estético nutrido de sus lecturas y experiencias. También nos dejan apreciar con qué actitud se lanza Miró a tantear, a "ensayar" con la obra de mayor envergadura: la novela, el relato novelesco. Si dejáramos de considerar estos escritos, estos cuentos, perderíamos de vista el tejido conjuntivo de esta fase de gestación del arte mironiano. Es el punto al cual llama nuestra atención el Profesor González López cuando nos dice que el cuento de escritores como Azorín y Miró exhibe en sus comienzos una "técnica impresionista" pero "luego cambian a formas más complejas"⁶. Y es que, precisamente se ha confundido lo que son

elementos de una técnica en evolución, con lo que han sido postulados de una estética pictórica definida. De ahí que la observación de González López no tan sólo llame la atención hacia una evolución patente en el arte de estos escritores sino, además, a una evidencia estética que se ha soslayado por muchos años.

El Miró que escribe Del Vivir, el que escribe La Novela de mi Amigo, es todavía un Miró que cierne su expresión entre los ejemplos de sus autores preferidos y las preocupaciones de su vida espiritual, psicológica y ética. Por eso no se adscribe abiertamente a ninguna escuela o tendencia; por eso nos presenta "retazos" (Hilván de Escenas) de una realidad, antes que toda una concepción (artística o sociológica) del mundo. Con todo, su estilo se ha ido acendrando, su expresión se ha ido haciendo más personal e íntima. Recordemos que Miró siempre fue - antes que nada - una sensibilidad ante el mundo; y es la expresión de esto lo que siempre quiso plasmar en palabras, en situaciones y, más tarde, en el universo cerrado - mironianamente cerrado - de su novela.

Como hemos visto, "Sigüenza" no tan solo nace como "alter ego" de de Miró, sino que viene a abrirle todo un mundo de posibilidades expresivas al joven escritor. En él, Miró reconoce su más ancha libertad de expresión literaria y personal. De ahí que podamos suponer que en La Novela de mi Amigo, Federico Urios no va a ser el propio Miró, aunque en muchos casos - ¡cómo no! - será portavoz del propio autor, de sus ideas.

2. Primera novela "aceptada" por Miró y una teoría subyacente.

Todas estas consideraciones nos traen a La Novela de mi Amigo, no-

vela que no representa un surgir de Miró al género novelesco, sino, más bien, un ensayo más - aunque ensayo logradísimo - del autor en un género al que había dedicado varias tentativas; para él, todas repudiadas. ¿Qué hace que Miró reconozca como "novela suya", como su primer intento novelesco no repudiado, a La Novela de mi Amigo? En nuestra manera de ver, se pueden aludir varias razones: 1) en primer lugar, la estética mironiana se ha ido afinando no a expensas de una "escuela" que se quisiera seguir, sino en razón de una expresión individual que se quisiera plasmar; 2) en segundo lugar, la formación de Miró ha crecido grandemente, son los años en que las teorías psicológicas de Ribot, de Binet, Paulhan, etc., llegan a España a través de la Revue de Psychologie et de Philosophie (fundada por Ribot) y de sus seguidores o detractores en España (Letamendi, Turró, etc.); 3) en tercer lugar, la creación de Sigüenza que ha franqueado la expresión de su sensibilidad, de su comunicación con y del mundo y las cosas; que le ha dado la oportunidad de afinar su sentido y orientación de la expresión de lo íntimo - recordemos que esto ya lo venía buscando desde la técnica epistolar y de memorias de La Mujer de Ojeda -, ya no por medio de cartas escritas sino de confidencias dichas a un "amigo" (que es el propio Miró).

En España, ya en 1903, Antonio Azorín había hecho su aparición con su historia íntima, narrada en primera persona y buscando o expresando los movimientos y pensamientos más recónditos de su ser, de su alma. Es lo que, por las mismas fechas, hará Miró con Sigüenza. Sin embargo, cuando Miró aborda la trama y asunto de La Novela de mi Amigo no hace de su propio mundo interior el solo eje de su novela. Al

presentarnos, al "oir" la historia de Federico Urios, lo hace Miró como se escucha o anota un caso clínico en psicología. Tratemos de enfocarlo desde una perspectiva estructural pero en relación con el autor: 1) La vida del pintor Federico Urios se inspira en la figura del tío de Miró, el pintor Lorenzo Casanova; por otro lado - y esto constituiría un segundo plano de creación - 2) Miró escribe como el analista que transcribe las experiencias de su paciente; 3) sin embargo, el pensamiento y sentimientos de Urios comunican una "ideología", un "sentimiento" de la vida, antes que un mero patrón de conducta, así, 4) la estructura de la obra estará al servicio de la expresión detallada, de la narración de la vida del pintor y esta expresión es la de todo un sistema o escuela psicológica que en todos sus principios rectores coincide con las teorías de Théodule Ribot, especialmente las que tienen que ver con la estética.

3. La técnica y el personaje principal: presentación de estados de conciencia.

Una vez más, el protagonista de una novela mironiana es un artista que nos narra su historia, nos narra la intensidad de su manera de ser y sentirse ser hombre, lo artístico queda como un marco que encuadra la vida de Federico Urios pero no como una directriz determinante de ésta. No es el arte lo que mueve a Federico Urios, sino que su sensibilidad exaltada y torturada, su hipersensibilidad, también se manifiesta en su visión e idea de lo estético ya que, en verdad, es un artista intenso en su manera de concebir y sentir lo bello, de padecer lo trágico y sublime, pero inepto en su manera de plasmarlo y expresarlo. El ser artista le lleva a dejarnos una más completa visión de

su tragedia personal, pero no expone ninguna particular obsesión por el arte mismo.

a) El héroe simbolista: visión particular y técnica.

Aunque tiene el tono que la narración en primera persona - como Lazarillo de Tormes - lleva desde el comienzo, La Novela de mi Amigo, por su estructura y técnica, queda inscrita en lo que más tarde se llamará "stream-of-consciousness" y que parte del "monologue interior" a lo Dujardin. Es un relato que irrumpe espontáneo, que sumerge inmediatamente al lector en el ritmo y asunto de lo que el personaje nos está narrando. Toda la novela - como veremos más adelante - está estructurada sobre los fundamentos de una psicosis progresiva - narrada en varios planos temporales a través del recuerdo y los afectos - que comienza en la infancia y termina con el suicidio. A través de toda la narración, el "amigo" (que es el oyente), va siendo testigo de los altibajos de una mente febril, de una sensibilidad exaltada, con sus terribles impulsos y exabruptos depresivos y de fatalismo. En fin, todo girará alrededor del yo de Federico Urios.

Karl D. Uitti al explicar los varios aspectos de la novela simbolista en su obra The Concept of Self in the Symbolist Novel - sugiere el nombre de Miró entre los novelistas que podrían ilustrar sus afirmaciones para la novela simbolista francesa - nos dice:

a) Whether dramatic or novelistic, the Symbolist hero, like the poet of Un Coup de dés, is essentially a heroic figure because he is irremediably alone and because, ..., he is as it were shanghaied upon a voyage of self-discovery. Since he is so often drawn in the image of the author and so obviously made to appeal to the reader's sympathy - to the extent that when such sympathy is impossible (and this is so often the case!)

the Symbolist novel falls completely flat - the fin de siècle hero generates a kind of "solitude à trois". "Happy few", as Symbolists understood and frequently used the term, stands for some version of fraternal brotherhood of the superior, including writers, readers, and characters all grouped together under the rubric "artists".

b) Syntax is manipulated in such a way as to create the character through "duplication" or, better, through a re-creation of his particular patterns of association. Hence the term "monologue intérieur" applied to this technique.

c) Just enough is given of the experience to suggest its truth in the mind of the interchangeable protagonist and/or sensitive reader.

d)...the sensation becomes,..., the action...

e)...the linguistic context - is meant to embody the character who, in turn, is described in as pure a state as possible, i.e. in a state as removed from any common denominator as is conceivable...

The process of systematic deformation - linguistic, aesthetic and moral - was the author's answer to all individualism.⁷

Al comienzo de La Novela de mi Amigo no encontramos ni una descripción de ambiente, ni una referencia a tiempo o época en que habrá de desarrollarse la acción, ni se da ningún tipo de "preparación" que nos lleve como "de la mano" a entrar en el mundo de la novela. Desde la primera palabra del texto nos encontramos inmersos en la corriente de pensamientos, imágenes, estados de conciencia que Federico Urios va relatando: "Mi madre fué lavandera; mi padre albañil. Tuve una hermanita que se llamaba Lucía. La vida de esta hermana puedo decir que se redujo al espanto de su muerte..." (O.C., p. 119). Acto seguido co-

mienza Federico a narrar el suceso de la muerte de su hermanita que muere, a fin de cuentas, en forma trágica y en escena que va a atormentar la conciencia de Federico a través de toda su vida: él, niño de ocho años, ella, una niñita de dos años y medio, se han quedado solos en la casa, se cansan de jugar y, porque sentían hambre, deciden torrar un pedazo de pan duro que, al ponerlo en las brasas donde se calentaba a fuego de ascuas la comida del padre, pronto comienza a arder. Lucita, asustada, coje el pedazo de pan ardiente y, cuando Federico intenta quitárselo - "...era un mendrugo ardiente, muy afilado..." - y en el forcejeo ella se lo esconde bajo las ropas y el mendrugo afilado le traspasa el pecho, matándola. Aunque sea un poco difícil imaginar la verosimilitud de tal escena, Miró logra en nosotros el efecto buscado no tanto en la descripción de la tremenda escena en sí misma como por medio de la expresión y comunicación del estado de conciencia - desde dos planos temporales diferentes, pasado y presente - de Federico.

Para poder ver con mayor claridad la enorme destreza técnica que supone esta novela de Miró, no basta enfocarla desde el punto de vista de que la "trama" esté más o menos embrollada, sino que hay que verla desde los dos planos temporales que rigen la narración de Federico. Cuando Federico habla no "narra" simplemente, su relato está visto en retrospectiva, sí, pero desde un presente psicológico que recoge el estado de su conciencia de niño - por medio del vívido recuerdo que tiene - y la refleja y amplía en el estado de conciencia que aún le produce el recordar, revivir, si se quiere, el suceso de la muerte de la hermanita. De ahí que los detalles de la escena - que no se nos dan

de una vez, sino entrettejidos en una serie de digresiones y comentarios dirigidos al "amigo" que escucha - cobren una proyección casi simbólica de algunos elementos de la escena, veamos: 1) al padre siempre se le ve como a un ser lejano, duro, incomprensible. Es el puchero "del padre" un testigo de la escena, una proyección simbólica - no símbolo en sí, ni simbolista de la presencia del padre severo.

2) La madre necesitada, infeliz y sacrificada - que comparte con el hijo el temor al padre - es un refugio y única esperanza de lo humano. De ahí que la soledad patética que siente el niño ponga de manifiesto la pobreza de la familia, la necesidad de calor familiar, la ocasión que propiciará la tragedia, y la impotencia del pequeño frente a las determinadas situaciones que comprenden el tener que velar por su hermanita y "del puchero del padre", "-Fijese: estábamos solos, es decir, yo, yo estaba solo; de mí dependía la cazuela, y el pan, y el humo, y el chillido de atormentado de aquella agua hirviente, olorosa, que regía..." (O.C., p. 120) - de la casa sola. De ahí también que el ambiente cobre las proporciones de algo diabólico, "-... Y ni al gato junto a mí. Entonces me pareció un diablo o una fiera. Miraba erizado al fuego; acechaba mis manos..." (O.C., p. 120), - que recuerda los relatos de Edgar A. Poe a quien Miró leyó. Debemos notar que cuando viene una digresión, el relato obviamente se detiene, pero se detiene en una actitud plástica, como de film, que queda fijo, detenido, para luego reanudarse desde el punto en que se había quedado. Así vamos viendo cómo se integran en la conciencia de Federico los hechos pasados con las actitudes del presente de las cuales aquellos son, y en no poca medida, sus causas.

Miró no nos está dando - como, por ejemplo, en Del Vivir - una visión de una realidad (aun cuando fuera realidad ficticia) a través de una sensibilidad. Tampoco nos da una observación realista, por así decirle, del "caso" de Federico Urios, sino que nos da - a través de una segunda persona - las impresiones y sucesos que configuran el análisis de una conciencia, de un fluir de recuerdos y vivencias pasadas. Miró nos muestra la complejidad de un estado de conciencia, reconstruyéndolo por medio del recuerdo y difiriéndolo en el presente por medio de actitudes, tendencias e ideas; la complejidad, sí, de todo un fluir de la conciencia pero incluyendo en ese fluir todas las diferentes corrientes centrales, laterales, presentes, pasadas.

Esto podría confundirse con las técnicas más acabadas del "stream of consciousness" que vendrán más tarde y de las cuales Miró es precursor, al menos en España. "Proustiano antes que Proust" llega a llamarle Gómez de Baquero⁸ y su hija Clemencia le compara a Virginia Woolf, Giono, etc.⁹, pero no identificándolos en sus técnicas sino más bien en sus actitudes estéticas. No podemos olvidar a Du Jardin y aun más cerca de Miró, Huysmans en A Rebours, que precede a La Novela de mi Amigo. Con todo, y como trataremos de exponer más adelante, creemos que esta novela de Miró es un producto de la asimilación de las teorías psicológicas de Ribot, que tan difundidas estuvieron en España. Existe una preocupación estética en Taine, Ribot, Paulhan, de mucha más envergadura que en otros psicólogos de la época. Miró leyó a Taine y a Ribot ampliamente no solo en sus años mozos sino aún más tarde y la constancia de su atracción por esta "escuela" filosófico-psicológica la ejemplifica su traducción de la obra de Ramón Turró - polémico

adversario de Letamendi - que aparece en 1927 pero cuyas ideas neokantianas - en su aplicación a la no vieja ciencia psicológica - impregnan libros como El Humo Dormido y Años y Leguas en forma más abierta que en libros anteriores. No sería labor difícil, como veremos, comparar las ideas que sobre el recuerdo, los procesos psicológicos, estéticos, tiene Federico Urios con esas mismas ideas que aparecen en Un libro como La Logique des Sentiments¹⁰ de Théodule Ribot. Recordemos también que Henri Bergson escribe su tesis doctoral a fines del siglo XIX precisamente enfrentándose a ciertos aspectos de la teoría de Ribot sobre "Les données immédiates de la conscience" - (más tarde Bergson en su concepción del tiempo y la "durée" partirá de su precursor y contemporáneo Paulhan) - y que Proust saldrá precisamente de este ambiente como el prodigio de la primera mitad del siglo en la novela francesa.

b) Percepción y psicosis: punto de vista.

Al ser el fiel espejo de estados de conciencia, de emociones, acciones y pasiones, el relato nos va dando no tan sólo los matices que definen un carácter, sino la individualidad de Federico Urios en cuanto hombre, en cuanto artista, esposo, padre, etc. Centrado como lo está - el relato en el presente consciente de Federico -, su expresión nos va a ir completando la visión de su configuración psicológica. A través de la narración ininterrumpida, o pocas veces interrumpida, lo que Miró quiere darnos es una novela de emociones, de estados de conciencia, y, en plano secundario, de las anécdotas o hechos que enmarcan esa conciencia, pero, más que nada, La Novela de mi Amigo es la novela de una fatalidad, la fatalidad de la vida de Federico Urios. Por eso es

sumamente importante el que Miró nos dé tanto detalle del mundo interior, psicológico de Federico. De ahí también que esta novela quede inscrita dentro del arte simbolista tal como lo delinea Théodule Ribot en su libro La Logique des Sentiments. En esta obra nos dice Ribot que en el arte simbolista:

a) ...les données sensorielles sont métamorphosées en états émotionels.

b) Il faut perdre aux choses leurs contours et apparences sensibles pour les transformer en des "sources d'émotions".

c) ...dans le spectacle que le monde lui présente, le symboliste élimine autant que possible ce qui peut être connu, déterminé et localisé dans le temps et l'espace; il choisit tout ce qui peut être senti, les impulsions, tendances, désirs, les modifications affectives de toute espèce qu'il groupe sous les dénominations vagues de "force" et de "vie".

Quoi qu'il en soit, par ce procédé deminaturel, demi-artificiel, traitant les phénomènes comme des symbols, "simples représentations de mystère", la transmutation est accomplie; la matière que la perception, presque totalement dépouillée de ses formes est devenue affective; l'élément sensoriel s'évanouit; les choses sont reemplacés par l'émotion des choses.¹¹

Aunque nuestro propósito no es el de encuadrar esta novela de Miró o a Miró mismo dentro de una escuela o tendencia definida, con el solo propósito de arrojar nuevas luces sobre esta obra podemos aducir varios pasajes de La Novela de mi Amigo que ilustran los postulados que sobre el primer momento del arte simbolista que nos ofrece Ribot. Así, por ejemplo, cuando Federico Urios nos dice:

a) Esto me sucede con frecuencia. No es informalidad artística; tampoco inquietud. Todo modelo delante de mí se modifica en un proteísmo irresistible... (O.C., p. 136).

b) ...El modelo para mí era un haz de modelos tentadores; se me transformaba. (O.C., p. 137).

c) Mire: usted contempla el cielo y el mar, y usted solo ve el azul de fuera, el aparente. Pues yo, además, veo el azul de dentro, aunque no es cierto... "¿Entonces?", dice usted. ¿Cómo entonces? Fijese. Yo distingo otros azules nuevos, vírgenes.

d) ¡Mirad el aire; sólo os pido que miréis!... ¿No véis, no descubrís nada dentro? ¡Pues todo hierve de gérmenes ansiosos de vida! (O.C., p. 131).

Para Federico todo su mundo gira alrededor de la trágica muerte de su hermanita, sin embargo, no es menos cierto que Miró nos está presentando a un personaje sobre el cual gravitan pesadas predeterminaciones biológicas, hereditarias, por un lado, psicológicas, espirituales, por otro.

Mi temperamento es un caso prodigioso de fatalidad en el reflejo o absorción de todo. Por mí nada pasa y resbala; sensaciones, visiones, ideas, leyes hereditarias... son fuertes ácidos que muerden en lo más hondo de mí, dejándome su marca (O.C., p. 138).

La conciencia de Federico no es una conciencia que almacene datos de la vida y los ponga al servicio de una voluntad de vivir o hacer, de ayudarle a vencer obstáculos; su conciencia está poseída por una amargura de su vivir, del vivir - y por una larga cadena, o mejor por una larga sucesión de círculos concéntricos cuyo centro es la tragedia de la hermanita. Como hijo, Federico no supo lo que fue el amor; como niño - proyectado hasta sus años de hombre - lo que más recuerda es la muerte de su hermanita, de la cual, si no activamente, al menos se siente culpable por las circunstancias fatídicas que la propiciaron y de las cuales él era parte; como artista, su carrera - proseguida a pesar de estar enclavada en la miseria - es un constante caminar, de un fracaso a otro a la luz de una ilusión (no una esperanza) y con la

conciencia o conocimiento de una limitación insalvable: su poca destreza para el dibujo opuesta a su tremenda capacidad cromática, lo que la hace más trágica aún. Como esposo, no teniendo amor ni dando amor a su mujer - "naturaleza lacia y defectuosa" - solo sirve de estorbo en el hogar, pues se obstina en perseguir una carrera artística; como padre, solo en lo emotivo y sentimental se engrandece su figura, aunque gran parte de estos sentimientos están fundados en la afinidad artística y en la sensibilidad precoz que su hija - que tiene el mismo nombre de su hermanita muerta, Lucía - comparte con él. En todas las esferas, Federico Urios fracasa. Casi podemos afirmar que fracasa porque tenía que fracasar, su neurosis le lleva al despego de la vida y a la autodestrucción.

Miró nos ha presentado un personaje que, por la constante explicación de la enorme variedad de matices que sus emociones, pasiones y sentimientos, nos parece muy complicado. Sin embargo, no lo es si lo enfocamos desde la perspectiva apropiada. Esto, en parte, es lo que lleva a Casaldueño¹² a decirnos que el suicidio de Federico es un suicidio inexplicable o, al menos, para el cual Miró no nos ha preparado lo suficiente. Nosotros pensamos que La Novela de mi Amigo es, precisamente, la novela de un suicidio y que los elementos todos confligen en ese vértice final. De ahí también que una vez adoptada la técnica narrativa - que, ya lo hemos dicho, es precursora del "stream-of-consciousness" - la estructura de la novela quede ensamblada a la vez: la narración del personaje es lo que estructura la novela.

Ya en las primeras páginas de la novela nos dice Federico:

Decía..., decía que las memorias no se guardan en mí estrechadas en un lugarejo del cráneo, sino que ruedan

por dentro de todo mi cuerpo; es un tronador oleaje de recuerdos que se rompe en espumas amargas contra mi única entraña...¿La recuerdas? El corazón, y llegan a mi frente, salpicándola... Mírela qué sudada. Es el rezumor de aquella amargura... Ya verás; mi muerte ha de ser la quietud de esas olas; después, su pérdida, su filtración y...nada más... (O.C., pp. 120-121).

No solamente en pasajes tan tempranos como éste se nos da una insinuación de lo que será el final, sino que todo el relato está salpicado de referencias a la muerte violenta. En esta novela el tema mironiano de la crueldad en la naturaleza humana no tiene los matices que hemos visto en otras de sus obras anteriores, y en sus cuentos, porque está encuadrado en un marco que es de por sí violento, desesperante. La terrible escena en que Federico mata a pedradas a un mastín que les atacara y luego se dispone a matar de igual manera al dueño que se vuelve contra él, es prueba de que el efecto buscado por Miró primordialmente, no es el de destacar la crueldad en el hombre sino la irascibilidad del temperamento de Federico que puede llegar al extremo de la enajenación. Veamos algunos de los pasajes a que aludimos; cuando la escena del mastín nos dice Miró: "Federico tenía en sus manos dos piedras redondas, de homicida". (O.C., p. 132). Cuando el dueño del mastín se incorpora, hacha en mano, hacia Federico. "Me apartó. Ondulaba su pecho fieramente; sus mejillas lívidas parecían adelgazarse; le temblaba la barba, le crepitaban las mandíbulas, y su frente se bastardeó con una vena torcida y nudosa" (Loc. cit.), es la misma vena que ostentaba el padre de Federico en sus momentos de tortura psicológica y espiritual... Cuando el hijo del labrador interviene, evitando la catástrofe, dice Miró: "De retorno a la ciudad, observaba yo pasmado a mi amigo; ya era el infantil y anheloso de siempre. Andaba desmala-

zado, remoto a toda fiera y bizarra contienda y aventura". (O.C., p. 133). Esta nota se repite muchas veces:

Lo peor es, óigalo y súpalo para siempre, lo peor es que...me tendría sin cuidado matar a mi mujer y a todas las vecinas, sucias, parleras...¡Matar no; matar, no! ¡Por qué no vivir dichosamente!... ¡Soñaré esta noche al perro que machaqué con mis piedras!... ¡Y yo estuve cerca de matar al viejo!... Lloraba toda mi alma; pero es que entonces ese oleaje de recuerdos y amarguras que truena dentro de mí era de sangre, y no rompía contra mi corazón, sino que de este peñasco manaba encendida, gruesa, casi cuajada... (O.C., p. 134).

Y más adelante confiesa:

Y sin embargo, yo no me explicaría mi vida fuera del engranaje de sucesos y fatalidades que le voy confiando... ¿Qué le parece? (O.C., P. 144).

Aparte de lo que de hereditario pueda haber en Federico Urios, aparte de su hipersensibilidad (si se quiere) artística, lo que nos presenta Miró en él es un temperamento, y un temperamento condicionado y sacudido por las fuerzas y desórdenes afectivos más encontrados. Entre las teorías psicológicas del autor de Les Maladies de la Volonté (Th. Ribot) - que Miró cita en sus obras - la de la asociación de los estados afectivos podría resumirse así: "Dans la vie affective, il n'existe en fait et positivement que des états qui réciproquement s'entravent, s'excluent, se détruisent".¹³ La vida de Federico, en su totalidad, está tramada y urdida en estados que se entremezclan, se excluyen o se destruyen recíprocamente, pero que giran alrededor de una fatalidad o hecho fatal (la muerte de Lucita), que le sirve para evocar los incidentes circunstanciales a través de toda una vida ("son carne de recuerdos"), la fatalidad de la muerte de su hermanita, la de su

madre, la no menos muerte en vida que es su matrimonio, la muerte de su hija, son todos los límites, confines que enmarcan la muerte final, el suicidio, que no viene como algo violento sino, todo lo contrario, como algo "natural". El suicidio de Federico es un producto de su temperamento y su vida (...yo no me explicaría mi vida fuera del engranaje de sucesos y fatalidades...), una conclusión que se desprende, que se sucede sin violencia - aunque no sin un tremendo patetismo - de esa vida gris.

Los incidentes están diciéndonos - narrados o vistos por medio del propio Federico - qué tipo de vida es esa y dándonos a entender que el final ha de ser un final trágico, patético. Por eso Miró, con certísima combinación de esteta y fino psicólogo, nos da una novela que se adelanta a su tiempo en técnica novelística. La vida de Federico muy bien podría quedar inscrita dentro de las siguientes palabras de Ribot - recordemos que hemos dicho antes que la estructura de la novela está íntimamente ligada, dependiente, de la vida de Federico -:

La logique des sentiments ayant pour but de créer une conviction, une croyance, le procédé employé dans ce cas consiste à susciter une suite, un enchaînement d'états affectifs homogènes ou hétérogènes, qui s'accordent ou qui contrastent, mais tous tendent vers la même fin et ne sont pas suscités par des mots. A ceux-ci (...) instruments nécessaires de la pensée rationnelle, on substitue des états concrets, des perceptions visuelles, tactiles, motrices.¹⁴

Federico suscita, crea este encadenamiento de estados afectivos (ya sea por la evocación o por la narración de hechos en el presente o pasado inmediato) que es su vivir diario, con el fin de atenuar, quizá borrar la tragedia que le tortura, la fatalidad y el sentimiento de

culpa que le acosan desde la niñez.

Cuando Ribot subraya "ne sont pas suscités par des mots", se refiere a que las palabras son términos o elementos de lo que él entiende por "razonamiento intelectual", frente a lo que él denomina "razonamiento afectivo". En el primero se procede por analogías, deducciones, etc., y la serie de términos medios condicionan la conclusión mientras que en el "razonamiento afectivo" la hilación entre los términos medios se establece cuando se manifiesta una tendencia única "...par marche ascendente ou accumulation, par progression, ou régression, contraste, etc." y - añade Ribot - la conclusión (finalidad) condiciona (explica) la serie.¹⁵ Toda la vida, La Novela de mi Amigo, se entiende, se comprende desde el suicidio; de otro modo solo sería la narración de hechos en la vida de un fracasado, de un carácter sin voluntad y nada más. La tragedia de Federico Urios no se hace ni más vieja ni más nueva o distinta con el transcurso del tiempo¹⁶, ni con la variedad de los hechos y las circunstancias. Es una herida incurable que siempre manará sangre, por eso no hay transformaciones interiores en el personaje. El niño Federico es el precursor del hombre Federico, del esposo, del padre, del artista Federico. Por eso los hechos no tienen - para Federico - la envergadura que pudieran tener, por ejemplo, en una vida llena de agitación; esto lo confirmamos si citamos dos pasajes de La Novela de mi Amigo tal y como aparecen en las ediciones A y B de la novela y la ya definitiva de las Obras Completas. Lo que Miró eliminó aparece subrayado:

Los hechos se trenzan indiferentemente...No; no nos entenderemos. No: yo sí que me entiendo; y es lástima que a usted no le ocurra lo mismo...Quiero decir

que los hechos aislados o en sí, no tienen importancia ni diferencia, separándolos, distinguiéndolos la condición del sujeto posible... Y esto lo decía yo por... por...) ¿por qué lo decía yo? (O.C., P. 120; Ed. Comm., p. 278).

Y más adelante:

Y eso es lo que yo imaginaba (que llegara, de improviso, el padre). Ya ve usted como dije bien antes afirmando que los suegros y las cosas son insignificantes; es el hombre, el sujeto paciente quien todo lo constituye. Sí, sé que no nos conformamos; pero, es igual y no se me ocurren más razones para acabar y explicar mi idea... Me quité la alpargata y con ella derrumbé el fuego... (O.C., 121; Ed. Comm. loc. cit.).

Estos pasajes nos muestran un Miró completamente imbuido de estudios psicológicos, un novelista que trata de plasmar en una obra artística sus conocimientos de psicología. Estas ideas que nos presenta Miró por medio de Federico no son propiamente una teoría del conocimiento sino la proyección que en psicología - principalmente en la escuela de Ribot - habían tenido las ideas epistemológicas de Kant. Más tarde - cosa que muestra hasta qué punto Miró había seguido el desarrollo en psicología de las ideas filosóficas de Kant - Miró traducirá del catalán La Filosofía Crítica de Ramón Turró, que es una explicación de los grandes postulados kantianos.

Federico nos dice que los hechos en sí, recortados, son meros sucesos aislados que estarán matizados por la disposición del "sujeto paciente". Los hechos aislados así, no pueden formar una "carne de recuerdos", son meras percepciones - impresiones, si se quiere - que valen en cuanto percibidas. ¿Cuándo, pues, estas percepciones pueden formar un todo? Cuando por medio de la memoria esas percepciones ais-

ladas logran continuidad, sucesión, cuando son estados conscientes o los constituyen. Por eso, toda la novela es un "fluir de la conciencia", un fluir de estados de conciencia para los cuales los hechos son disparadores que los acucian, que los hacen surgir y presentarse en su desnudez y en sucesión. Si quitáramos esa sucesión de estados de conciencia, no habría novela. Nos llama la atención el hecho - y vaya como una nueva observación - de que, siendo Federico Urios un pintor, un artista de la forma y el color, su "novela" no abunde o descuelle por "percepciones", sean de cosas, personas o paisajes; más bien, Federico es un "pintor" de sentimientos, de afectos. La sensación o sensaciones que nos transmite no se resuelven en actitudes pictóricas; la plasticidad de las escenas no se la da la percepción visual, sino la sucesión de sentimientos que brotan al contacto de los hechos con la sensibilidad siempre expuesta, hipersensitiva, de Federico. Ya el profesor Casaldueiro ha señalado cómo los personajes de esta novela son más identificables con sentimientos, encarnan sentimientos, que con caracteres autónomos¹⁷. Esto sucede, como hemos dicho, por la técnica empleada. Así no tan solo son sentimientos encarnados los personajes, sino que además, esos sentimientos son los que Federico les adjudica. Todo está visto, todo se nos presenta a través de los ojos, ideas y sentimientos de Federico. Y es natural o coherente que sea así, ya que el objeto del autor es presentarnos la tortura psicológica del protagonista, su drama interior. Esa interioridad expresada en toda su desnudez y que es un verdadero acierto en cuanto a técnica innovadora, es, por otro lado, un lastre, pues deja velados - si juzgáramos de acuerdo con la estética novelística tradicional y gené-

rica - a los demás personajes.

c) El desenlace.

Federico Urios es un personaje que encarna una crisis; la "novela" de ese "amigo" es la novela de una psicosis. Sin embargo, los momentos violentos están dulcificados, atenuados por la narración, de ahí que se presenten rápidamente o vayan a todo con la sucesión de los hechos. La vida de Federico es una derrota, su clímax no es álgido sino descendente y desemboca en la disolución, el suicidio con que finaliza. Suicidio que termina en un tranquilo paisaje de mar y luna, "mi muerte será la quietud de esas olas"...

El suicidio que para algunos críticos carece de preparación, surge inesperado, aparece como tal porque si nos atenemos a los hechos - como lo promulga la clásica definición del género novelesco y como lo vieron en su época los críticos del propio Miró - de la novela ya no tan solo el suicidio sino muchos otros incidentes tendrían que parecernos absurdos o al menos desconectados; pero, si, atentos al final, a la configuración psicológica del personaje, veremos la obra en su prístina y propia grandeza. Ribot llega a decirnos respecto de las transformaciones aparentes:

Pour le specateur du dehors qui s'ent tient au fait brut, il y a une transformation complète; pour celui qui voit le mécanisme intérieur, il y a plutôt permanence. La poussée affective - tendance, désir, émotion, passion - reste la même quant à son intensité; elle ne fait que se décharger dans une autre voie; comme l'effort musculaire de mon bras, selon qu'il arrache une racine ou tire un coup de revolver.¹⁸

Con La Novela de mi Amigo Miró nos entrega su primera gran novela.

Tal lo es en cuanto a su técnica y estructura, y en cuanto a la creación

y exposición (no análisis) de caracteres. Hay en la aparición de algunos personajes - las vecinas, los clientes, las figuras de pueblo - vestigios que nos recuerdan la función de alazones y eirones que vimos en personajes de sus novelas primeras, pero aquí dicha función aparece como una instantánea de ambiente, que pronto pasa para dejar lugar a la tremenda y avasalladora corriente de sentimientos y pensamientos que constituye el fondo y forma de la novela. Con todo, en cuanto a la estética de la novela mironiana en este punto o momento de su creación literaria, no podemos negar que la época de tanteos y "ensayos" ha pasado para dar lugar a una fase en que el concepto propio de Novela que tenía Miró ya formado, es lo que ahora está buscando su cabal expresión. La forma y el fondo de su arte novelesco - principalmente la primera - no le arredra y ahora solo queda labor de maestría por hacer.

d) Los temas: 1) el amor y la incomunicabilidad.

En La Novela de mi Amigo, en cuanto a los temas, encontramos una encarnación de los grandes temas mironianos que habíamos visto: la incomunicabilidad de las almas, la crueldad en el hombre, la imposibilidad de la comunicación a través del amor. Sobre el tema de la incomunicabilidad de las almas y la imposibilidad del amor fecundo que traspasa toda la novela, nos ha hablado el profesor Casaldiero:

La muerte de la madre se enlaza con el matrimonio. La suegra hace un papel un momento y desaparece enseguida del relato; ella ha sustituido al padre muerto. La vacante que dejan los padres pasan a ocuparla Angustias - (su esposa) - y su hermana Isabel. La primera reproducirá la relación con el padre, la segunda es heredera del amor. Este amor vive de nuevo con la nota de silencio, es un estar siempre al lado, dispuesta a darlo todo sin esperar nunca nada.¹⁹

En todas las relaciones humanas de Federico el amor es siempre algo que queda en un fondo oscuro, escondido, y que nunca - salvo en momentos fugaces - surge a la superficie y, entonces, tiene, en la mayoría de los casos, nada más la fuerza de la emoción. Los únicos amores de Federico que en alguna forma llegan a manifestarse son: el de la madre que - como dice Casaldueiro - "en ese azar ciego de la vida - ¿azar? ¿ciego? - sobre todo de la vida infantil, el amor instintivo de la madre, que a fuerza de ser instintivo parece mental, va salvando todos los escollos y no se sabe si guía o si es arrastrado".²⁰; el de su cuñada Isabel, que llega a revelarse "cuando todo se hunde, en el momento de máximo dolor, se le abre la puerta de la dicha... Isabel se aleja y Federico elige la muerte".²¹; el de la hija, que muere a los doce años y encarna la tragedia definitiva que precipita el suicidio y que era - según el propio Federico - quien mejor le comprendía. De estos tres amores, tan solo el de Isabel se insinúa con carácter de comprensión de hombre a mujer, los otros dos son como refugios en los cuales encontraba el alma torturada de Federico algún solaz.

Miró, para subrayar su tema de la incomunicabilidad de las almas, despoja las relaciones o sentimientos que provoca Isabel de todo erotismo. Como veremos más adelante, este privar de toda proyección erótica - como fuerza operante - al amor, es otra manera de destacar la imposibilidad de lograr un amor fecundo.. En otras novelas esta supresión de lo erótico dará paso a la encarnación de otros sentimientos; aquí, en La Novela de mi Amigo, sirve para destacar más la sensación, el sentimiento y pasión de la soledad existencial. Aunque como hemos dicho antes, los grandes temas de Miró aparecen entrelazados en todas sus

obras, , cada una destaca alguno en especial, si bien valiéndose de todos aquellos que puedan ayudar a realzarlo. Así, desde el comienzo de la novela, Federico se nos presenta como un ser que va adentrándose en su propia soledad hasta que ésta - símbolo de la vida - se torna imposible de soportar. Nos dice Casaldüero:

Esta necesidad de presentar las varias caras de un sentimiento y presentarlas en una orgánica trabazón sin un despliegue temporal, obedece a la textura del personaje y su función. Así como la vida de Federico no se detiene en lo anecdótico - temporal, sino que nos propone la trayectoria esencial de su figura, de su vida hecha novela, los otros personajes nos presentan la estructura de su ser no en su temporalidad, sino en su sustantividad.²²

2) El sentimiento de culpa - por ejemplo - provocado por la muerte de la hermanita y que provoca el despertar de una conciencia moral en Federico, se resuelve - en el transcurso de la novela - en una de las "varias caras" que adoptará la soledad. Por eso más tarde Federico dirá que, al recordar la muerte de su hermanita - que antes le había hecho sentir "culpa de hombre" - no se siente piadoso. La soledad ha invadido hasta las reconditeces de su conciencia moral, y privándola de piedad, la arroja a la contemplación del "hecho" crudo, la "escena" de la muerte. Así, el sentimiento de culpa solo persiste porque sobrevive a todas las otras emociones la "imagen" que el recuerdo evoca y revive. Con todo, entonces, dirá Federico que aún la "imagen" "me da la sensación de lo fingido" y, así, se entra en otro estadio de la soledad. Federico a medida que recuerda y olvida, se repliega a nuevas profundidades de su propia soledad. Así, podríamos decir que si el motivo remoto del suicidio es el sentimiento de culpa, el motivo próximo - que

no le ha abandonado un instante - es la soledad, y su inseparable el de la incomunicabilidad de las almas, será el tema también de su novela corta Nómada.

Como apunta Casaldüero, Miró no se detiene en lo anecdótico-moral ni en lo anecdótico-temporal, nos da "la fijación de lo radicalmente humano". Esto nos lleva a considerar hasta qué punto la estética mironiana evolucionaba en cada obra suya, y en esta fase principalmente, pues a La Novela de mi Amigo podrían aplicársele ciertas características de lo que será más tarde la novela abierta existencialista:

Su primera relación con ella está en la materia fundamental del arte novelesco: en sustituir la fábula por la vida, por la existencia. La vida en su fluir será la materia novelesca. Las gentes y los ambientes, que van apareciendo en el relato, se asocian a él por la existencia, por el correr de la vida de esos personajes, y no porque tomen parte en una historia o en una fábula particular.²³

Casaldüero nos dice: "Miró persigue la sustancia real del hombre, no su índole vital, histórica o moral"²⁴ y "Novela para Miró es la forma de la vida. La vida deja de ser crónica, histórica, cuando se abandonan los detalles e incluso aspectos importantes pero secundarios, para presentar su figura esquemáticamente dramática, su lineamiento esencial: entonces es novela".²⁵

Las diferencias consisten en que el fluir de la vida no abarca la vida de los demás sino que se concentra - por las teorías psicológicas que apuntamos antes y que fundamentan la técnica de esta novela - en el fluir de la conciencia vital de un personaje principal, que es el narrador, que es quien captura el fluir de esa su vida en una expresión sin barreras, en una dolorosa, íntima y reveladora confidencia. Así

queda también delineada la tendencia estética de Miró al perseguir un tipo de novela que proyecte una particularidad del ser del hombre. Una visión, si se quiere, a la vez abarcadora y parcial. Si bien el mundo interior de Federico no propicia una relación de amor perdurable, así también el mundo externo, con sus instituciones y costumbres, coarta la aparición del amor. Así, el matrimonio con Angustias no es más que una manera de hacer resaltar cómo aun en las más íntimas relaciones humanas el amor es infecundo y la incomunicabilidad de las almas es una constante, una terrible consecuencia o resultado de la primera. El matrimonio como institución social, apegado a las costumbres y prejuicios, es también un enemigo del amor, que puede llegar a serlo hasta en lo erótico, que, en esta novela no existe, pues esa ausencia es otra prueba de la tremenda soledad del hombre; lo que lleva a Federico a preguntarse: "¿Cómo pude engendrar en naturaleza lacia, una como la mía?"

Capítulo IV: Notas

- ¹Juan Chabás, citado por Vicente Ramos en El Mundo de Gabriel Miró, 2da. Edición. Madrid, Edit. Gredos, (1970), p. 139.
- ²Loc. Cit., subrayado del autor.
- ³Op. Cit., p. 140.
- ⁴Meregalli, F. Parole..., p. 102.
- ⁵Op. Cit., Loc. cit..
- ⁶González-López, E. El Arte Narrativo de Pío Baroja. N.Y., Las Américas Pub., (1971), p. 47.
- ⁷Uitti, K. D. The Concept of Self... Mouton and Co., (1961): a) p. 40; b) p. 45; c) p. 47; d) p. 52; e) p. 55.
- ⁸Gómez de Baquero, E. (Andrenio) en "Juicio sobre Gabriel Miró," en El Sol, Madrid, (28 de mayo, 1935).
- ⁹Miró, Clemencia. Prólogo a las Obras Completas de Gabriel Miró, Madrid, Ed. Nueva, (1961).
- ¹⁰Ribot, Th. La Logique des Sentiments, 3eme. edition. Paris, Alcan, (1908). Citaremos por esta edición.
- ¹¹Op. Cit., pp. 164-165.
- ¹²Casaldueiro, J. "Gabriel Miró y el Cubismo," en La Torre, No. 18, Puerto Rico, 1957.
- ¹³Ribot, Th. Op. Cit., p. 15.
- ¹⁴Op. Cit., p. 15.
- ¹⁵Op. Cit., p. 53.
- ¹⁶Véase nuestro trabajo El Tratamiento del Tiempo Subjetivo en la Obra de Gabriel Miró. Madrid, Ed. Espiritualidad, 1969.
- ¹⁷Op. Cit..
- ¹⁸Ribot, Th., p. 89.
- ¹⁹Op. Cit., p. 324.

²⁰Op. Cit., p. 323.

²¹Op. Cit., p. 324.

²²Op. Cit., p. 325.

²³González-López, E. Op. Cit., p. 35.

²⁴Casalduero, J. Op. Cit., p. 328.

²⁵Op. Cit., p. 327.

Capítulo V

La Novela Corta: desarrollo y características.

1. El período de su novela corta.

En 1908, y coincidiendo con la muerte de su padre, recibe Gabriel Miró el premio El Cuento Semanal por su novela corta Nómada. Dicho premio no tan solo da a conocer su nombre en la Corte sino que le presenta a los literatos más eminentes de la época: el jurado que premió esta novela estaba compuesto por Valle-Inclán, Pío Baroja y Felipe Trigo. Conviene destacar, por sobre los hechos circundantes, ahora, un dato curioso, pero explicable, como veremos: es el siguiente. Vicente Ramos, en su obra Vida y Obra de Gabriel Miró, nos dice:

Los periódicos alicantinos mostraron en su júbilo. "El Demócrata" propuso que se festejara "el triunfo del gran estilista alicantino, editando sus admiradores una novela inédita: Las Cerezas del Cementerio¹.

Como es conocido de los estudiosos de la obra mironiana, Miró no tan solo pulía, retocaba - por mínima que fuera la modificación - sus obras de edición en edición, sino que, además, tal parece que preparaba varios manuscritos a la vez. Entre la publicación de Nómada (1906) y la de Las Cerezas del Cementerio (1910) aparecen - aunque en las Obras Completas no están editadas en riguroso orden cronológico - La Palma Rota (1909), El Hijo Santo (1909), Amores de Antón Hernando (1909). Los Amores de Antón Hernando luego los ampliará - como veremos -

el autor en su novela Niño y Grande (1922); El Hijo Santo queda fuera de sus Obras Completas aunque algunos de sus personajes y elementos pasen a otras novelas más tarde.

Miró, por lo demás, una vez retocaba y modificaba sus obras, no conservaba manuscrito ni anotaciones, de ahí la capital importancia de la Edición Conmemorativa de sus obras, que anota y esclarece todas - o las más significativas y comprobables variantes en las distintas ediciones. Estas peculiaridades nos plantean un problema cuando queremos intentar seguir la evolución de la novela mironiana. Miró deliberadamente repudió todos aquellos elementos que - a medida que se perfila su estética - acusaban la evolución de su obra. Quizá este sea el mayor factor que ha llevado a sus críticos a pensar que Miró no acusa evolución a no ser en su estilo, en su lenguaje, etc.. Nosotros creemos que esa es una información un tanto arriesgada si la consideramos tomando en cuenta la inexistencia de manuscritos, las variantes existentes y las modificaciones que éstas suponen. Por otro lado, las variantes que la Edición Conmemorativa registra, no son variantes de mayor envergadura, lo que parece sostener la opinión de su poca o limitada evolución artística.

2. La evolución de su novela en la técnica y la temática.

Nosotros pensamos que tal evolución existe. Miró nunca nos dejó más que atisbos sobre sus ideas estéticas sobre la novela; declaraciones escogidas aquí y allá en entrevistas, en conferencias, en cartas. Cabe preguntarnos pues, ¿en qué se manifiesta esa evolución? Como lo hemos notado desde el estudio de sus primeras novelas, detrás de cada "ensayo de novela" hay un ideario estético - aunque en alguna medida

supuesto - que la sostiene. El Miró de los primeros años confiesa sus tanteos, y revela los principios generales, no de una estética propia, sino de una tendencia estética variada. De ahí que - como apuntáramos antes - podamos parear esas tendencias en determinados momentos con los caracteres del naturalismo, del parnasianismo, simbolismo, impresionismo, etc.. A medida que el hallazgo de lo que habrá de constituir "su" particular manera de novelar se va ampliando, concretizando, las novelas ya escritas van a pasar por el crisol de la nueva precisión, del nuevo ajuste. Quedan como constantes, como fondo, ciertos elementos de estructura, los temas, los personajes.

De ahí que críticos como Ramos, Vidal Becker, Prrag-Chantraine, observen acertadamente que Federico Urios y Don Diego, no solo conserven ecos de los héroes de sus primeras novelas (Aurelio Guzmán, Carlos Osorio) sino su carácter, más o menos modificado, engrandecido, pero siempre más logrado, llevan los gérmenes del Félix de Las Cerezas del Cementerio, del Pablo de El Obispo Leproso, e igualmente sucede con todos los personajes principales de estas novelas. En su estudio El Hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró² Becker, a nuestro juicio, falla principalmente no tanto en ver a los héroes mironianos como en un árbol genealógico de tipos, sino en la aplicación de la "circunstancia" orteguiana a los tipos de hombre, a los personajes, de Miró. Es ahí donde se desenfoca su visión.

3. Su enfoque existencial.

De su fase inicial que abre con sus novelas largas La Mujer de Ojeda e Hilván de Escenas, parte Miró - como lo vimos en sus artículos de El Ibero - a ensayar otros géneros, el relato novelesco - como se le

llama a Del Vivir - y el cuento. Aunque no abandona el cuento - como lo demuestran las fechas de composición recogidas en los volúmenes Del Vivir, Corpus y otros cuentos, y más tarde, los recogidos en El Libro de Sigüenza - La Novela de mi Amigo ya le muestra en la búsqueda de formas más apropiadas para la expresión de los grandes temas de sus obras. En Del Vivir deja la fábula para penetrar en la honda raíz humana de la existencia como sufrimiento. Nada más alejado de la realidad que el reproche que le hacen a Miró algunos críticos, de que su narrativa se aleja de la verdad de la existencia cuando examinamos las novelas cortas, porque en éstas la fábula es sustituida por la existencia misma, como en Del Vivir, o tiene, como en las otras novelas cortas, un franco sentido existencial. En Del Vivir deja la fábula para penetrar en la honda raíz humana de la existencia como sufrimiento. En Nómada la inspiración la toma de la realidad, pero no es sino un pretexto para encuadrar en la temática de la novela corta la tortura existencial dentro del tema de la falta de amor y su corolario: la soledad e incomunicabilidad de las almas. Con esta última abre una fase que, partiendo del aprendizaje hecho en el cultivo del cuento, le lleva de lleno a la novela corta. Así escribe La Palma Rota, El Hijo Santo y Amores de Antón Hernando.

Con esta preocupación temática y su atención a la vida particular - o trozo de vida - de sus personajes, Miró enfoca la personalidad esencial del protagonista. Así desarrolló su novela corta, los hondos temas de la personalidad que presentarían más tarde los escritores expresionistas y, después de ellos, los existencialistas: la soledad, la incomunicabilidad de las almas, la crueldad y el sufrimiento. Cada una

de las novelas cortas es una distinta presentación de estos temas.

4. La novela corta como evolución del cuento: su sentido ontológico.

Por eso, el enfoque de la novela corta es ontológico y no sociológico. Las relaciones entre individuos, y entre éstos y el medio, no son las sociológicas de realistas o naturalistas, sino las de los simbolistas que buscan la armonía o la desarmonía entre lo creado, viendo a cada personaje en su personalidad individual; cada individuo en su mundo propio, muchas veces aislado, encerrado en sí mismo. Miró llegó a la novela corta desde el cuento y no desde la novela larga. Con el cuento se relaciona la novela corta por la visión centrada en la personalidad esencial del protagonista, por su intensidad y su vibración. La novela corta le permitirá a Miró darle a su relato una vibración espiritual que no había tenido la novela larga, con su morosidad y extensión, y a esa intensidad y vibración una duración que no era posible en el cuento por su brevedad. Y estos dos caracteres de su nuevo relato, intensidad y vibración, acercarán su arte narrativo al de la novela corta de Clarín, el gran maestro de este género en la narrativa española del siglo pasado; y también a la novela corta de Valle-Inclán, quien empleó esta forma en las Sonatas y en Flor de Santidad, con las que inició su entrada en la novela, antes de que cultivara la larga y después de haber empezado a cultivar el cuento.

5. La novela corta de Miró y su relación con la de Valle-Inclán y Azorín.

Pero la novela corta mironiana se separa de la de ambos novelistas, Por un lado la temática existencial de la novela corta mironiana

le acerca a la de Clarín y le aleja de Valle-Inclán, pues la del novelista gallego en las Sonatas era la expresión de un mundo más subjetivo que objetivo existencial, sobre todo en las de Otoño, Estío y Primavera, de una hipersensibilidad decadente y simbolista que gozaba del tema erótico y destacaba en él las notas del ambiente para acentuar su erotismo. En la Sonata de Invierno y en Flor de Santidad el medio ambiente tiene el carácter simbolista de presentar una región determinada de España en sus viejas creencias, supersticiones en Flor de Santidad y en la guerra carlista en el país vasco en la Sonata de Invierno. Miró se acercará en cambio más tarde en Las Cerezas del Cementerio al arte narrativo valleinclanesco de las Sonatas, pero no aquí en las novelas cortas.

Miró se aleja de Valle-Inclán en sus novelas cortas y se acerca, en cambio, a Clarín, buscando en los personajes más los temas ontológicos que los sociológicos: la soledad, el sufrimiento, la crueldad de la sociedad, singularmente de los parientes. En la presentación de estos temas ontológicos hay en Miró una técnica de distanciación brechtiana, existencial, que no tiene la novela corta de Clarín, la cual está dirigida a despertar nuestra piadosa ternura más que nuestra comprensión y simpatía intelectual.. Hay en las novelas cortas de Miró, aun en las de tema erótico, como La Palma Rota, en la que afloran más los sentimientos de los personajes, un indudable afán por parte del autor de controlar la nota sentimental, y hacer que nos acerquemos al tema más por la comprensión intelectual que por una simpatía sentimental que nos identifique con los personajes que sufren.

6. Técnica y temática del cuento y de la novela corta mironiana:
sus diferencias.

Así como el cuento le exigía economía en la fabulación y caracterización de los personajes, así la novela corta le permitirá presentar las vidas en su individualidad y esa individualidad recortada por el íntimo padecimiento de una soledad que todo lo invade. El tema existencial de sus novelas cortas es el de las vidas truncadas por diversas razones y circunstancias que van cambiando en cada novela. Aun el erotismo deja paso, como el paisaje, al sufrimiento vital de la existencia. De ahí también que la novela corta le permita adentrarse en la búsqueda de una técnica, que, por diversos caminos, desembocará en Las Cerezas del Cementerio, pues en ella la fabulación, tan necesaria en la novela larga, dejará paso a la consideración de las vivencias de sus personajes, una vez dada una determinada situación o conflicto; la introspección psicológica no queda expuesta al detalle, sino esbozada y definida en actitudes, en conducta prefijada; de ahí también que la novela corta le permita enfocar con mayor precisión la vida, el instinto, la sensibilidad, la encarnación de ideas o posiciones morales en sus personajes que, en gran medida, viven sin otra libertad que la de ser esclavos o, a lo más, ser fiel espejo de las ideas y sentimientos que encarnan. A los personajes llegamos a conocerlos por sus reacciones e interrelaciones, no por la caracterización acabada o la introspección.

Cuando Miró se da de lleno al cultivo de la novela corta es cuando su nombre comienza a trascender las fronteras provincianas y se le conoce y publica en Madrid. Con la novela corta entra de lleno en la

promoción de "El Cuento Semanal", "Los Contemporáneos". Estas circunstancias y el cultivo de este género le hacen separarse de su estética anterior que buscaba la novela larga psicológica y sociológica. La transición queda patente en el cuento cultivado por Miró desde sus comienzos, y en la mayor profundidad y consolidación de sus grandes temas. Bajo la consideración de los temas de la muerte, la incomunicabilidad de las almas, la falta de amor, la crueldad inherente en la naturaleza y relaciones humanas, va perfilando Miró su concepción, su sentido existencial del sufrimiento de la vida o la vida como sufrimiento. Y, con la transición estética, va precisando los contornos de sus personajes, de sus ambientes y situaciones en función de tal visión de la vida. Aun La Novela de mi Amigo - con su espesa trama psicológica, con su tempo lento propio del "stream-of-consciousness" - se centra, como sus cuentos y subsiguientes novelas cortas, en un momento, estado o situación crítica de la vida del personaje y queda así - y cronológicamente - inscrita en este período o fase de la estética mironiana.

La vida de Federico traspuesta al "tiempo actual" o "físico" de la vida, cumple con las características que, por ejemplo, Praag-Chantraine, identifica como propias de la novela corta:

...pratique une coupe transversale dans le temps, n'éclaire souvent qu'un moment crucial d'une existence, un état de crise, un aspect typique, écartant à dessein l'avenir et le passé des personnages.

La "nouvelle" suppose plus de descriptions, une analyse psychologique plus fouillée que le "conte", où l'action joue le premier rôle.³

Ahora bien, si en el cuento la acción juega el primer papel, cabe observar que en el cuento mironiano los hechos están esquematizados en

Capítulo V: Notas

¹Ramos, V. Vida y..., p. 119.

²Becker, A. W. El Hombre..., Rev. de Occidente, Madrid, (1958).

³Praag-Chantraine, J. Gabriel Miró ou le Visage du Levant. Paris: Nizet, (1959), p. 248.

Capítulo VI: La novelística posterior a 'Del Vivir'

1. Nómada

En Nómada Miró vuelve sobre pasos ya dados en sus novelas anteriores. Don Diego es, aunque ahora con una proyección existencial de la vida, un personaje tomado de la realidad en su origen, como lo son la mayoría de sus personajes, pero transformado a la manera mironiana de ver y sentir al hombre. Se basa Miró en la historia de un ex-alcalde de Jijona:

Me inspiró esta narración un periódico lugareño que glosaba con secas maldiccencias (sic) y finalidades de consejos y moralejas de portal, la ruina, el abandono y apartamiento de un exalcalde de Jijona. Pero yo ví en el vagabundo tribulaciones, ansias, y altiveces de hidalgo desventurado.¹

Don Diego, como la mayor parte de los personajes mironianos en la novela corta, tiene una vida frustrada: la felicidad parece sonreírle al principio, pero, perdidas su mujer e hija - únicos seres con quienes tenía una verdadera relación amorosa y humana - se da a la más completa desesperanza; se entrega al juego, la licencia y la bebida y va despilfarrando su hacienda ante los escandalizados e incomprensivos ojos de su hermana devota y el ama Virtudes. Hasta que un día abandona Jijona y se va a vivir una vida trashumante por América, y luego en Europa. Al regresar a su pueblo, las gentes - a pesar de su pelo y barba abundante - le reconocen y le rapan a la fuerza.

a) Crueldad y Soledad.

En modo análogo a otras de sus novelas cortas, en Nómada nos presenta Miró al hombre a través de la visión de trozos de su propia vida, invocados desde una perspectiva temática - que, víctima de la incomprensión y desamor de sus semejantes, se ve forzado a llevar una vida de aislamiento y soledad. Así, el héroe llega a ser el portavoz de una profunda angustia existencial que toma su más lastimero acento cuando se es víctima de la crueldad de los otros seres humanos, máxime, de la de aquellos que, por lazos familiares o por intimidad, debieran dar el calor de su amor. Como apunta Jacqueline Van Praag-Chantraine:

Don Diego erre par le monde en mediant de l'affection, en lançant le cri du désespéré: "un alma para mi alma!"²

Y más adelante:

Dans "Nómada" deux mondes s'affrontent: le monde de Don Diego et celui des autres: ses ennemis. C'est dans le regard, dans la prunelle d'autrui, que Diego lit une accusation et trouve son enfer...³

En este caso, la incomprensión y la crueldad más evidente que hierre a Don Diego encarna en su hermana. Es ella quien con sus críticas y reconvenciones pseudo-religiosas va acorralando el ánimo decaído y torturado de su hermano, ya deshecho por la muerte de sus más grandes amores: su hija y su mujer.

Así, el nomadismo, el errabundeo de Don Diego, es un largo viaje solitario en el cual la falta de amor y la crueldad - voluntaria e involuntaria - de los seres humanos respecto de su semejante se va mostrando a cada paso. De su hermana - quien únicamente podía servirle de

aliciente y consuelo - recibe un trato cruel, mezcla de indiferencia, egoísmo y prejuicio; de su pueblo ironía y murmuraciones hirientes donde antes cosechó respeto y honra. En general, los demás personajes encarnan, cuando no indiferencia e incomunicabilidad, hostilidad, alejamiento y crueldad en sus relaciones humanas.

Tanto el mundo familiar como el mundo social, crean una doble frontera de impenetrabilidad espiritual que agobia y tortura constantemente a Don Diego, que, un poco a la manera de un héroe decadente, resuelve primero degradarse ante los ojos de los que le rodean y luego llevar una vida sin derrota definida; regresa cuando ya no tiene nada.

b) El protagonista: Sigüenza y epifanía.

Como personaje en sí, Don Diego se beneficia mucho - tanto en su concepción como en sus continuos monólogos y reflexiones - de la figura de Sigüenza; pero, como en las novelas primerizas, Miró vuelve al mundo social para proyectarlo como una fuerza de incomprensión y crueldad. No hay ahora en Miró - la presentación de la sociedad - una preocupación socio-económica (como en Hilván de Escenas) de por sí. Sin embargo, como apunta Praag-Chantraine, en Nómada chocan estos dos mundos: el de Don Diego y el de los "otros". Aún su hermana y Ama Virtudes pertenecen al mundo de fuera, al mundo de alazones que acosan y torturan a Don Diego. Si quitáramos la sociedad como encarnación de los grandes temas mironianos (la incomunicabilidad, incomprensión, crueldad, indiferencia de las almas), no existiría la novela.

Sólo hay diferencia de matices en el mundo de estos nuevos y más acabados alazones. El mundillo del casino y de la sociedad pueblerina actúa en bloque, como masa; los personajes más cercanos a Don Diego (su

hermana y Ama Virtudes - con su sensualidad escondida y frustrada bajo su obesidad y los rezos -, el torrero del faro), encarnan matices, no diferentes, sino más detallados, de los temas que señalamos antes. Los alazones giran siempre alrededor de Don Diego para hundirle en el oprobio, en la soledad: "...otra soledad que no era la noble, íntima y romántica que ennoblece y alumbra y ama el espíritu en tribulación por muerte de los amores, sino soledad hecha por las gentes dentro de ellas mismas" (O.C., p. 168).

c) La incomunicabilidad de las almas y la comunicación del hombre con la naturaleza.

En Don Diego, hombre de sesenta años, se da la comunicación con la naturaleza que ya se daba en Sigüenza, pero aquí ese contacto con la naturaleza le sirve para meditar en la propia existencia, en la temporalidad y finitud del hombre. Se produce así - por ejemplo, en la escena del roquedal y las olas - una prefiguración de lo que más tarde será la "epifanía" con la naturaleza. No se da completamente esa epifanía porque muy pronto da lugar a otras consideraciones (es novela corta), pero ya se anuncia - prueba de una evolución estética en Miró - lo que llegará a ser la internación en el paisaje en la obra de Miró:

¡Señor, cuánto, cuánto le había sucedido, le había pasado en sesenta años, y a este pobre peñascal tan sólo le había pasado y le pasaba el agua de mar, sin brotarle la alegría de una hierba!

Y Don Diego se conmovió de lástima que le hicieron retorcerse en la oquedad de su peña... ¡Señor, sentirían, sentirían ellas (las rocas), correría debajo del mundo, de todas las cosas, un infinito y delicadísimo sensorio y un alma universal! (O.C., pp. 172-173).

Y más adelante:

Removiése en su agreste cama amorosa y descansó la cabeza sobre una redonda hijuela de la raigambre, como

en un brazo amigo. Y amó al árbol. ¡Santas raíces que en sequedad roquera sorbían vida para un coloso bueno que daba perennal abrigo, blandura de seroja, música y fragancia! Raíces que renovaban el lozaneó de la cúpula del árbol y hacían hermosura, ¿por qué las del hombre no chupaban siempre los jugos generosos que mantienen la venustidad del alma?... (O.C., pp. 179-180).

Es un momento de comunión con la naturaleza lo que le lleva a establecer paralelos entre su estado interior, su vida, la de los demás y la "conducta" de la naturaleza en sus leyes, en sus cambios. De aquí resultará más tarde la "humanización", la "humanización" del paisaje que debe explicarse más como resultado de la epifanía que como "hilo-zoísmo", como quiere Vicente Ramos.⁴ Sin embargo, Don Diego, que, como Sigüenza, nos recuerda al héroe de la barojiana Camino de Perfección, no llega a establecer una comunicación y comunión tan profunda entre él y el paisaje como la que ofrece el héroe de Baroja. Don Diego encarna el tema mironiano de la falta de amor entre los hombres; como entre los seres y las cosas, irrumpe la violencia para trastocar su armonía natural, así la falta de amor verdadero, la presencia de odios, envidias, frustraciones encarnadas en los alazones, va a irrumpir violentándola siempre, en la vida de Don Diego.

Don Diego, en sus años de nómada, no encuentra verdadero sosiego para su alma, lo que pudiéramos acaso considerar son los episodios en que existe cierta afinidad entre él y algún otro. Con todo, esa felicidad no es más que una fugaz ilusión. La posición social, la función social del hombre, su "tipo", le imponen un estilo de vida que va encalleciendo su alma y, así, cuando ven al hombre que busca vivir libre, penetrando, para saciarla, su sed de amor, entonces se levantan en su contra y le vejan, le escarnecen. Los alazones vengán en Don

Diego su propio fracaso de individualidad.

Nómada recibe gran parte de su encanto por ser una novela corta o, como el propio Miró la llama, una "narración". Sus elementos y sus temas quedan cumplidos en su extensión y, además del desarrollo y depuración de su estilo, el ritmo de la acción va reglado más que por los acontecimientos o sucesos, por los estados de ánimo que la búsqueda de Don Diego engendra en sí mismo. Como ha observado Praag-Chantraine entre otros, los años de nómada se relatan en breves líneas. Nosotros añadimos que Don Diego - en la novela de Miró propiamente, dejando a un lado sus otros libros - es el primer nómada acabado de Miró, primero en una serie que incluirá al Félix, al Guillermo de Las Cerezas del Cementerio, al maestro Gráez de La Palma Rota, al inventor frustrado de El Abuelo del Rey, personajes principales de estas novelas, pero cuyas vidas transeúntes, sus aventuras y experiencias nunca son narradas, no forman parte de la novela más que como referencia.

Será más tarde, cuando la producción de la primera década del siglo XX en la obra de Miró quede ya expuesta en las próximas páginas, cuando podremos sacar todas las conclusiones.

2. La Palma Rota

Publicada en Los Contemporáneos en 1909, es La Palma Rota una de las novelas que - con Dentro del Cercado - le hacen decir a Miró: "yo de mí solo digo que, ahora, no escribiría ya estas páginas; pero, también, os confieso que no me pesa haberlas escrito"⁵. Esto lo dice Miró en 1916, y en las notas de la Edición Conmemorativa leemos:

Con ello se refiere, no tanto a los años transcurridos desde la redacción de ambas, como

al sentimiento de haber cerrado un período
 - al que pertenecen aquéllas - de su propia
 vida poética: el que abarca de Nómada al
Abuelo del Rey.⁶

Esto es, el período entre 1906 y 1915. Sin embargo, esto es solamente el período de publicación de las obras, pues la fecha de redacción - como en el resto de sus obras - es casi imposible de precisar, ya que el propio Miró nunca conservaba sino la última revisión y las variantes conservadas son de las ediciones de sus obras. Con todo, la afirmación de su "sentimiento de haber cerrado un período de su propia vida poética" nos parece válida, cuanto más si observamos ciertos elementos en La Palma Rota que recuerdan otros de la repudiada Mujer de Ojeda.

Como habíamos visto desde Nómada, Miró, utilizando su experiencia adquirida en el cultivo del cuento, se adentra en la novela corta dejando a un lado la fábula - que le preocupara tanto en sus primeras obras - para detenerse más en la transcripción de un trozo de la existencia, que es la que viven y pueblan sus personajes. Esta actitud que se manifiesta en la técnica, se nos revela en estas tres novelas, no como algo aprendido de técnicas estudiadas, de influencias recibidas, necesariamente, sino como producto de la superación de algo que, desde sus comienzos como novelista, ya él veía como problema. Lo que como cándida confesión nos presentaba en sus primeros escritos como su poca capacidad "inventiva" para crear fábulas interesantes y que Pérez Bueno pasaba por falta de experiencia en el escritor novel (cfr. ante). Esto, por otro lado, podría ser una razón más que arroje luz sobre el porqué sus mejores críticos han sostenido una falta de evolución en su

obra. Con la madurez del autor ha crecido la vigencia de los temas que más le preocupaban, a la vez que la manera de novelizarlos.

En La Palma Rota el "leit-motif" lo es el mundo de la música como medio de comunicación que fracasa, precisamente, como tal, por la condición psicológica y espiritual de los que lo cultivan. A Luisa, cuya vida simboliza la palma truncada por el rayo, es a quien más afecta esta paradoja. Para ella los músicos son seres angelicales, son los verdaderos "genios" dedicados a un arte que encarna la más sublime expresión humana. Pero esta visión está llena de parcialidad que esteriliza el fin de la música como arte comunicativo "par excellence", pues excluye a todos los demás seres, inclusive y principalmente al novelista Aurelio Guzmán. El vivir para el cultivo de la música la lleva al orgullo, y, éste, al desprecio de todo lo demás. Luisa - a pesar de que es el Maestro Gráez (músico de renombre) quien la incita a leer las obras de Aurelio - jamás concede importancia o trascendencia al arte que no encarna en la música, y, así, dentro de un mundo hecho para la comunicación, se desenvuelven las vidas en la total incomunicabilidad, haciéndolas orgullosas o fracasadas, insensibles para lo esencialmente humano, o llevándolas al derrotero de la soledad.

a) La soledad expuesta como obstáculo a la comunicación de las almas - causa de la soledad.

Aurelio Guzmán es también un artista que busca y proclama por medio de su arte - la literatura - una vía franca de comunicación que le aleja más de ella, que lo considera inferior al que ella cultiva. Cuando el Maestro Gráez compara una obra de Guzmán a una sinfonía de Beethoven, Luisa se cierra más en su orgullo y desprecio al novelista.

Estos dos aspectos del Arte - la música y la palabra escrita - constituyen los ejes en que se centra la novela y todo el mundo, el cosmos particular de los personajes gira en torno de ellos. Así, el fracaso de los personajes en sus relaciones es, o al menos supone, el fracaso de esos aspectos del Arte como vehículos de expresión de las almas. Con todo, si bien los personajes principales son artistas, Miró no busca - como lo hizo en La Mujer de Ojeda y Del Vivir - expresar una sensibilidad, sino más bien dar un enfoque nuevo - en la novela corta - a todo un mundo ontológico y fenoménico de sentimientos y conducta universales. De ahí, pues, que ponga frente a frente dos aspectos de un mundo cuyas fuerzas, paradójicamente, se anulan aunque busquen supuestamente un mismo fin: la comunicación. Algo parecido a lo que Gómez de la Serna llamará más tarde la "cárcel ontológica" en que se resuelven aún los esfuerzos de comunicación que busca la fruición amorosa erótica. Así, en Miró, también quedará soterrado el problema erótico que solo aparecerá fugazmente o diluido en la urdimbre de actitudes y frustraciones provocadas por el amor no correspondido.

Como tercer motivo de esta paradoja entre el arte como comunicación resuelta en distanciamiento, aparece la figura del Maestro Gráez - músico genial y famoso, al que ni aún la gloria alcanzada le salva de llevar una cruz de soledad y apartamiento. Por su experiencia amarga, comprende la talla de las almas de Aurelio y Luisa y trata de unirlos, y por esa experiencia también comprende profundamente la angustia y condición del joven novelista a quien llega a llamar "hijo". La figura de Gráez - tanto por su vida particular como por sus intentos de intermediario - es otra más en que se encarna la soledad. Otra vida más en la

que sale triunfante la soledad innata del hombre, la vida como sufrimiento o padecimiento de esa soledad. El ambiente, el Maestro Gráez, el hermano de Luisa, el Arte, las circunstancias, todo quiere unir las vidas de Aurelio y Luisa; todo ello fracasa. Esta unidad del mundo novelístico - que se logra por la técnica de la novela corta - no va por el derrotero de preocupaciones sociológicas, de ahí que todos los personajes secundarios encajen en sus ejes principales, en el entramado de sentimientos y fracasos; de ahí que desaparezca el coro de alazones que jugó papel importante en su novela sociológica Hilván de Escenas, por ejemplo, y se subraye y evidencie más la incomunicabilidad de las almas, intrínseca a la naturaleza humana. Ni la música ni los amigos logran unirlos.

b) El desenlace existencial de las vidas de los personajes.

Partiendo del doble eje presentado por el Arte, y alrededor suyo, se van hilvanando otras vidas que se nos presentan como fragmentos, pero ligados al centro por su relación con los personajes principales, y de este modo los personajes mironianos no se enlazan por participar en un argumento, en una historia, o de una fábula, sino porque su vida misma los enlaza. Así entra en la novela la figura de la Princesita y el Maestro Gráez. La Princesita, al amar a Aurelio, que ignora ese amor, brinda la oportunidad de engarzar un nuevo matiz al tema del amor como crueldad, tanto más trágico cuanto inconsciente o ignorado. Miró nos presenta así, entre todos los personajes, una serie variada - como las "variaciones" de un tema musical dentro de una sinfonía - de reacciones y acciones, de actitudes que suponen, si no todo un proceso psicológico detallado - como en La Novela de mi Amigo -, sí un mecanismo

psicológico interior, observable o deducible por la conducta. De ahí que no haya alazones que vivan en función de tipificar aspectos de la vida, o de acosar la vida de los personajes principales. De ahí también que su mejor instrumento lo sea el contraste, que subraya el tono paradójico que señalábamos antes: el mundo artístico que es esencialmente comunicación, frente al mundo incomunicado por voluntad propia y orgullo.

c) El fracaso del amor por la incomunicabilidad de las almas truncadas.

Con los temas de la incomunicabilidad y soledad de las almas, Miró nos presenta, bajo el manto de vidas truncadas en sus esperanzas y necesidades anímicas, varios aspectos, no de la desilusión, sino de la pasión amorosa vista como algo que se consume a sí mismo. De ahí también la modernidad de la novela. No es, aquí, el amor desbordado o excesivo que aparecía en La Mujer de Ojeda y que desembocaba en un conflicto pasional; aquí, el amor fracasa por falta de comunicación, de expresión y logro, levantada por el orgullo. Esta incomunicabilidad que sume a las almas invariablemente en la soledad y extrañamiento del ser amado, se da en una doble vertiente: a) en los amores de Aurelio y Luisa, y, b) en los de Princesita por Aurelio. En cuanto a los primeros nos dice Miró que Aurelio "llega tarde" a la vida de Luisa, su amor llega tarde a su alma y no puede vencer los obstáculos que el orgullo de la mujer le impone; en cuanto a los segundos, Princesita llega tarde a la vida de Aurelio. Esta segunda vertiente tiene una proyección dolorosa causada, sin quererlo, por Aurelio, que desconoce los sentimientos de su prima hacia él. Con todo, es también otra ma-

nera de presentar el tema principal, pues el escritor, en su arte, busca también comunicación y, sin embargo, Aurelio no es capaz de darse cuenta del amor de Princesita, que arrastra su pena y soledad como un espectro de melancolía a través de toda la obra.

Es, pues, este marco de amores desafortunados, lo que da el carácter "romántico" que viene al caso y que Miró - con las salvedades hechas - menciona. Es un mundo de sufrimiento causado por una comunicación fallida, desorientada en un caso; obstaculizada y menospreciada en el otro. De ahí también que el paisaje se presente como un elemento inexpresivo, de "marco", cuyo valor simbólico no queda superado por interacción alguna en las vidas de los personajes. En lo demás, queda como un fondo lejano, como un ambiente de huerto, de jardín, sobre el cual se descorren las siluetas de Aurelio, Luisa, Gráez, Princesita...

Como dijimos antes, Miró no busca expresar una "sensibilidad" frente a la vida que la valore y juzgue, pero sí - y esto ha sido una constante a través de toda su obra novelística - nos presenta personajes de una particular sensibilidad, artistas. Esto alumbra un nuevo matiz del tratamiento del amor en La Palma Rota, ya que el intento amoroso se frustra por causa de esa sensibilidad, que engendra orgullo de sí misma. Por otro lado, aunque lo erótico - aludido directa e intencionalmente - no aparece como fuerza motriz principal, sí queda como un compás de fondo insinuándose aquí y allá, y apareciendo más definido entre algunos "silencios" de la acción. Así surge el erotismo con la fuerza momentánea, pasional, fugaz, con que aparecía en La Mujer de Ojeda, para enseguida diluirse en pensamientos contrarios; el

resultado de estos momentos de ebullición erótica es que dejan - al irse apagando - una mayor sensación de soledad. Aurelio nunca es más violento ni desgarradamente solitario que cuando acaba de pensar en Luisa como un alma exquisita sí, pero contenida en un cuerpo bello y adorable, deseable y necesario para llegar a la fruición total de un amor que le quema. Lo erótico, pues, forma parte del mundo ontológico-fenomenológico que Miró quiere plasmar por medio de la soledad metafísica del hombre, y forma parte de ello porque acusa, subraya la tremenda huella del tema en las vidas de los personajes.

Como vimos desde sus comienzos novelísticos, Miró cree - teoría sostenida por los clásicos antiguos y por la escuela de Ribot en el siglo XIX - que el cuerpo corresponde al alma que contiene, que en un cuerpo bello encarna un alma bella. Esto aparece en La Palma Rota, pero ahora no para llevarnos al centro de un conflicto pasional como en La Mujer de Ojeda, sino para subrayar su tema de la incomunicabilidad de las almas, dándonos con ello un nuevo derrotero interpretativo hacia el mundo fenomenológico que quiere presentarnos. La correspondencia, congruencia - si se quiere - estética, entre el cuerpo y el alma, dispara los arranques eróticos que se disuelven en frustración y fracaso y redundan en soledad; por otro lado, establece una escisión entre la conducta amorosa del ser humano en su relación interpersonal y su propia conducta interior. Luisa (cuerpo-alma) está enamorada de Aurelio pero (escisión interior) su orgullo logra llevarle a una conducta que destruye el amor mismo. Aurelio (cuerpo-alma) ama a Luisa y es, precisamente, ese amor lo que le lleva (escisión interior) a pasar por alto el amor callado, pero con visos de mayores promesas y solidez, de

Princesita. Esta dualidad en los personajes - echemos ahora una mirada en retrospectiva - queda, así, engarzada y definida con rasgos más precisos, al hacer de los personajes artistas que cultivan, precisamente, formas sublimes de expresión.

d) Los temas ontológicos de la novela corta y 'La Palma Rota'.

Miró va consolidando en la novela corta, ampliando y precisando, la expresión de los temas intuídos más que "fabulados" de sus primeras novelas. Y esto, en un principio, comenzó a entreverlo y perfilarlo en el cuento. Ahora lo decanta y enfila, lo trabaja y enfoca en sí mismo, en la novela corta. De esto podemos concluir que Miró, antes de Las Cerezas del Cementerio, va buscando con determinación - ya no son "tanteos" - una forma que se preste al enfoque y expresión de su mundo ontológico y de los grandes temas que conforman las vidas de los personajes que los encarnan. De ahí también que cada una de sus novelas cortas sea una nueva forma de exploración en la expresión estética del sentimiento vital, de la incomunicabilidad, de la soledad, de la falta de amor.

En la nota preámbulo que Miró hace a La Palma Rota y Dentro del Cercado (1916) nos dice:

...son dos novelas "románticas" nada más. Este dictado de "romántico" tiene ya perdido todo el suco de su verdad, y hasta sus bordes quedaron escomidos y rosigados de tanto uso y servicio ruín; ... Para la gente moza y enamorada parece que se compuso este libro.⁷

El epíteto de "romántico" es el mismo que antes le mereciera La Mujer de Ojeda. Como aquélla, el héroe de ésta es un escritor - Aurelio Guzmán - que se enamora de una mujer mayor que él, que, además de her-

mosa, tocaba el piano y gustaba de tertulias musicales. La mujer - ya desengañada en amores por otro hombre - le desalienta a cada paso, aunque a veces parece secretamente corresponder a su amor y atenciones. Vicente Ramos señala:

Y es que, sencillamente, Aurelio llegó tarde. Aquí radica su tragedia: en la imposibilidad de unir dos vidas distanciadas. El símbolo de su derrota se le ofrece en aquella palma herida, desgajada por el fuego de un rayo en una noche de tormenta.⁸

Aurelio - amigo del hermano de Luisa - conoció a Luisa desde la infancia, y en esos años tiernos, en sus juegos infantiles, la presencia de la chica le turbaba - característica que también vemos en el amor de Antón Hernando por Elena Bellver en Niño y Grande. El hermano nos describe al ahora famoso novelista:

En sus disputas y locuras parecía desbordarse de sí mismo. Llegaba a un delirio de alegría, y de pronto buscaba lo apartado, entristeciéndose, como si sufriera una desgracia horrenda... (O.C., p. 199).

Luisa, como Clara, de una gran hermosura y sensibilidad artística, creía que los únicos "seres escogidos" eran los músicos. Así, desprecia a Aurelio, aunque éste cuenta con la admiración del famoso cellista Maestro Gráez. Por otro lado, la prima de Aurelio, "la Princesita", está enamorada de Aurelio... La novela, novela corta, transcurre este triángulo amoroso, en el cual el amor se presenta como algo inasequible para los tres. Luisa es una mujer cuyos prejuicios y altivez le impiden reconocer un sentimiento hacia el hombre que considera inferior; Aurelio ama a una mujer que le ignora, aunque en una ocasión ceda a la pasión de Aurelio dejándose besar. La Princesita

ama a un hombre que ignora sus sentimientos y que opta por irse del lugar.

Como en La Mujer de Ojeda, los amores no se logran por depositarse en la persona equivocada; los personajes se corresponden, aunque el amigo de Carlos Osorio aquí lo encarna la Princesita. La Palma Rota, con todo, abunda en el ambiente artístico ya que sus personajes principales son artistas. El Maestro Gráez reconoce la sensibilidad de Aurelio, le comprende, y existe entre ellos una fraternidad enlazada por sus temperamentos de artistas. Como en La Mujer de Ojeda, el amor frustrado de Aurelio va de la adoración al despecho iracundo: "...No supo entonces si la aborrecía. ¡Cuerpo armónico con su espíritu! ¡No pensaba el artista en su alma (la de Luisa) sin desear augustamente su cuerpo, ni miraba su cuerpo sin ansia de penetrar en su alma!" (O.C., p. 211). Sentimientos que también vimos en Carlos Osorio para con Clara, y, como en éstos, en Aurelio "la intensa y cabal posesión de aquella mujer la imaginaba como una celestialidad inefable. Y esta posesión no la impurificaba fingiéndose caricias; tenía para él recato, nieblas de cumbre y de tristeza" (Loc. Cit.). El entrelace de los sentimientos, la situación y las reacciones - casi el vocabulario empleado en sus descripciones - son análogos a los empleados en La Mujer de Ojeda. Como en La Mujer de Ojeda, a veces, el estilo de Miró se detiene en explicaciones que recuerdan su novela primeriza:

No sé si este soliloquio manifiesta a Aurelio flaco psicólogo; es posible porque los escritores, los artistas, por geniales que sean, cuando no labran interiores ajenos y "viven", cuando actúan sólo humanamente, suelen ser tan pobres hombres como todos los pobres hombres (O.C., p. 227).

Con todo, La Palma Rota nos presenta un mundo distinto del que nos presentara La Mujer de Ojeda; en aquella todo daba paso a la expresión de la subjetividad interior de Carlos Osorio y es claro indicio del ensayo de novela larga y psicológica, por más que la podamos emparentar con las características de la novela realista. Si bien en La Palma Rota hay elementos reelaborados de aquella primera novela, pronto encontramos las diferencias no tan solo en su extensión sino en el fondo de la obra misma. A Miró no le interesa tanto detenerse en procesos psicológicos ahora sino presentarnos personalidades, un mundo de fuerzas, de sentimientos y circunstancias que se enfrentan y se neutralizan por su propia naturaleza, resultando en una exposición del tema de la incomunicabilidad de las almas, de la soledad básica de la vida humana. En La Mujer de Ojeda, en Hilván de Escenas, en Del Vivir, la soledad e incomunicabilidad, en gran medida estaba dictada por las circunstancias; en La Palma Rota se va más lejos, pues las circunstancias son más propicias para que se produzca un encuentro entre los personajes y, con todo, éste no se produce por la configuración interior de los personajes mismos, sin que lo de fuera pueda penetrar los obstáculos que existen en ellos y que levantan paredes infranqueables a toda comunicación.

Miró, más hábil en la composición y urdimbre de sus obras, nos da ahora como fondo o marco de referencia una proyección paradójica que surge de un mundo en el que todos participan. En La Mujer de Ojeda el arte unía a todos los personajes principales. Las veladas musicales eran pretextos "lícitos" que proporcionaban encuentros entre Carlos y Clara en los cuales hermanaban sus almas apasionadas y sensibles. De

ahí también que sea por medio de esas veladas como Clara secretamente se enamora del amigo escritor de Carlos, pues estos encuentros daban salida franca a la fantasía y la sensibilidad exaltadas; en esa primera novela es la pasión la que viene a oponer en triángulo trágico las vidas de los personajes. En La Palma Rota sucede lo contrario: el ambiente es el marco propiciatorio de la tragedia, del conflicto, pues el mundo artístico donde pululan personajes que cultivan la música - arte expresivo y comunicativo por naturaleza - es el que evidencia la falta de comunicación. Las almas "escogidas" para la música, para la comunicación, llevan en su entraña la simiente del orgullo; las cualidades - sensibilidad, genio, expresividad, originalidad - artísticas son las que separan irremediabilmente a los personajes.

3. Amores de Antón Hernando

a) Los 'Amores de Antón Hernando' y 'Niño y Grande': su distinta estructura.

En noviembre de 1909 se publica en "Los Contemporáneos" otra novela corta de Miró: Amores de Antón Hernando; su texto quedó incluido, revisado y alterado en su novela Niño y Grande, publicada en 1922. El texto de Amores de Antón Hernando no está dividido en partes: "sus cuatro capítulos corresponden a las partes I (La Hermana de Bellver) y II (Doña Francisca) de Niño y Grande. Su conclusión, separada del resto por un prologuillo..., prepara solamente los capítulos III (El vapor de Palma) y IV (Bellver, Senabria y yo) de la parte final de Niño y Grande." Niño y Grande contiene, pues, varios capítulos que amplían la acción de Amores de Antón Hernando pero que, a lo más, subra-

yan - sin alterarlo - el tema del relato original.

Tanto en su estructuración primitiva (Amores...) como en su última redacción ampliada (Niño y Grande), Miró nos presenta no sólo un "ensayo" de novela meramente, sino una novedad dentro de su estética novelística, pues esta novela corta - aun cuando gana en extensión - se divide en partes, con sus correspondientes capítulos - que enmarcan no ya un trozo de la vida de sus personajes, sino la totalidad de sus vidas. Si bien tales vivencias - por girar alrededor de temas paralelos y con mucho de común entre sí - están matizados por una particular fabulación del desarrollo erótico-psicológico del personaje principal. Recuerda así la estructura que emplearon los grandes novelistas españoles de este tiempo, Pío Baroja en El Arbol de la Ciencia y Valle-Inclán en la fase expresionista de su arte narrativo, que Miró continuará empleando ya hasta en la novela larga de su última fase.

Con esta novela comienza a erigirse como técnica madura en Miró, la llamada presentación en "retablo", que más tarde utilizará con mayor amplitud. Como en el arte expresionista, cada cuadro es, a la vez, parte de una historia general y tiene su sustantividad independiente como un cuadro de un retablo.

b) El nuevo sentido de la novela erótica: sentimiento y sensibilidad.

Sobre esta novela en particular observa Eugenio de Nora que "nos encontramos ante una historia sentimental más bien que erótica (sin que lo erótico deje de tener importancia, incluso bajo formas morbosas), de fondo romántico y tónica decadentista típicos, hasta donde lo permite el limitado escenario provinciano". Muchos de los pasajes de

Amores de Antón Hernando se refieren a la vida del propio Miró, aunque estos datos biográficos sirvan tan solo de fondo (el colegio, la tierra). La novela que, en su carácter de relato autobiográfico, tiene el tono de memorias que vimos en La Mujer de Ojeda, es una proyección de la novela psicológica en la novela corta. Así nos irá dando Miró la historia íntima de Antón Hernando en fiel paralelo a los sucesos y circunstancias que alteran y conforman, a la vez, su vida psicológica. La historia de los "amores" de Antón Hernando - los amores que tuvo cuando niño y cuando grande - son en realidad la historia del desarrollo del proceso psicológico que produce el despertar erótico de un joven colegial. Mas, por sobre los lances y experiencias va quedando la veta que indica el tema de la soledad de las almas. Asistimos a la revelación de un proceso psicológico que se manifiesta en dos vertientes mutuamente independientes: la física y la psíquica.

Es esta doble manifestación lo que a la vez constituye, al ser hilvanada con la estructura y técnica de la obra, un "ensayo" y una nueva modalidad de la novela corta en Miró dentro de su propia evolución. Haciendo la comparación con La Novela de mi Amigo y teniendo en mente la técnica de retablo empleada aquí, vemos que el protagonista - Antón Hernando - distinto al Federico Urios de Aquélla, se funde ahora en el "cuadro" que se nos presenta y aun pasa, a veces, a un lugar secundario dentro del cuadro dejando la concatenación interna de los cuadros dependiente, no de la primacía del protagonista per se, sino de la unidad que les da el hecho de ser una parte, un trozo de su existencia; de ahí sus títulos.

Lo que en La Novela de mi Amigo fuera profunda introspección psico-

lógica, deja paso libre a otras consideraciones. Así los elementos de la naturaleza adquieren mayor y más amplia perspectiva en algunos cuadros y pasan a formar parte de la experiencia, de las vivencias del personaje. De ahí también que las partes y los cuadros se enfoquen hacia una realidad o ambiente social - pero no sociológica en el sentido tradicional del siglo diecinueve - en el cual los personajes, a la vez que quedan orientados hacia las vivencias del protagonista, y por ello, unidos a él, engarzados a su vida, dan también una perspectiva adyacente que presenta un matiz particular del tema erótico que siempre se resuelve en la incomunicabilidad, en la soledad de las almas.

c) El sentimentalismo juvenil y la mujer ideal.

Miró, por medio de descripciones en que toman parte, no sólo los sentidos, sino la imaginación del mozalbete Antón, nos habrá de conducir a través de sus afectos amorosos. Al principio, es un joven de 14 años que - en las visitas de parientes al Colegio - se enamora de Elena, hermana de un compañero suyo. Bellver - su compañero - le cuenta de sus encuentros lascivos con su cocinera y en la mente de Antón se van fundiendo la imagen casta y adorable, pura, de Elena, con la desnudez de la cocinera. Por un lado Miró quiere darnos la espontánea sensualidad de la pubertad con sus imaginaciones alucinadas y carentes de realidad, y que son un adelanto de la que se manifestará en la adultez; y, por otro lado, la imposición de una moralidad - también antinatural - represiva que representan los religiosos. Ambos elementos forman la conciencia: la primera, natural, espontánea, surge con la conciencia del erotismo; la segunda, impuesta y, hasta cierto

punto, falsa, la visión de todo lo que surge de la primera es pecaminoso. Es una nueva manifestación de ideas que Miró tenía desde joven - probablemente fundadas en sus lecturas de psicología - baste recordar, por vía de ejemplo, la descripción de la Señora de Hilván de Escenas, que "de tan casta le parecía una mala mujer". Es una reacción contra la moral que pretende cegarse e ignorar - antes que encauzar, reprimir - los movimientos naturales. Así, para subrayar todos estos contrastes, Miró abunda en descripciones que anuncian las características de los que muchos llamarán su "sensualismo" y que quedará ya plenamente cuajado en Las Cerezas del Cementerio.

d) El mundo del Colegio religioso y su significación.

El tema de la enseñanza religiosa y su influencia en la psicología del niño había atraído la atención de escritores como Azorín, Pío Baroja y Ramón Pérez de Ayala a principios de siglo. Es un ambiente que deja profundas y, a veces, imborrables huellas en la visión del mundo y de la vida; que condiciona reacciones y actitudes ante las más capitales cuestiones morales, religiosas y sociales. El blanco de observación y crítica de estos escritores no es tanto la religión en sí misma, sino el papel que juegan los religiosos en la educación del niño. Por eso, tanto Azorín en La Voluntad, como Baroja en Camino de Perfección, o Pérez de Ayala en A.M.D.G., nos presentarán el mundo del colegio como un lugar donde la infancia se desvirtúa al no tener el calor del hogar. Así lo presenta también Miró en su conmovedor cuento El Señor Cuenca y su Sucesor (1908). Este tema, que sirvió a Azorín, Pérez de Ayala y, más tarde, a Manuel Azaña en El Jardín de los Frailes, va a ser tratado con mayor brevedad por Miró en Amores de

Antón Hernando y luego en su re-edición en Niño y Grande, pero con no menor trascendencia. Aquí el tema viene a presentarnos la vida escolar de Antón Hernando en el colegio de los jesuitas, que recuerda el colegio donde se educó Miró en Orihuela y que volverá a aparecer en las novelas de Oleza, Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso. Para Miró no sólo es el principio de la vida juvenil del protagonista sino la formación de su conciencia moral y su vida amorosa con su despertar al erotismo y a la noción del pecado.

El mundo del colegio aparece aquí como dominio de los alazones. El ambiente de estricta disciplina - como en su cuento El Señor Cuenca y su Sucesor - priva a los colegiales de la normalidad y necesidad de una vida de hogar por un lado, y por otro, les condiciona en sus reacciones y conducta morales. Aún en las visitas de familia "sentía sobre mi alma los sumidos labios y las imponentes gafas y toda la fantasma larga y negra del Padre Prefecto" (O.C., p. 439). La severidad unida a los ejercicios espirituales con sus lecturas sobre el Purgatorio, el Infierno, el Pecado, eran fuertes ácidos que mordían y exaltaban la imaginación de los colegiales y especialmente de Antón; les creaban, antes de incurrir en falta, un sentido de culpabilidad desproporcionado. Así, el amor erótico siempre iba a estar asociado con un sentimiento pecaminoso, pero en el cual todo - los hechos como los pensamientos - quedaba, en realidad, nublado, pues no había experiencias. Antón - instigado por Bellver en su curiosidad y para congraciarse con el hermano de Elena - accede a conjurar al demonio que habría de proporcionarle el goce de la cocinera desnuda...el lance desquicia al joven en una pesadilla. Al contarle a Bellver que terminó

soñando con Elena, éste le riñe y Antón es acusado de perverso. Los religiosos le castigan y sus compañeros le desprecian. Solo así se llega a conocer al único sacerdote que le compadece y comprende, el Padre Salguiz, quien no forma parte del coro de alazones y preludia al Don Magín de El Obispo Leproso. Con la muerte de su padre sale Antón acompañado de su madre a vivir a un pueblo de La Mancha. Allí conoce a Doña Francisca, esposa de su vecino, el Sr. Requena. Ella joven, él viejo.

e) El amor carnal.

Surge aquí la pasión erótica en Antón - ahora un joven de 17 años - pero con la tara de que Doña Francisca es "la mujer de otro". Con todo, el amor sensual puede más, pues ella le corresponde. La trama psicológica de Antón comienza a complicarse y, en su afán por justificar su amor, llega a sublimar la figura de Doña Francisca, a quien ha besado. Doña Francisca es una Elena ya casada, pero trágicamente casada. Así en la realidad, el joven Antón no ve a la mujer con los ojos del amante, sino con los del joven apasionado que no conoce otra realidad que la pureza y espontaneidad de sus sentimientos. De ahí que cuando sepa que Doña Francisca le ha rechazado y sustituido por un capitán de la Guardia Civil, cuando los fámulos y vecinos - alazones también - le digan que "ésa" era costumbre en Doña Francisca que - aun sabiéndolo su esposo - buscaba un hijo con otro hombre, se destroza todo el entramado de su ilusión. La falta de experiencia, de malicia, le hizo ser juguete de un alma poco escrupulosa que él llegó a comparar con Elena.

Años más tarde, quiere ver de nuevo a Elena. A unos contertulios

les cuenta su experiencia con Doña Francisca y le dicen que ella es el "símbolo" de todo ayuntamiento amoroso: la búsqueda del hijo. Pero la figura de Elena - lo reconoce - es su símbolo perenne. Cierta día encuentra a Bellver que le dice que Elena le había querido, pero ahora estaba casada con Senabria - otro condiscípulo de colegio, grosero y rico. Aquí terminan los Amores de Antón Hernando y aunque en Niño y Grande se añadirán varios capítulos, lo esencial ya ha quedado.

f) La incomunicabilidad de las almas bajo el erotismo: la imposibilidad del amor.

Por debajo de todo pormenor, queda otra vez enfocado el tema de la incomunicabilidad de las almas, ya por propia impotencia o por el carácter que adoptan las circunstancias. Los amores de Antón Hernando son imposibles porque su vida camina y se desarrolla en vías paralelas que jamás se intersectan. En sus primeros amores, la edad juvenil y sus alucinaciones eróticas le mantienen en un mundo en el cual no es posible el encuentro; en sus amores con Doña Francisca, él no pasa de ser un "instrumento" o medio para los fines de aquélla, que cuando se da cuenta de que no los logra, lo sustituye con otro; luego, el paso de los años le confirma que su único amor - la niña Elena - le correspondía en aquel entonces, y sin embargo, hoy pertenece a otro que para colmo, era de una condición espiritual vulgar. Así, todos sus amores quedan dentro del marco de lo inalcanzable.

En las novelas cortas de Miró aparecen, no tan sólo sus grandes temas, sino los motivos que aparecerán en sus novelas largas a partir de Las Cerezas del Cementerio. Por esto nos dice acertadamente Eugenio de Nora al referirse a Las Cerezas del Cementerio, que "viene a

ser la condensación, suma y expresión final de las mismas vivencias plasmadas en las novelas cortas anteriores..." En los Amores de Antón Hernando, entre ellos hemos de anotar: la pérdida de la inocencia juvenil, que resurgirá magistralmente tratada en el Pablo de El Obispo Leproso; el adulterio descarado y aceptado aún por el cónyuge, como lo es el de Doña Francisca para con su esposo Requena y el de Amalia - esposa de Florín - con Senabria y el propio tío de Antón, don Sebastián (variante que aparece en Niño y Grande); el matrimonio desgraciado por la incompatibilidad de los cónyuges y, motivo que aparece ya desde La Mujer de Ojeda, el amor del protagonista por una mujer casada que, si bien nunca se consuma, sí adquiere estatura moral al contraponérsele el noveno mandamiento: "no desearás la mujer de tu prójimo" y cuya justificación moral es - paradójicamente - la "pureza" del amor que la casada inspira al joven enamorado.

Con todo, dejando a un lado este aspecto moral y atendiendo a la composición de la obra, al entrelazado de los hechos, podemos ver que lo que Miró persigue es subrayar el tema de la soledad e incomunicabilidad de las almas en cualquiera de sus posturas amorosas. Aun en el matrimonio - y, a veces, preferentemente dentro del matrimonio - que "sacramentiza", protege y franquea la comunicación amorosa, suele ser para Miró un "cercado" en el cual quedan atrapadas las vidas de sus personajes. Así nos dice Antón Hernando - texto excluido en su redacción final de Niño y Grande:

...En esta novela estival, ...me he conmovido de soledad, de falta de amor. ¡No son los brazos de Doña Francisca, blandos y gustosos, mejores para morderlos que para besarlos, los que necesito y anhelo; ya no!

Es amor de Elena lo que quiero; Elena que se me aparece en la noche, como en el colegio, pero que viste de largo y no me besa! ¿Y por qué no han de coincidir las almas? ¡por qué no ha de aguardarme la suya!⁹

Es el amor, la comunicación amorosa, lo que trae la fruición, no el mero erotismo, y de ese amor solo podemos padecer su necesidad, su falta, porque las almas - como las de Luisa y Aurelio en La Palma Rota - no "coinciden". Para ampliar este tema Miró ensaya nuevas perspectivas, de ahí que la novela corta sea el vehículo que mejores medios le ofrezca. Sin embargo, aún cuando ya ha entrado de lleno en sus novelas largas, que es cuando aparece Niño y Grande (1922), la ampliación de los Amores de Antón Hernando no alteran el tratamiento de estos temas, sino que lo amplían. En Niño y Grande, Antón vuelve a ver a Elena que le pide que se aleje, porque en ella su fidelidad, - hueca, porque no nace del amor, sino de precepto y realidad dada - es más fuerte que el sentimiento. Antón se va decidido a casarse con María del Pilar - joven que conoció en un viaje y que le escribe con cierta frecuencia. Aquí, en el desenlace de Niño y Grande, Miró refunde el tema de la incomunicabilidad amorosa con el de la ironía trágica de los amores, pues cuando apenas cumple un mes de casado con María del Pilar, recibe la noticia de que el marido de Elena ha muerto: "Y es lo terrible presentir que voy a ser dichoso sin Elena" (O.C., p. 488). Los Amores de Antón Hernando habían terminado con este pasaje:

Le he contado a mi amigo la jornada postrera de mis amores. ...Pues, Antón Hernando, usted es un elegido de la Ironía...Ironía debe ser como una goma aromosa, como un perfume que se quema en la brasa del corazón, y que regala a la nariz ajena, mientras nosotros no podemos percibir la fragancia, porque nos estamos quejando de la escondida llaga!¹⁰

Es la ironía trágica que hilvana los amores de Hernando: la mezcla de la pureza de la niña Elena con la desnudez vulgar de la cocinera de Bellver; la idealización de la adúltera Doña Francisca; el reencuentro con Elena casada con Senabria; el recibir la noticia de la muerte de Senabria cuando ya está casado.

Pero todo ello subrayando la interacción de la búsqueda amorosa y la incomunicabilidad y soledad de las almas. El tema erótico pasa a primer plano y cada aventura erótica tiene un carácter distinto - que recuerda las Sonatas de Valle-Inclán, donde la aventura erótica cambia con la edad del protagonista. El amor en ciertas ocasiones es un noble sentimiento, en otras una ilusión revestida de pureza, en otras encarna deseo. Aún las partes o capítulos llevan los nombres de mujeres, situaciones o personajes que enmarcan las diferentes aventuras amorosas o sus variadas etapas. El proceso amatorio va cambiando desde el amor romántico hacia Elena, hasta las relaciones carnales con Doña Francisca; desde las renovadas ilusiones con Elena casada, hasta su final matrimonio con María del Pilar.

La gama de cuadros - con su ascendencia en el cuento mironiano - de los Amores de Antón Hernando, no presentan tanto una visión de la vida, como una concatenación de hechos que van perfilando la naturaleza del desarrollo de la experiencia amorosa en el protagonista. Por un lado, la natural espontaneidad del nacimiento de los afectos eróticos ajenos a cánones éticos que, con todo, comienzan a cebarse en ella y a modificarla; por otro, la imposibilidad de orientar esos afectos hacia la consecución de sus fines porque las circunstancias y - como en La Palma Rota , aquí en Doña Francisca - la condición egoísta

de los seres puede desvirtuarlos y cambiar su derrotero, a la vez que van incrementando el sentido de fracaso, de lejanía espiritual entre los amantes. Si en las Sonatas de Valle-Inclán la experiencia erótica se modifica con la edad del protagonista, en esta novela, por demás, la estructuración afectiva y psicológica del personaje se modifica por la calidad espiritual de los objetos del amor. Cada experiencia tiene o adquiere el carácter del objeto amado. La calidad y significación del amor va a depender directamente de la magnitud, pobre o mediocre, egoísta o inconsciente del espíritu de la amada. Por eso Elena sólo será fuente inspiradora de la ilusión; Doña Francisca, encarnación del egoísmo y símbolo de la "búsqueda del hijo" para cuyos efectos el amor no es más que un medio desechable; María Pilar - en Niño y Grande - el amor conyugal con visos, no de pasión, sino, acaso, de una placidez nacida de la costumbre. Por eso ya no es necesario que, como aparece y mencionamos antes en La Mujer de Ojeda, haya necesidad de que Miró nos presente a manera de una "mujer fatal" al gusto de los decadentistas, pues al profundizar en los temas se ha ampliado la visión de la vida de los personajes, y se han configurado nuevas psicologías que los encarnen y expresen.

g) El tema del marido villano.

Dentro de la falta de comunicación aun por medio del amor y ligados al mundo de los alazones, aparecen en Amores de Antón Hernando los maridos cuya condición espiritual es una negación del verdadero amor y cuya conducta - frente a la femenina de sus mujeres - resulta grotesca y repugnante. Como el marido de la valeriana Doña Luz y un poco como el trasunto del fenecido marido de Pepita Jiménez, este tipo se caracte-

riza por ostentar las características burguesas de amor al dinero, aspirar al bienestar social y carecer, sin embargo, de los sentimientos y reacciones de un amante o marido. Es, en verdad, el contrario del personaje apasionado y romántico.

Miró presentó este personaje en varias de sus obras primerizas, singularmente en La Mujer de Ojeda, en la cual el título mismo ya apunta hacia el conflicto. La mujer falta de correspondencia amorosa por vivir ligada a un hombre de intereses mezquinos y, por demás, falto de toda sensibilidad, busca una afinidad entre otras personas de sentimientos parecidos a los suyos. En Hilván de Escenas, Carmen, la amada de Pedro Luis, es una encarnación de virtudes burguesas al igual que su futuro marido y por eso el protagonista, que carece de esas "cualidades" es despreciado por ella.

En Amores de Antón Hernando Miró presenta este tema por partida doble al contrastar el matrimonio de Elena - el primer sueño romántico de Antón - con Bellver, más preocupado con los negocios que con el amor, y el de Doña Francisca a la que su marido tolera y aprueba con su indiferencia el que busque amantes.

Este tema llegará a Las Cerezas del Cementerio con el marido de Beatriz y aun pasará a Nuestro Padre... y El Obispo Leproso. Es el tema que, unas veces como oposición de los sexos, otras como incomunicabilidad, desarrolló la narrativa del siglo veinte desde el simbolismo hasta el expresionismo.

4. El Hijo Santo

En el número 24 de Los Contemporáneos y con fecha 11 de junio de

1909, aparece la novela corta de Miró El Hijo Santo. Como La Mujer de Ojeda e Hilván de Escenas, esta novelita no volvió a publicarse ni entró en los volúmenes de la Edición Conmemorativa, tampoco queda recogida en sus Obras Completas. De ahí la dificultad que presente la escasez de ejemplares existentes y el hecho de que no se le haya dado el lugar relevante que tiene dentro de la obra mironiana en la fase que estudiamos.*

Con todo, no creemos que Miró haya - como se ha dicho de sus dos primeras novelas - "repudiado" El Hijo Santo por presentar un período de ensayo o tanteos dentro del género. Tampoco creemos que haya sido por los reparos que él mismo ventila en el prologuillo que hace a La Palma Rota y Dentro del Cercado hacia el año 1923, al calificarlas de novelas "románticas". El Hijo Santo, creemos, es un "adelanto" o avance, por decirlo así, de elementos de una novela proyectada, por escribir. Es un poco el caso de Señorita y Sor^{ll}, que se compone de los capítulos II, III, IV, V y VI de Los Pies y los Zapatos de Enriqueta. Son los años de estrechez económica que el autor trata de remediar con no pocos sacrificios.

Fuera cual fuere la razón de no incluirla en sus Obras Completas, El Hijo Santo es una prueba más, una evidencia no sólo de la evolución estilística y estética de Miró hacia el logro de su arte, sino de la construcción, de la estructuración novelística de lo que será el mundo

*Quiero dar testimonio de agradecimiento al Profesor Francisco Márquez Villanueva que gentilmente me facilitó una copia de la novela, sin la cual este estudio no hubiera quedado completo.

mironiano, sus personajes, sus temas, su ambiente, y que saldrá en su luz plena y magistral en las novelas de Oleza, Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso.

Afincado ahora en la novela corta y en el cuento, el arte de Miró puede ahora comenzar a afinar la visión y entidad de un mundo novelesco cada vez más suyo y más tangible. Ya desde los años de Del Vivir, su estilo ha sido su mester personal y su depuración va revelando la precisión de una estética rectora. La novela corta y el cuento, su cultivo preferente en los años hasta Las Cerezas del Cementerio, vienen a conquistar la dificultad que le obstaculizaba desde Del Natural: la fabulación, los "asuntos" nuevos que buscaba Aurelio Guzmán. Ahora, como veremos, van a quedar estructurados en su carácter y en su circunstancia los personajes y elementos que habían de constituir su gran novela.

a) Estructura y perspectiva.

En El Hijo Santo Miró nos narra los amores y sentimientos que despertó Doña María, viuda joven y rica, en el sacerdote Don Ignacio Baldeño. Como nos lo describe Vicente Ramos:

Su sacerdocio, más que fruto de vocación, es producto de amorosa obediencia y sumisión filial a la voluntad de su madre, quien, después de pasar por la desgarradora tragedia que le ocasionó la muerte de su otro hijo, ahogado en las aguas de un estanque, volvió los ojos a Dios para que se Ignacio se entregara a El.¹²

Así, dentro del marco de una vida provinciana, nos presentará Miró el primer trasunto de lo que más tarde será Don Magín en El Obispo Leproso, el tipo de sacerdote que parece una gran sensibilidad para todo lo bello en la Naturaleza y en el Hombre, cuyo sacerdocio es una circunstancia impuesta que ahoga la expresión de sus más íntimos senti-

mientos. En Don Ignacio, a esta sensibilidad añade un talento musical que le atrae la admiración de los demás, especialmente la de Doña María, pero que ha quedado sepultado bajo el peso de una vocación religiosa impuesta.

En sus líneas generales, la novela sigue el patrón de "ensayo" de técnica, estructura, caracteriología, que Miró había seguido a lo largo de su obra, principalmente en el cuento y la novela corta. El Hijo Santo en este sentido presenta dos aspectos de mayor importancia: el primero, la consolidación de un personaje que será de capital envergadura en su novela posterior, el sacerdote enamorado de la vida y que siente los afectos amorosos resignadamente; el segundo, la proyección de los grandes temas mironianos hacia otros matices y perspectivas.

b) Su relación con otras obras.

En El Hijo Santo hay un ambiente provinciano - la ciudad de Castroviejo a orillas del Júcar - que sirve de fondo a la acción. Pero es, diferente a Hilván de Escenas y más a tenor con su novela corta, un fondo alejado en que lo sociológico no permea todas las relaciones humanas completamente. La madre de Don Ignacio, Doña Leocadia, y la criada Jacinta son seres que - como la hermana y criada de Don Diego en Nómada - se dedican a fiscalizar la vida del sacerdote, son sombras permanentes que penetran en todas las acciones de su vida.

Como había ocurrido en el cuento El Señor Augusto, en El Hijo Santo la caridad con el prójimo sufrido se torna en rechazo. En el cuento, cuando el señor Augusto comienza a querer beneficiar a los que de alguna manera había explotado, se encuentra que le han robado casi toda su hacienda y, vuelve a explotar a sus deudores; aquí, cuando Don Ignacio

hereda de su tío Agustín y quiere dedicar su dinero en bien de las gentes, lo que su actitud despierta en ellas es sospecha y crítica. También, como en el cuento El Señor de los Ataques, el héroe sufre un ataque hemipléjico que viene a destruir toda posibilidad de felicidad.

Como en La Palma Rota, la música va a ser el puente entre las almas enamoradas, pero, como en aquélla, es un puente que solo "está ahí", pero que no sirve para una verdadera comunicación.

c) La Soledad - La Incomunicabilidad - El Amor.

Don Ignacio es un hombre bueno, de dotes personales que le hacen agradable, sin embargo, toda su vida se resume en un silencio angustiado, frustrador, pues vive una vida que no ha escogido él. Distinto al Don Diego de Nómada, por su condición de sacerdote tampoco puede escapar de su circunstancia inmediata. Miró, que ya maneja el arte de la insinuación narrativa y plástica, se vale del silencio para alojar en él y descubrirnos a nosotros, el drama íntimo de un alma acorralada en su propia soledad. Como en Nómada, como en La Novela de mi Amigo, la familia más allegada al héroe será la causa de su enajenamiento y desgracia. La familia es la primera y más cercana "sociedad" del ser humano y aquí, personificada en la madre y la criada, es la que modela la vida del hijo y su desgracia:

Pero Ignacio me parecía ya siempre amenazado. ...Y me volví a Dios. "¡Que Ignacio sea vuestro, Señor!" - Y desde entonces para el servicio de Dios lo he educado. Ignacio, vacilante al principio, creyó en mí, vió el camino de la única ventura y fué del Señor: ha sido sacerdote...

Y comenta Miró:

Entonces el presbítero se levanta y esparce su mirada en la noche. Tiene la mirada húmeda y augusta

como si sus manos alzasen la hostia. ¿No ofrecerá la del holocausto de toda su alma y de toda su carne a la tierra dormida y al cielo estrellado?¹³

Es, nuevamente la temática de la soledad ontológica del hombre; la incomunicabilidad de las almas por un lado, y, por otro, la irrupción de la voluntad de otros - a veces, como hemos visto, son las circunstancias - en las vidas, para dominarlas o frustrarlas. El Hijo Santo es en gran medida una exploración más, por parte de Miró, dentro del tema de la soledad humana y, como en otras de sus novelas y cuentos, queda más exaltado cuanto que la falta de comunicación se da entre almas delicadas. Un poco a la manera de Maeterlinck, en cuya obra el drama se da siempre en una búsqueda de comunicación que desemboca en soledad. En Miró sus personajes no "coinciden" ni en el amor, ni en la estatura espiritual.

Como en La Mujer de Ojeda y en La Palma Rota, la música va a ser el motivo que acerque a Don Ignacio y a la joven viuda Doña María, pues ésta se siente atraída por la voz de Don Ignacio. La voz del clérigo es un trasunto, quizá, de otros valores de su alma. Entre ellos hay una afinidad espiritual que pronto comienza a rumorear en las emociones y sentimientos que no se pueden expresar, por la condición social de los dos personajes. Como en tantas ocasiones en la obra de Miró, se trata de una soledad que consiste en el enmudecimiento y sepultura de los sentimientos más puros y espontáneos por estar el término más de acuerdo con la actitud mironiana.

Estas observaciones nos llevan a pensar que Vicente Ramos, al hablar de El Hijo Santo, se refiere a un "fuerte erotismo"¹⁴ que, en realidad, no vemos nosotros si comparamos esta novela con Las Cerezas del

Cementerio, Amores de Antón Hernando y pasajes de algunas otras. Y es que en Miró el tratamiento de los matices del amor recuerda, en ocasiones, al Sören Kierkegaard de O lo Uno, o lo Otro. En Miró, si por un lado existe la incomunicabilidad, por otro no deja de existir la pasión amorosa, ni la belleza del objeto amado; esto crea una tensión, sí, en el alma del personaje, pero, por otro lado, produce una cierta fruición que unas veces sirve de consuelo - como en La Palma Rota - y otras puede llevar a la felicidad momentánea pero intensa, como en Las Cerezas del Cementerio. Este sentir, esta tensión o pasión solapada que pone en juego todos los resortes psíquicos del personaje, es lo que hace pensar a Ramos que en El Hijo Santo hay un "fuerte erotismo", cuando que el regusto, la fruición amorosa aquí, lo es más, precisamente porque lo erótico se reduce a un mínimo, se dulcifica, no llega a materializarse y queda como en los tules vaporosos de Bécquer, en un estado aéreo, gaseoso. Esta tensión vuelve lenta la acción, es ella misma la "acción", la novela. Por un lado se resume en soledad y amargura; por otro lado separa, impide a los personajes mironianos entrar de lleno en la categoría de "tipos" inflexibles. Los personajes de Miró que han sido vistos como "tipos" quedan fuera de esta categoría porque no encarnan una conducta per se, sino sentimientos que varían en intensidad, y modifican su circunstancia. De ahí también que esto explique en algo el hecho de que un personaje tenga "genealogía" a través de toda la obra de Miró.

Entre Don Ignacio y Doña María se crea una corriente afectiva que el lector, más que palpar, intuye por medio de una miríada de insinuaciones concretas; así, cuando el sentimiento aún no es amor de hombre

por mujer, se traduce: "¡Oh, todas, todas las almas eran capaces de fundirse en la llama divina del amor de hermanos! ¡Si era mandato del Hijo de Dios!"¹⁵ Es esto lo que hace más patético - pero de un patetismo no violento - el drama interior del personaje. El amor está ahí en el hombre como una tendencia natural, cuasi-amoral más que instintiva; de ahí que todo intento de expresión irrealizable subraye la soledad ontológica del hombre y la incomunicabilidad de las almas.

Don Ignacio consume su vida en la espera de un amor condenado desde el principio. Es alimentar calladamente una atracción que nunca llegará a ser una pasión arrolladora. Al final de la novela, cuando Don Ignacio se da a una glotonería como la de Don César, parece querer ahogar en el exceso la frustración total que rezuma su vida amorosa y su vida sacerdotal.

Con El Hijo Santo se perfila más, dentro de la obra mironiana, la figura del sacerdote provinciano que ahora pasa a ser figura principal de una novela corta. Pero ya no será en contraposición a otro sacerdote - como en Hilván de Escenas, donde se contraponen el cura oportunista al cura trabajador y celoso de su grey - sino que aquí ya el sacerdote representa al hombre que es, sus sentimientos y naturaleza. El conflicto, pues, será entre el hombre y su condición de sacerdote que le impone limitaciones a la expresión y legitimación de sus inclinaciones naturales. Y, aunque el sacerdocio no deja de tener su proyección social, esto queda en un segundo plano y solo importa en cuanto representa una forma más que tiene el hombre de amordazar la voz natural de su ser que clama por lo bello y por lo amable. Miró, como lo hace con otras instituciones sociales (el matrimonio, la familia, la religión),

trata de presentarnos en el sacerdote otra perspectiva de los obstáculos que el hombre levanta ante sí mismo y en contra de sus más queridos y espontáneos sentimientos. Como más tarde el Don Magín de El Obispo Leproso, Don Ignacio es un hombre atrapado por su circunstancia vital.

d) La Naturaleza - la epifanía.

Don Ignacio es un hombre cuya sensibilidad lo lleva a gustar de todo lo bello y apacible de la naturaleza, como en mayor o menor grado ya lo han hecho los héroes mironianos y a medida que cuaja en él el proceso contemplativo de la epifanía con la Naturaleza. Hay en Don Ignacio, como en Nómada, momentos de verdadera epifanía con la Naturaleza, aunque nunca con la intensidad que ésta se da en el Federico Urios de La Novela de mi Amigo o en el Félix Valdivia de Las Cerezas del Cementerio. Con estos otros héroes mironianos, con todo, comparte Don Ignacio su hipersensibilidad, que le lleva a buscar y apreciar el disfrute que encarna el mundo de las cosas bellas, inclusive cuando se trata de otras personas. Hay en él un hedonismo delicado que contrasta, por ejemplo, con el hedonismo vulgar de Don César, glotón y descarado.

En esta novela la mujer pertenece al mundo de las cosas bellas, pero en sí misma no aparece como una persona. Ella es el motivo y objeto de sentimientos que ocurren en el alma de Don Ignacio: "¡Oh Doña María, Doña María, tú estás en todas partes de la tierra como el sol y el cielo!"¹⁶ Pero pertenece más al mundo circundante, a la naturaleza placentera y bella, que al mundo de las personas reales. Por eso todo cambia, no por pasión, sino de acuerdo simplemente con la proxi-

midad o alejamiento de Doña María:

¡Si ahora la lumbre de los cielos y el aire campesino y la alegría de las criaturas, le dejan en los ojos y en la boca encantos de Paraíso, y gusto de mieles y lejos de negarse y de negarlo todo, todo es para él jugosa afirmación de bienaventuranzas!¹⁷

Con la desaparición de Doña María se desvanecen todas las pasiones y todos los ideales; con el ataque que casi le invalida surge la lástima de los demás y las renovadas imposiciones de la madre y la criada. Doña María se casa, y Don Ignacio se queda sepultado en el mundo pueblerino donde lo vulgar tiene su asiento, donde no hay esperanzas, sino una resignación absurda y sin sentido:

Don Ignacio va pensando en la mina de sus ideales: el canto, el amor, la colonia de hombres felices...Y sigue oyendo: "tocino rancio, jamón frito con setas, lomo colorado que se le resbala a uno al comerlo de puro tier-no..."

Y el enfermo acaba por escuchar ávidamente a Don César.¹⁸

Y los desea, y se los pide a su madre aunque es Cuaresma; Doña Leocadia "levanta sus consternados ojos a la preciosa imagen; abre los brazos y de sus labios brota este plañido:

-¡Oh Señor! ¡Lo hice sacerdote; pero no puedo, no puedo hacértelo santo!"¹⁹

Capítulo VI: Notas

- ¹Ramos, V. Vida..., p. 115
- ²Praag-Chantraine, J. Gabriel Miró ou le visage du Levant.
- ³Ibid.
- ⁴Ramos, V. El Mundo de Gabriel Miró.
- ⁵Miró, G. Dentro del Cercado. La Palma Rota. Col. Nuevas Letras, Barcelona, Ed. Domenech, (1916).
- ⁶Notas al Volumen III, Edición Conmemorativa, p. 263.
- ⁷Op. Cit., Loc. Cit.
- ⁸Ramos, V. Vida..., p. 138.
- ⁹Vol. III, Ed. Conmemorativa.
- ¹⁰Ibid.
- ¹¹Señorita y Sor.
- ¹²Ramos, V. Vida..., p. 140.
- ¹³El Hijo Santo. Los Contemporáneos, No. 24. Madrid, (1909), p. 13.
- ¹⁴Ibid., p. 51.
- ¹⁵Ibid., p. 5
- ¹⁶Ibid., p. 17
- ¹⁷Ibid., p. 14
- ¹⁸Ibid., p. 20.
- ¹⁹Ibid., p. 21.

TERCERA PARTE: Las Cerezas del Cementerio

Capítulo VII: Las Cerezas del Cementerio

En Las Cerezas del Cementerio los elementos principales de la narrativa de Gabriel Miró que hemos venido señalando se presentan - aunque no totalmente unidos con la coherencia e interdependencia acabada que tendrán en sus novelas posteriores - dándonos la visión de un mundo más autónomo y completo que en sus novelas anteriores. Sin embargo, hay cuando comparamos esta novela con su producción posterior, que subrayar que el mundo que nos presenta aún no tiene la envergadura que tendrá en Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso. El mundo de Las Cerezas del Cementerio se compone de elementos concretos ya ensayados en el cuento, la novela corta, la psicológica, sociológica y por toda la gama de perspectivas y visiones que encarnaron en Sigüenza. Eugenio de Nora nos dice al respecto que esta novela:

...viene a ser la condensación, suma y expresión final de las mismas vivencias plasmadas en las novelas cortas anteriores;...¹

Pero todos esos elementos no formarían un mundo novelístico propiamente dicho si no quedaran ensamblados por una disposición estética que, redundando en lo estructural, lo uniera todo. Propiamente no es que el mundo mironiano haya crecido en complejidad, pues los elementos del mismo ya se encuentran en su obra anterior, sino que, ahora quedan inscritos en lo que Miró va a presentarnos como "ilusión de la realidad" y vistos con una nueva lente: la que nos presenta un cosmos cuya unidad

se centra en una Belleza subyacente que todo lo llena, aunque, a veces, quede rota su armonía esencial.

1. Estructura y Forma Narrativa

Lo que buscaba Miró en su primera novela La Mujer de Ojeda y que encontró en la técnica de memorias y de diario - la unidad estructural de la obra - aparece en Las Cerezas del Cementerio, no bajo la coherencia de una técnica adoptada, sino que surge de los propios elementos de la obra: la cosmovisión, el tiempo, la perspectiva y formas narrativas, los personajes, la acción. Tales elementos quedan dispuestos de manera que forman el conjunto total y sirven a los propósitos estéticos de la obra. En el tiempo, la novela transcurre durante muchos meses de primavera y verano, esto es, un tiempo físico, objetivo o actual; o, como prefiere De Nora, "en los últimos meses de la vida del protagonista, al que la muerte sorprende, por un ataque al corazón en plena juventud"². Estaciones aquéllas que son las que más posibilidades presentan como marco adecuado para el desarrollo de la visión de la Naturaleza, de la Belleza, de la Belleza contemplada, epifánica, a través de la sensibilidad de Félix Valdivia y que, a la vez, resultan también las más apropiadas para enmarcar los amores - "apasionados avatares", que dice De Nora - idílicos y desgraciados de los personajes.

Con motivo de desplazar en el tiempo la acción, Miró recurre a una presentación elíptica de hechos y acciones que, por estar presentados a través del íntimo palpitar de los personajes, adquieren una proyección eficaz de carácter psicológico y subjetivo. Manuel Alvar, apunta este carácter elíptico en la estructura de la obra - aunque no lo menciona específicamente - cuando nos dice que: "la novela (Las Cerezas del Ce-

menterio) no es otra cosa que la repetición de dos vidas en un tiempo muy limitado; de tal forma que las circunstancias no varíen, sean idénticas - personas, paisajes - y varíe tan sólo el personaje que vive: Guillermo o Félix"³. Es, también, hacia lo que el profesor Márquez Villanueva nos llama la atención al mencionar en esta novela "un hondo y preocupado atisbo en el problema psicológico de la reencarnación", y más adelante, Félix "vuelve a recorrer lo decisivo del ciclo vital de éste (Guillermo), culminando como un 'revenant' los interrumpidos amores con Beatriz"⁴. Queremos apuntar de paso que cuando Alvar dice que las circunstancias no varían y sí varía el personaje, está apuntando a una de las características de la novela simbolista. Por otro lado, creemos más exacto hablar de elipsis y herencia psicológica - Ribot - en la relación de Félix y el tío Guillermo, ya que dentro de las teorías sobre la metempsicosis - aludida también por Alvar - para que haya reencarnación, para ser "revenant", es necesario que un espíritu encarne en dos cuerpos diferentes en tiempos diferentes y ya sabemos que cuando Guillermo muere, Félix era ya un niño.

La técnica elíptica aún no aparece, con todo, con la perfección que aparecerá en las novelas posteriores de Miró. La Dra. Ivette Espinosa Miller ha demostrado esta técnica, bajo los aspectos de "punto de vista", "sintaxis" y "cronología de hechos" elípticos, en El Obispo Leproso y Nuestro Padre San Daniel⁵. Pero este estudio de la obra posterior de Miró viene a fundamentar en no poca medida nuestras conclusiones en el presente estudio ya que garantizan la presencia y depuración de las formas narrativas que venimos apuntando.

Siguiendo las manifestaciones de la elipsis en Las Cerezas del Ce-

menterio, tenemos por un lado que el paralelismo del despertar del amor con la floración y madurez de las cerezas queda completado en el ciclo natural de las frutas, y encontramos que cuando éstas ya han llegado al punto de madurez máxima - próximo al de descomposición - la muerte ha cerrado el ciclo natural de la vida del amado. Por otro lado, las vidas y amores de Beatriz por Guillermo y por Félix se entrelazan - como apunta Márquez Villanueva - como círculos concéntricos o, mejor, como los dos focos y el centro de una elipsis en que la mujer será el centro, pues en ella se resumen las vidas y amores de los dos hombres; uno es el amor que nace y muere sin frucción, el otro es el amor que continúa - por la extraordinaria coincidencia de las almas de los amantes - donde el primer amor murió y llega a una frucción fugaz para luego desaparecer en la muerte.

La coincidencia de Guillermo y Félix se concentra en la elipsis del impulso amoroso, y éste se cumple en un solo objeto amado: Beatriz. También es Beatriz quien deslinda - precisamente en ese amor - las vidas paralelas (elípticas) de los dos amantes. Félix llega a preguntarle a Beatriz si ella llegó a querer "como a él" a Guillermo y Beatriz le responde: "Guillermo se me acercaba y se desvanecía como una luz de magia. Fue el dulcísimo nuncio de tu amor" (O.C., p. 394). Esta clara diferencia va a quedar más patente cuando leemos:

...El héroe de amor no se divinizaba por grandeza arcánica, y luego por la trágica muerte, como en Guillermo;... ..Y el amor de Félix, del hombre idealico, pero vivo y gozando, apagó en Beatriz el culto del hombre divinizado y ya muerto... (O.C., p. 403. subrayado nuestro).

Sin embargo, otra elipsis completa la podemos observar cuando notamos que Beatriz - como al principio de la novela - queda sola, huérfana de ese amor, al final. En esa soledad, se resume, también el simbolismo de las cerezas del cementerio. Otros ejemplos de elipsis hay en la vida de Julia, que queda - al final de la novela - como su madre Beatriz lo estaba al principio, separada de su marido, viviendo la trágica soledad de un amor malogrado; en la vida de Isabel, que, aunque no se casó, termina en idéntica soledad y añoranza. Las tres "cumulgan" las cerezas... Así la elipsis de la acción, los hechos, personajes y el tiempo, conforman la estructura interna de la obra.

Esta estructura queda patente aun en los epígrafes de los títulos, algunos de los cuales remedan los empleados por Cervantes y cuya huella encontramos aquí y allá en la construcción de las frases y párrafos a través de toda la novela. Así, Cap. I, "Preséntanse algunas figuras de esta fábula"; Cap. VI, "En que aparecen nuevos personajes"; Cap. III, Doña Beatriz cuenta de Guillermo: "Pasa el espectro de Koeveld"; Cap. XIX, "Reaparece el espectro de Koeveld"; Cap. IV, "Hogar de Félix. Estrado de amor"; Cap. XIV, "Nuevo Estrado de Amor"; Cap. XX, "En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño", estos de estampa cervantina y apuntando, además a la estructura elíptica de su narrativa.

Esta estructuración elíptica ya sienta las bases para que todo gire en un conjunto armónico, como de gran orquestación, y las partes se corresponden entre sí sin que sus particularidades las extrañen del resto de la obra. De ahí que no solo la visión del mundo novelístico sino también su expresión, gane en vitalidad, coherencia y dinamismo.

La característica sobresaliente en la forma narrativa que acusa

Las Cerezas del Cementerio es la presencia de dos planos o enfoques narrativos distintos sobre los cuales girará la novela: el de la epifanía y el del relato. En el primero, como veremos más adelante en detalle, reside todo el impulso lírico de la novela y es donde se encauzan la sensibilidad exquisita y contemplativa, ya proyectándose al mundo de la naturaleza o ya al mundo interior donde los sentimientos, pasiones y emociones cobran todos sus matices. En el segundo, el del relato, va por cauces de alejamiento, pues en él reside todo lo adventicio o periférico al mundo de Belleza viva que la epifanía hace patente. Y en ambos, el narrador adopta un papel distinto que le da la perspectiva ante el cosmos total de la novela. Es esta doble perspectiva lo que hace pensar a Eugenio de Nora que Las Cerezas del Cementerio no está "orientada hacia la verdadera novela, sino hacia el 'poema descriptivo-narrativo'"⁶ y que D'Annunzio es "la gravitación más poderosa a través de toda la novela: en el lenguaje, en el ambiente, en los tipos fundamentales y en los conflictos que se plantean"⁷. Michel Raimond, al hablar del "naturisme" del siglo XIX - reacción contra los postulados novelísticos originados por el "roman experimentale" de Zola - y refiriéndose a D'Annunzio resume los caracteres de su novela diciendo:

Goût d'une prose poétique, volonté de saisir, selon un idéal que la Revue Wagnérienne avait dix ans avant exprimé en France, la mouvante complexité d'une interiorité, mépris des complications de l'affabulation, refus de donner un roman avec de nombreux personnages...de représenter la vision particulière qu'elle se fait de l'univers, et, au fond, puisque les héros de ses romans n'étaient que les diverses incarnations de son moi, ambition de s'exprimer totalement et de ne considérer plus l'histoire

contée que comme l'occasion de déployer les puissances de son âme tel était l'idéal de le roman-poème de D'Annunzio.⁸

Todas estas características se pueden - aunque en determinadas ocasiones - aplicar a Miró, si bien la influencia directa del novelista italiano queda en reserva. Pero el hecho es que Las Cerezas del Cementerio acusa otros elementos que alejan a Miró del "naturalismo" y le acercan a la reacción que los simbolistas franceses sostuvieron a raíz del impacto del Naturalismo, como vástagos de Zola al fin y al cabo. Por un lado - en los estudios aludidos - el profesor Márquez Villanueva ha trazado la ascendencia zolesca de algunos motivos y situaciones en la obra de Miró. Con todo, por la evidente filiación de Miró a la escuela filosófico-psicológica de Ribot, sabemos que su obra sigue evolución análoga a la de los simbolistas franceses que también la siguieron. El profesor Karl D. Uitti esclarece varios puntos de nuestro problema cuando afirma, entre otros, los siguientes caracteres de la novela simbolista:

Commenting on Schopenhauer's remark that we must seek to understand nature in ourselves and not ourselves in nature, Ribot stresses the point that "c'est la connaissance immédiate que nous en trouvons en nous-même qui, seule, nous fait comprendre le reste de la nature"..., ...thanks to Ribot's interpretation, ...Pure contemplation remains the goal, but contemplation is directed toward the Self.

Y más adelante:

Having consistently as its subject the definition of possibilities contained within the Self, the "fin de siècle" novel - as do both Symbolist poetry and theater - frequently presents a point of view residing in a kind of interpenetration of author, hero and reader..
.....

The same triple point of view can also be found in Dujardin's "Les Lauriers sont Coupés" where not only all the action is reflected in the mentality of the hero (by means of speech or recorded thought - processes), but also the other characters.¹⁰

En otro lugar:

Lorrain and other Symbolist novelists (for example, Gourmont in "Le Fantôme") frequently resort to expressions of a highly Naturalistic turn of phrase when they wish to stress the ugliness of the purely external:..."¹¹

Y en otro:

The acceptance of inner reality as the only domain proper to aesthetic truth is quite general, but the Symbolist novelist, when faced with judging the value of the truth depicted, invariably has recourse to notions analogous to Schopenhauer's superior man, the artist, in order to impose his prejudice of the unchanging, static personality. Hence the peculiar lack of depth in Symbolist novelistic characterization and even more serious, the basic falsifications of reality seemingly justified in the modes of stylistic deformation practiced at the time.¹².....
.....
The aesthetic-realist dualism we have shown to be typical of the Symbolist novelistic framework is far too fragile to support a structure of fiction.¹³

Estas aseveraciones de Uitti - que, por demás nos dice que para estos novelistas el mundo se divide en "seres privilegiados" y seres "bárbaros", o sea, vulgares - iluminan no tan sólo cualidades y elementos positivos de la obra de Miró, sino, por demás, aún lo que muchos han considerado como "fallos" en su novela. De Nora, quizá influido un poco por la crítica anterior y no haciendo la distinción en los planos narrativos de la novela que nosotros hacemos, concluye que Las Cerezas del Cementerio en resolución no contiene elementos suficientes para

formar una excelente novela: pero estos elementos quedan "fuera" de su núcleo, sin fundirse con él, dispares y superpuestos"¹⁴, juicio que se le aplica a la novela corta de Miró. Vista así Las Cerezas del Cementerio pierde la importancia que como "gran novela", o sea, "novela mironiana acabada", tiene. Y, como veremos, no es que tan sólo haya que verla dentro de la evolución del arte mironiano, sino que hay que destacar la doble vertiente de su forma narrativa: la epifanía y el relato.

En el primero el narrador entra de lleno no solamente presentándonos ese ambiente paradisiaco, de alegorismo bíblico, que lleva a la contemplación y fruición de la Naturaleza como estrado del amor, sino que, además franquea como autor omnisciente las vías más escondidas del mundo interior de los personajes para combinar ambas perspectivas en un "hortus conclusus" - como el del Cantar de los Cantares - en donde Amor y Naturaleza comparten y sustentan toda la realidad novelizada. En el segundo - el relato - a veces el narrador entra con el sinsabor de quien sale del mundo idílico para entrar en el de las circunstancias que podríamos llamar "profanas" o "plebeyas", y es entonces cuando aun el lenguaje se ensambla a la forma narrativa, creando una sensación de alejamiento en la cual la influencia cervantina se deja asomar sin ambages adoptando un ritmo desembarazado y hasta un tono irónico. Otras veces, el mundo que nos presenta el relato va cargado de elementos que atentan contra la existencia o continuidad del mundo idílico - pero no menos real dentro de la novela - que, por milagro de la Belleza y el Amor, vive en su centro.

En La Mujer de Ojeda el proceso amoroso se desarrollaba en un solo

ambiente, en Amores... Miró había escogido distintos ambientes geográficos de La Mancha y Alicante para sus aventuras amorosas y cada paisaje respondía a un momento distinto de su vida. En Las Cerezas del Cementerio el escenario no cambia tanto en extensión como en intensidad por el ambiente primaveral. Hay escenas que van desde lo rural a lo urbano, desde el jardín de una casa de pueblo hasta el más amplio del campo en que se vive en contacto con la naturaleza. El proceso erótico se va acentuando con el cambio de lo urbano a lo rural, se produce en el personaje contemplador la completa epifanía en la que se funden su visión de la naturaleza y la exaltación erótica.

Esta doble perspectiva, al no ser suficientemente discriminada por otros críticos, ha llevado a que se le tenga a Miró como mero "descriptor" de estampas en donde la acción y la introspección en la psicología de sus personajes deja mucho que desear. Por un lado, Raymond Vidal - quien más se ha internado en la estilística mironiana - nos dice:

Par la suite, la description n'est plus traitée pour elle-même; elle représente un moment de la trame romanesque. Car la description limitée d'un genre littéraire, est une faculté générale de peindre et d'évoquer. Elle se mêle, elle doit se mêler aux autres arts, sinon elle risque de fatiguer ou d'ennuyer le lecteur, et elle reste trop statique, trop dépourvue de vie. Ainsi la prose descriptive de Miró constitue comme la toile de fond riche et variée sur laquelle s'agitent les personnages.¹⁵ (subrayado nuestro)

En otro lado, evidenciando aún más nuestras observaciones, nos dice Vidal:

On reproche en général à Miró de manquer de dons dramatiques et lui-même ne s'en est pas défendu. On confond en réalité deux choses: Flaubert, Daudet, les

Goncourts, qui ont très bien réussi à "dialoguer"
leurs romans, ont échoué au théâtre.

Ce mélange du dialogue au récit donne la variété
au style.¹⁶ (Subrayado nuestro).

La doble perspectiva y la particular función del relato quedan apuntadas, aunque no discriminadas del todo, llevando los efectos de tal discriminación hasta sus últimas consecuencias dentro de la obra.

En la primera perspectiva o nivel narrativo, por la libertad del propio narrador, el mundo que se llega a conocer por medio de la epifanía no se opone al vivir íntimo de los amantes, sino que le sirve de marco apropiado y correspondiente. De ahí que, por ejemplo, Félix sea tanto un "visionario - intérprete" del mundo de la Belleza y del Amor (más tarde esto recaerá en Beatriz), como un acérrimo enemigo del mundo externo en que se mueven los personajes que atentan contra el Amor y sus múltiples manifestaciones. En el segundo, el del relato, todo lo Bello ha quedado proscrito, al margen de las vidas que en él se mueven y que, invariablemente, perecen psicológica y espiritualmente en él. De ahí que ese mundo quiera rechachazarse, verse en un alejamiento que le impida llegar a destruir el primero; de ahí que lo sociológico quede reducido a símbolos y estructuras, no de un mundo rector de las vidas como en Hilván de Escenas, sino en un trasfondo, en un mundo que existe "fuera del cercado" del otro mundo íntimo.

2. La Estructura y el Cosmos Novelesco: Conjunción Estética

En la concepción y estructuración de Las Cerezas del Cementerio nos da Miró la suma - hasta la fecha de su publicación - de su experiencia literaria. Como hemos visto, algunos de sus elementos llevan

vestigios de los ensayos anteriores - tanto en el cuento como en la novela corta y en la psicológica; otros resultan de la depuración de lo que ha sido un verdadero proceso estilístico y, aun otros, no estarán del todo expresados - aunque sí en cierto modo, presentes - como lo estarán en sus obras posteriores. Pero si bien por estas razones no vamos a encontrar giros deslumbrantemente nuevos en la obra de Miró, sí encontramos la fusión de todos los elementos hasta ahora dispersos o en proceso evolutivo en una estructuración compleja de un mundo propio. En todo ello encontramos desde lo aprendido en sus formas narrativas anteriores hasta lo descubierto en las reconditeces del mundo de Sigüenza.

Las Cerezas del Cementerio nos traen ya un mundo mironiano, con una cosmovisión de sello propio, con una proyección ético-estética que será el cuño, más tarde, definitivo del mejor Miró. Sobre esto, y haciendo un paralelo con Baroja, observa el profesor González López que:

...ambos ven en la naturaleza la maravilla de la existencia, que se despliega ante nuestros ojos todos los días en el magnífico espectáculo del amanecer, del día iluminado por el sol, de la puesta de sol, con sus cambiantes colores y de la noche embellecida por las estrellas e iluminada por la luna. Y todavía más: ambos novelistas contemplan al género humano, sobre todo las clases superiores, que controlan al gobierno, la iglesia y la moral convencional, como seres empeñados en destruir más que en honrar la obra magnífica y maravillosa del Creador. 17

Las Cerezas del Cementerio no tan sólo es una visión lírica del mundo y del amor, sino que comporta y entraña todo un cántico a la belleza viviente de la creación, ya contemplada y expresada en sí misma

por medio de la epifanía del contemplador con ella, ya reflejada en los espejos de las almas de sus personajes. De ahí que corresponda a su estructura - como apuntamos antes al mencionar la multiplicidad de su carácter cíclico - un período de tiempo que recuerda a la Sonata de Primavera de Valle-Inclán, puesto que el tiempo objetivo en que transcurre se encierra entre los primeros días de la primavera y los finales del estío. La vinculación del tiempo de la narración con la primavera - estación que produce la fruta del cerezo - recuerda por demás a Pepita Jiménez en la cual la historia amorosa se desarrolla en esta estación y el episodio culminante ocurre en la noche de San Juan, escena que describe Valera en su mejor estilo. La primavera, con todo, también tiene su connotación de fugacidad, de cosa hermosa aunque pasajera. Pero es un tiempo de exhuberancia y fuerza vital en la Naturaleza y en las almas. Tiempo que está, por decirlo así, al servicio de la fluidez interior y exterior de las vidas inscritas en él. De ahí que, también esa armonía de elementos que configuran la estructura de la novela nos dé - como en la obra de Valle - una sensación de orquestación, de composición musical que impone a los elementos una unidad, una armonía y ritmo propios. Ya en Las Cerezas del Cementerio se logra esto por la interacción de los dos niveles narrativos que hemos aducido. Refiriéndose al estilo de Miró, no a la estructura de alguna de sus obras en particular, Raymond Vidal observa que:

trois mots suffiraient à définir à ce point de vue la variété et la richesse du style de Miró: pittoresque, vie, lyrisme. Trois formes de composition mettent ces qualités en relief: la composition narrative, la composition poétique. Remarquons toutefois qu'il ne s'agit pas de trois genres littéraires nettement tranchés,

ni traités séparément. Ils se mêlent dans l'oeuvre de Miró.¹⁸

Vidal, al referirse a la "composición poética" alude a los "metros" de las cláusulas y los periodos de las frases (binarias, ternarias, etc.) mironianas. Desde nuestro punto de vista la "composición poética" y la "composición descriptiva" de Vidal pueden tomarse juntas y aplicarse al mundo de la contemplación epifánica de Las Cerezas del Cementerio. Si seguimos esta doble vertiente - epifanía y relato - quedan aclarados otros aspectos de la obra de Miró. Por ejemplo, a su actitud ante la Naturaleza se le ha llamado panteísmo¹⁹, hillozoísmo²⁰ y aún se le ha comparado con el budismo²¹; sin embargo, ninguna de estas posiciones ni explican el mundo mironiano, ni lo contienen en sus implicaciones como filosofías de la Naturaleza. Por ejemplo, decir del panteísmo de Miró o su hillozoísmo, al explicar la crueldad - no la natural contienda entre las especies - inherente en la naturaleza como es frecuente en Miró, ocasionaría el hacer una larga serie de salvedades que quitarían claridad a nuestras conclusiones. Nosotros - como hemos apuntado antes - tanto por las tendencias estéticas y psicológicas como por la evolución de su arte, creemos que es más exacto hablar de epifanía en la obra de Miró.

La epifanía, según la explica Leon Edel al hablar de Joyce en su libro The Psychological Novel, es, a grandes trazos:

...isolation of the given image from its surroundings - integritas; perception of formal harmony in it - consonantia; and the emotional content of the experience - claritas.²²

Más adelante nos dirá Edel:

The process is often simultaneous, in an instant of perception, that instant when 'the clear radiance of the aesthetic image is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony.'²³

.....
The psychological novelist attempts to arrest a moment of time at every step even as it flees before him. He may contemplate a statue, a picture, a landscape, a city, for hours: always the form of what is being viewed remains reasonably fixed and recognizable. But the instant of emotion, the moment of perception, ..., the epiphany - these are heard and are gone, the moment flames brightly and becomes a fading coal.²⁴

Es curioso que el propio Edel reconozca más tarde que: "throughout our inquiry into the psychological novel we have been confronted by a paradox. We have observed that the novelists begin as naturalists or realists - and end as symbolists!"²⁵

Por otro lado, siguiendo la evolución estética de Miró encontramos que en El Humo Dormido (1919) nos dirá ya sin recelos:

...hay episodios y zonas de nuestra vida que no se ven del todo hasta que los revivimos y contemplamos por el recuerdo; el recuerdo les aplica la plenitud de la conciencia; como hay emociones que no lo son del todo hasta que no reciben la fuerza lírica de la palabra... Es que la palabra, esa palabra, como la música, resucita las realidades, las valora, exalta y acendra, subiendo a una pureza "precisamente inefable", lo que por no sentirse ni decirse en su matiz, en su exactitud, dormía dentro de las exactitudes polvorientas de las mismas miradas y del mismo vocablo y concepto de todos. (O.C., pp. 692-693).

A estas evidencias podríamos añadir otras, pero ya sería esto una proyección a la obra mironiana posterior a Las Cerezas del Cementerio, basten pues estos atisbos no sólo para fundamentar aún más nuestro

empleo del término epifanía, sino para abundar en el hecho de que Las Cerezas del Cementerio representan en la obra mironiana la conjunción estética de las formas narrativas ensayadas hasta entonces por nuestro novelista, así como la presencia y depuración de elementos hasta ahora dispersos en su obra.

Añade a la estructura de Las Cerezas del Cementerio el hecho de que la vida de los personajes participa, está íntimamente ligada a esa fluidez interna de la obra; por eso será la sensibilidad individual de aquéllos lo que nos vaya internando en ese mundo creado para ellos y en el cual viven. Si bien - como hemos dicho - hay dos planos narrativos, éstos corresponden a dos mundos diferentes: el de las almas escogidas amantes de la Belleza, y el de las almas marchitas, indiferentes o destructoras de la Belleza y el Amor. La separación de esos dos mundos reside más bien en la condición individual del personaje principal - hombre o mujer - que por eso también deben ser presentados en su totalidad psicológica, no a retazos o en constante evolución. Joaquín de Entrambasaguas, recogiendo el sentir de varios críticos de la obra de Miró al decirnos, precisamente hablando sobre Las Cerezas del Cementerio, que:

...Oyendo hablar a los personajes de Miró se piensa en los muñecos de un ventrílocuo... ..en vez de psicología arrolladora, tienen mecanismo obediente, desde el punto de vista de la creación de Miró no hacen más que corroborar su meditada y certera técnica.²⁶

El profesor Uitti, en el estudio citado anteriormente, explica que;

The Symbolists' acceptance of the psychological interpretation of the principle of the Will (en lugar

de la realidad ambiente y circundante como en los Naturalistas) explains why, to a degree unmatched even by Stendhal, the novelists we have mentioned utilize the protagonist or central figure as a kind of point of reference through which the other characters, events, and even landscapes are revealed.²⁷

Por otro lado, Uitti menciona otra característica que se puede aplicar al mundo de los personajes de Las Cerezas del Cementerio cuando nos dice:

In a sense, the "Happy Few", as Symbolists understood and frequently used the term, stands for some version of fraternal brotherhood of the superior, including writers, readers, and characters all grouped together under the rubric "artists".²⁸

.....

Barrés..., he adds that those who "de la vie possèdent un rêve opposé à celui que (jis hero, Phillipe) s'en compose" are "barbares". They must be systematically eliminated.²⁹

Estas observaciones, por lo que hemos visto desde el comienzo de todo este estudio, explican mejor lo que, para críticos como Entrambasaguas, ha sido un fallo en la caracterización del personaje por parte de Miró. Es la adecuación entre mundo y personajes - que Miró había ensayado ya en el cuento y otras formas de su narrativa anterior - lo que le hace pasar, en Las Cerezas del Cementerio, de la narración de trozos de vida (como, por ejemplo, en La Palma Rota) a una unidad y fluidez armónica, que su novela no tenía antes.

El relato novelesco ha ido cambiando y ya queda subordinado y dependiente de la interioridad de los personajes dando una estructuración sólida a la novela y abriendo, profundizando la cala y expresión de los temas más trascendentes para Miró. Por eso el simbolismo que el título encierra es múltiple; no tan sólo es el amor que quiere continuar su

frucción más allá de la muerte y goza en la carne de las cerezas del cementerio el recuerdo o cuasi-transustanciación del goce de la del amado que allí yace. Es también la paradoja del mundo de los personajes "elegidos" pletóricos de vida y amor, pero conscriptos por el mundo de los cadáveres, del cementerio viviente de los personajes estériles en sus vidas. Es la lepra espiritual y de sensibilidad que corroe el alma y las vidas por varias vías de acceso - la herencia, pusilanimidad, convenciones sociales, religiosas, etc. - haciéndolas vivir con un espíritu muerto. Y todo ello dentro de una cosmovisión homogénea y paradójica en que las fuerzas vitales se excluyen y se complementan en una dialéctica que todo lo toca e impregna: el paraíso telúrico y su pérdida; la Belleza creada y destruida y constantemente en el mundo y en las almas; las fuerzas del amor que busca la unión de los seres y las cosas, frente a sus contrarios que sumen al hombre en la soledad y le llevan a la crueldad.

Si Miró, con Sigüenza, había consolidado la postura personal de una sensibilidad ante el mundo, con Félix Valdivia no sólo nos dará esa misma sensibilidad sino que, por su medio, nos presentará una realidad que la corresponde, que la incita y hasta cierto punto, como vemos, la causa. De ahí que Félix sea a manera de visionario de un mundo integrado por sus propias leyes de belleza. Ya no será una sensibilidad que observa un mundo dado, sino una sensibilidad que contempla un mundo pletórico de sentido, que encarna toda una concepción de lo bello. De ahí que Félix Valdivia - a diferencia de los otros héroes mironianos que le precedieron - no se detenga en la mera descripción de la realidad circundante mezclando a ella las manifestaciones de su sensibilidad, la inti-

midad emotiva que produce en él la contemplación de la realidad.

3. Epifanía y mundo bíblico

El mundo de Las Cerezas del Cementerio es un mundo que lleva en su seno la belleza de la vida; mundo que queda referido y muchas veces inscrito, al Paraíso bíblico donde todo se regía por las reglas de Unidad, armonía e integridad de una Creación suprema y que coincidían en toda forma de vida. Sin embargo, ese mundo paradisiaco tan sólo puede ser conocido por los vestigios que de él quedan en el mundo actual y por medio de almas que conservan la sensibilidad prístina, abierta a la contemplación y descubrimiento de lo bello. Como hemos visto, en Miró siempre ha habido esta postura ante el mundo, ya el protagonista de La Mujer de Ojeda era un "alma escogida" que nos presentaba una visión de la realidad - siguiendo la máxima zolesca - a través de su "temperamento artístico". Con Félix, - aprovechada la lección de Sigüenza - entrará en juego, en la contemplación de la realidad, toda la complejidad de su mundo íntimo, emotivo. Por eso no será solamente el "temperamento" lo que sirva como antena que transmita la belleza observada, sino que todo el ser del hombre - su alma y sus sentidos - quedarán abiertos a la recepción de todas las manifestaciones de la belleza. Vidal llega a decirnos: "cette Beauté à laquelle Miró voue sa vie entière, nul n'est mieux doué que lui pour le saisir dans sa multiplicité. Il a pour elle l'adoration des Mystiques - desquels il s'impregna si intensément - et, comme eux de leur Dieu, il veut s'en pénétrer "substantiellement".³⁰

Tal contemplación no surge en Miró como un elemento autónomo, tie-

ne sus raíces tanto en su propia creación literaria y meditación vital como en fuentes externas concretas. De los místicos españoles - principalmente Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz - sacará Miró la "teoría" esencial de su contemplación de la naturaleza y de los grandes escritores religiosos como ellos y Fray Luis de León sacará motivos y acaso tonalidades estilísticas, como lo muestran las alusiones directas y las citas bíblicas a lo largo de toda su obra. En este, como en otros sentidos, la formación de Miró es ecléctica. Al ir a los místicos españoles Miró no busca propiamente una "ascesis" ya que, de hacerlo, no podría esta actitud encarnar en una estética de lo inmediato, como lo es la epifanía con la naturaleza. El doctor de las "nadas" y las "noches" del sentido y del espíritu nunca hubiera podido servirle de inspiración en caso tal. Lo que sí queda en Miró es una actitud contemplativa ante la vida que, lejos de negar los sentidos, los agudiza, puesto que son vías o medios de acercarse a la belleza creada y latente en la Naturaleza. El objeto de la mística - la búsqueda de la unión del alma con su Dios - es algo que Miró no aborda directamente, sino, a lo más para establecer un paralelismo con el estado de ánimo que hemos llamado epifanía. Así, llega a decirnos Enrique Anderson Imbert:

En el fondo, la efusión de Miró es una manera casi mística de entregarse a la realidad absoluta que lo trasciende, Pierde la noción de la propia finitud, se infunde en las cosas, se enajena, se diluye en el paisaje, anhela sentir lo que está más allá y llega a asomarse al mundo aún desde perspectivas extrahumanas.³¹

Por otro lado, cabe referir esta actitud mironiana a sus conoci-

mientos de psicología y las Sagradas Escrituras. Ya el Carlos Osorio de La Mujer de Ojeda quería componer, inspirado por Clara, toda una obra musical con los motivos del Cantar de los Cantares, especialmente los que tienen que ver con los atributos de la esposa (recordemos la traducción y comentarios al Cantar hechos por Fray Luis de León). El misticismo alegórico del Cantar de los Cantares invade las imágenes amoratorias de Miró. Es de notarse en Las Cerezas del Cementerio, desde el ambiente primaveral y campestre hasta la conjunción de la mujer y la fruta, está impregnada de elementos amoratorios del Cantar. Si en el Cantar, por ejemplo, las frutas se comparan a partes del cuerpo de la Esposa y el Esposo, en Miró va a haber - como dice Baquero Gollanes - una "frutalización" de toda la mujer. Por otro lado, el "hortus conclusus" o huerto cerrado donde los amores bíblicos se desarrollan será un tema o motivo recurrente en varias novelas de Miró desde La Mujer de Ojeda, La Palma Rota, Las Cerezas del Cementerio hasta Dentro del Cercado y las novelas posteriores.

En el Cantar el misticismo entra en forma alegórica, ya que es un poema amoratorio. De ahí esa sensualidad no contaminada de pecado que Miró va a proclamar y añorar a lo largo de toda su obra y que se traduce en imágenes: "...esos albaricoques que huelen y saben a jardín romántico y a carne de mujer de una castidad tan melancólica y selecta que santificaría al mismo pecado" (O.C., p.). El Cantar bíblico - en su sentido amoratorio como en el místico - alegórico - nos presenta la fruición de un amor que encuentra intensa expresión en lo sensual y en lo espiritual. En Las Cerezas del Cementerio la conjunción entre la mujer y la fruta, entre el amado y las cerezas, va a darnos el símbolo

de la fruición amorosa que surge de lo espiritual pero se encauza y se goza "juntamente" por todos los sentidos.

4. Los Místicos, Cervantes.

San Juan de la Cruz - a quien alude Miró en repetidas ocasiones - influye en Miró más por su lirismo y simbolismo amoroso - que se vierte en la Naturaleza y en una técnica del Amor - que por su doctrina ascético-mística. San Juan, en su Cántico Espiritual, desensualiza los elementos amorosos del Cantar de los Cantares y de las partes físicas del Amado, por ejemplo, nos habla solamente del cabello, del cuello, los ojos, dejando a un lado la mención de zonas erógenas que sí aparecen en el Cantar bíblico. Ya Miró, en La Palma Rota, había citado al santo en su exposición de la conducta amorosa. Como apuntó Azorín al presentar la candidatura a la Academia, de Miró, de Santa Teresa de Jesús "procede" la prosa mironiana - aunque no podemos negar la clara huella cervantina, que impregna toda su obra-. No es, tampoco, la doctrina ascético mística de la Santa lo que adopta Miró, sino el carácter de su estilo que surge aquí y allá en alusiones directas o en expresiones y giros. Es muy probable que Miró conociera el estudio psicológico de la experiencia mística teresiana hecho por Ribot en su libro Les Maladies de la Volonté³² y en el cual dice que quizá la mejor novela que pueda escribirse deba tratar el tema amoroso como lo tratan los escritores místicos (esta teoría de la estética novelística está ampliamente expuesta por Ribot en sus libros La Logique des Sentiments (cfr. ante) y L'Imagination Créatrice (1888).

De todas la influencias clásicas y posteriores el ideario mironia-

no³³ conduce a un eclecticismo propio que, ya que no se sistematiza en conceptos, se expresa en su obra. Así la nueva modalidad que aparece en Las Cerezas del Cementerio se funda por un lado en la contemplación, una cosmovisión particular y la expresión de las emociones. De la observación de la realidad - como en sus primeras obras (Cfr. Del Natural) - Miró ha llegado a establecer una comunión, una epifanía entre su mundo interior y el exterior. El Amor, la Belleza, la Naturaleza y la sensibilidad de las almas formando un conjunto rector en esta novela alternando con sus contrarios. La Naturaleza y el Amor encuentran una fuente común de belleza y ante ellos se detendrá el alma con toda su gama de emociones, más intensas cuanto mayor sea la capacidad sensitiva del contemplador. La sensibilidad del contemplador se dispara al contacto sensorial de la belleza, unidad del Cosmos mironiano, encarnada en la Naturaleza misma y en los seres que surgen de ese contacto primario, las emociones: la emoción que surge de la afinidad entre los seres, como la que surge del contacto con el paisaje. Así el paso de una emoción a otra, siempre en creciente intensidad, va descubriendo la realidad más recóndita de los seres y las cosas. Cada emoción lleva en su entraña el descubrimiento de una nueva modalidad del ser que constituye, por decirlo así, una fenomenología del mundo y de los sentimientos, la conjunción de su emoción cósmica y la epifanía.

Por otro lado, ésta y el relato - que aquí va a estar despojado de emoción con un tono sosegado que, como en Cervantes, no queda exento de crítica apasionada, (la crueldad con los animales, la crueldad y vaciedad de las almas), no quedan totalmente trabados en la obra mironiana.

Juan Chabás nos dirá que:

...en el mismo Cervantes hallaríamos ese gusto por la naturaleza, con rendida complacencia en ella, sin que se convierta en escenario y adobo literario de sus héroes la gracia del paisaje...³⁴

Y es que, en esta obra, se produce, por virtud de la relación epifanía-relato, de los dos niveles narrativos, el primer cambio o, si se quiere, simbiosis, en la relación entre el narrador y el protagonista (Sigüenza) que antes, tanto en la novela larga como en la corta (excepción hecha de La Novela de mi Amigo) eran distintos entre sí, pero que ahora se identifican completamente en las escenas de epifanía y, en cierto sentido por lo aprendido con Sigüenza, llegan a funcionar como un "alter ego" del propio novelista.

Con la Naturaleza se llegará a momentos de comunión, a una verdadera epifanía; con los seres humanos esa comunión se dará por medio del amor. Pero, con todo, el tema de la incomunicabilidad seguirá - como veremos - invadiendo la obra mironiana y la comunión amorosa total no se dará en forma permanente - solo intensamente, sí (como otra epifanía en las almas), pero fugaz, en la frución amorosa - salvo en el simbolismo de las cerezas del cementerio, fruto "prohibido" que se nutre de la muerte del amado en forma paradójica. Esta contemplación es el puente que sirve para llegar a la belleza de lo creado, al mundo visto como templo ("estrado") del Amor y cuya expresión se dará en la epifanía. En esa epifanía entrará el amor humano como un momento efímero - de ahí su proyección simbólica -: la mujer-frutal como síntesis (comunión) de la emoción y pasión amorosa que entra por los sentidos y que son vías de acceso al alma; las cerezas, síntesis como la anterior, pero cuya comunión se da cuando lo propiamente humano ha quedado des-

truído por las circunstancias y por la muerte. Estas formas de la epifanía, cuyas fuentes entroncan con el misticismo, en su interacción, componen la médula estética de Las Cerezas del Cementerio: "¡Oh, la beldad desnuda - dice Félix (narrador-protagonista) es como la creación solitaria!... ..como en el primer momento de desnudez de la Eva bíblica!" (O.C., P. 378).

5. Elementos que proceden de su anterior narrativa.

No pretendemos incluir en estas páginas todo un catálogo de los múltiples elementos y motivos que preceden Las Cerezas del Cementerio y que se encuentran en ésta puesto que ya éstos han sido apuntados por otros³⁵; nos ceñiremos, pues, a tratar de aquellos elementos que hemos singularizado y tratado en este estudio hasta ahora. Tendremos necesariamente, claro está, que aludir a elementos tratados por otros, pero siempre enfocándolos desde nuestra perspectiva y criterio establecido.

La característica o elemento procedente de la anterior narrativa de Miró, que, quizá salte más pronto ante la vista del lector familiarizado con su obra, lo es la configuración etopéyica de sus personajes. Así, Félix Valdivia, por ejemplo, tiene una larga ascendencia en los héroes mironianos que hemos estudiado y que Vicente Ramos - en sus dos libros Vida y Obra de Gabriel Miró y El Mundo de Gabriel Miró (véase bibliografía) - ha advertido con meridiana claridad: Aurelio Gómez, Carlos Osorio, Federico Urios, Don Diego, Aurelio Guzmán, Antón Hernando y el insoslayable Sigüenza en su "alter ego" más acendrado. Esa ascendencia se verifica por razón de dos causas principales: la medida en

que esos personajes encarnan la sensibilidad mironiana y la medida en que expresan ("viven") los grandes temas mironianos. Esto, antes que encuadrarlos necesariamente en una tipología fija - como hace Becker³⁶ al aislar al "artista", al "humanista", etc. - nos presenta, y ahí reside la variedad psicológica de esos personajes, toda una gama de matices de personalidad (por eso la importancia de las emociones e impresiones) que reaccionan en proporción adecuada a la perspectiva de los temas, a la naturaleza del relato y la fábula, tal y como se dan en las respectivas obras. Es lo que Oscar Esplá ha llamado "una discriminación tan primorosa de sus sentimientos más recónditos"³⁷.

Cuando estos personajes conforman, por así decirlo, parte de la etopeya de Félix Valdivia, han sido transformados no tanto por la trama de la nueva novela (Las Cerezas del Cementerio) como por lo que de Sigüenza tiene Félix. Hay que apuntar también que el tío Guillermo es un personaje fantasmagórico, esbozado apenas, y lo que más le asemeja a su sobrino Félix, si seguimos el texto, no es una re-encarnación, sino que su espíritu (el de Guillermo) se hace presente en la novela por los actos y actitudes de Félix y de ahí que sean los demás quienes siempre vean en Félix "al otro" de manera tan insistente que en algún momento el propio Félix llegue a sentirse ser el otro-. En todos los personajes que mencionamos arriba, vimos una actitud ante y una visión de la Naturaleza. En algunos esta actitud y visión era producto de su "temperamento artístico"; en otros, - como vimos en el caso del Nómada, Don Diego - había un asomo de la comunión entre el hombre y la naturaleza que llamamos epifanía y que procedía en principio, del Sigüenza de Del Vivir.

En los "temperamentos artísticos" no había propiamente comunión con la naturaleza, de ahí que, en cuanto a la forma narrativa, enfocáramos sus descripciones del paisaje con caracteres realistas, parnasianos, impresionistas, simbolistas (que es la corriente donde tronca el ideario estético de Miró con carta de derecho) y aún, como mantiene el Profesor Casaldueiro, cubistas. Pero todos estos matices de la visión de la naturaleza son, como hemos dicho, productos de una contemplación y percepción de aquélla, casi siempre matizada por el estado de ánimo del personaje o por la descripción que el propio Miró hacía por medio de ellos, casi siempre a trozos, otras veces fugaz. En Félix Valdivia, por el contrario, se da ya una comunión, una completa epifanía entre él y el paisaje - hijo, ya de Sigüenza al fin y al cabo.

No es de extrañar, pues, que por boca de Félix llegue Miró a decirnos:

Pensaba Félix que el entristecimiento, los ideales, los raptos y ansiedades del héroe, del santo, del sabio, acaso tendrían su principio en desposeerse de lo presente... (O.C., p. 329)

Como en Sigüenza - más aún en el Sigüenza de El Humo Dormido y Años y Leguas - se da en Félix una epifanía con la naturaleza, y, de acuerdo con ella, irá un lenguaje en que más que describir las cosas las presenta, a la manera del arte simbolista, añadidas a otras de gran belleza y valor, muchas veces de origen bíblico, utilizando las más delicadas imágenes. De ahí, pues, que en muchos pasajes de Las Cerezas del Cementerio abunden las visiones sin relato y - como en Del Vivir - cuando en medio de la contemplación surge el relato, la

anécdota, siempre va acompañada de un contraste entre beatitud natural y crueldad a veces en la naturaleza, otras en el hombre mismo - véase el pasaje del pastor que muerde las fauces de un perro.- Es de la contemplación, epifanía o actitud, disposición ante el mundo y la Belleza, ante el Amor y la Naturaleza hacia el relato como debemos desplazarnos en la novela mironiana. Por no hacerlo así, por ir con definiciones previas del género, hacia la novela de Miró, es que los mejores críticos no han podido sortear la dificultad de la alegada "falta de acción" como problema insoluble en la novela mironiana.

En Félix se da la doble sensibilidad de los personajes mironianos anteriores y la de Sigüenza logrando con ello un personaje distinto. En él está la exquisitez del artista y la tendencia morbosa, decadente. La comunión de Sigüenza con el paisaje y el contraste de esa comunión con la falta de comunicabilidad de las almas que todos sus personajes masculinos (protagonistas) encarnan:

Su alma no era de la soledad (de la soledad epifánica de las cumbres); estaba necesitada de otra alma que le diera en su vaso la miel y apurada esencia de lo sentido; ansiaba ojos que le ofrecieran en su mirada el desierto de las cumbres.....¡Ser el centro sensible de un ruedo inmenso de creación;...y en cada instante y latido de la luz, y en el centro del ámbito del cielo! (O.C., pp. 410-411).

Esta epifanía con la naturaleza no es suficiente, el hombre necesita de otra alma que la goce con él, y esta comunicación - posible unión - de las almas nunca se da por completo, sólo por momentos fugaces que, a la vez, nos dicen de su posibilidad y de su imposibilidad. Así, como en la naturaleza, hay en el amor un sustrato de crueldad aunque en las situaciones eróticas lo ético quede a un lado. En la vi-

si3n tel3rica de la Naturaleza, por medio de la epifania, - no panteismo ni hilozoismo -, F3liz, como Sigüenza, afina la sensibilidad para darnos el goce temporal de ese mundo. No por casualidad compara Clemencia Mir3 a su padre con Virginia Woolf , Giono, Proust³⁸.

6. Las heroínas mironianas.

Con las heroínas de estas novelas sucede caso an3logo al de los protagonistas masculinos aunque no con la misma preponderancia. Unas parecen encarnar las cualidades sobresalientes de otras, pero, distinto a los hombres, la unidad no se las da una proyecci3n de la sensibilidad de Mir3, sino la cercanía de éstas, o, a veces, su identificaci3n con las distintas modalidades que exhibe el tema de la incomunicabilidad de las almas, la falta de amor o la crueldad en el amor, la belleza amable en sí misma, y en las cuales éstas algunas veces son v3ctimas - como los hombres - otras encarnaci3n de esos temas. Becker, en el estudio citado, las identifica como "la esposa desamada", la "sensual", la "cruel", etc..

Podríamos observar que la tipología de las heroínas mironianas está íntimamente ligada al aspecto que del amor imposible, fugaz o incomunicado, nos quiera presentar Mir3. Meregalli, por ejemplo, llega por raz3n de este aspecto a la caracteriología femenina mironiana a decirnos que "...piú miroina è a la sua vittoria è la vittoria del decadentismo in Mir3, Isabel rappresenta l'aspetto piú gioioso, meno saputo del nostro autore"³⁹. Aunque, en nuestra opini3n, Luisa en La Palma Rota tiene un aspecto decadente que Beatriz no tiene (el de "femme fatale") y aún éste en forma tal que no la inscribe del todo en el deca-

dentismo, y, por otro lado, la Princesita - también de La Palma Rota - es la precursora más inmediata de Isabel, podemos ver que Meregalli en realidad trata de explicar modalidades caracteriológicas en estos personajes y que ellas varían respecto del modo o dependiendo del modo en que el Amor se manifieste en ellas.

Es que, más que tipos son naturalezas, personalidades distintas que reaccionan a los impulsos amorosos según su condición o según su correspondencia al amante, al marido, y cuya sensibilidad ha sido modificada por las circunstancias sociales o las experiencias personales. Pero aún estos "tipos" logran destacarse como individuos no por tener una psicología más o menos compleja, sino por la profundidad que ha logrado Miró en la presentación y desarrollo de sus temas.

Ya, como hemos dicho, con Beatriz no tiene la mujer mironiana aquel tono de "mujer fatal" que asomaba en Clara (La Mujer de Ojeda) o en Luisa (La Palma Rota) y que nos refería al gusto decadente. En Las Cerezas del Cementerio Isabel, prima de Félix, tiene la melancolía de lo vagoroso en amor, como la Princesita de La Palma Rota. Julia, hija de Beatriz, tiene la idealidad, siempre cerca y siempre lejana, de la Elena Bellver de Los Amores de Antón Hernando. Beatriz reúne la idealidad de Elena y el goce erótico que, en Los Amores de Antón Hernando, había encarnado en Doña Francisca.

7. La psicología enteriza de los personajes.

La individualidad de todos estos personajes, con todo, se impone por sobre los clisés tipológicos que pudiéramos aducir - tanto en los personajes femeninos como en los masculinos - porque Miró al darnos

(como lo había hecho en sus cuentos y novelas cortas) trozos de sus vidas, no tiene que anotar minuciosamente el desarrollo psicológico de sus personajes sino expresar sus sentimientos, reacciones, pasiones y acciones. El trasunto psicológico de sus personajes queda implícito, insinuado, por su conducta y pensamientos; no se ve su desarrollo, pero su complejidad psicológica es lo que los hace actuar.

Se ha dicho que los personajes de Miró son "de una pieza". Si por esto se infiere que carecen de una psicología rica, se cae en un error. Con todo, es la opinión de sus mejores críticos; Baquero Goyanes nos dice:

...Miró ve la vida y ve a los hombres como una bella estampa que describir. En sus novelas la acción o la descripción interesan más por su calidad plástica que por su resonancia humana.⁴⁰

Joaquín de Entrambasaguas apunta que:

...(en Las Cerezas...) al hecho, al episodio, sucede la emoción lírica y a la descripción la sensación descriptiva, y, por sensaciones, conforme al ideal del Modernismo (Neomodernismo le llamará Baquero Goyanes), vamos conociendo los paisajes, las cosas, las gentes, con que el autor va graduando y encauzando el fluir de la novela.⁴¹

Y, Eugenio De Nora:

Si medimos la distancia entre expresión, es decir, reflejo e interpretación de la vida; y pintura, o sea, fruición y reelaboración artística de los puros datos sensibles de la conciencia, Miró es el ejemplo señero y excepcional de que, por dotado que sea el artista, la novela no se colma, no queda "llena" y terminada con lo segundo. La tentativa, ilustre y constelada de preciosas islas de cualidad de aciertos fragmentarios brillantísimos - maravillosas prosas antológicas - de una "téc-

nica pictórica" - de pintor impresionista, impregnado y disuelto en la luz material - aplicada a la literatura: procedimiento óptimo para la descripción, para la estampa; fatal para la novela.⁴²

Estos son juicios hechos a la luz de la obra mironiana sí - como el emitido por Ortega - pero no están formulados en función de su novela sino en comparación o referencia por un gusto literario o definición de género ya prefigurada; de ahí que también haya sido una especie de magisterio la relación con Marcel Proust de la novela de Miró y la cual Baquero Goyanes y De Nora han visto aproximaciones pero no han sabido o querido deslindar la una de la otra. Es a este propósito, interesante lo que dice el profesor Uitti:

The Symbolist generation differs from Proust in the way it conceives the characterization of the protagonist, yet the principle of relativity or plurality certainly is applied in the depiction of minor characters whose existence, as we have intimated, depends completely on the fluctuations of perception in the main character.

Perhaps the above mentioned tension between the principles of Self-fragmentation and Self-unity can best be ascribed to the very condition of being of the novel as a "genre". For the novel is by definition a "mirror held up to nature" and an aesthetic creation too. To the extent that the novel interprets nature (by tradition it is the most "realistic" of genres), it makes its interpretation according to the manner of interpretation (the metaphysical point of view) accepted by the novelist.⁴³

Estas observaciones pueden ser aplicadas a la obra de Miró y, de hacerse, nos darían la perspectiva crítica adecuada para ver no tan sólo su estética y estructuración artística, sino entrar en el alma de sus personajes, inclusive la del propio Sigüenza.

Esta "entereza" de los personajes de Miró se debe a que Miró - con actitud realista, en el sentido amplio de la palabra - nos presenta a

sus personajes como son, no como llegaron a ser, siendo, no haciéndose, pues en la vida - y la novela es imitación de la vida - encontramos a los seres (aun a los que amamos) ya "hechos". Esta psicología enterriza le acerca más a la concepción expresionista de la presentación del carácter humano a través de sus vivencias; por otro lado le aleja del método de análisis psicológico al modo de los románticos, de los realistas y de sus preocupaciones por el estudio del desarrollo del carácter y el cambio de personalidad; también le aleja de los surrealistas con sus preocupaciones por el mundo de la subconsciencia como principal motor del hombre. Es en el proceso amoroso, en su fracaso o su éxito parcial o total, cuando se devela la configuración o formación psicológica (o su deformación) de los personajes. Ortega que, dicho sea de paso, mantenía en sus Estudios Sobre el Amor que en la elección del amado se conocía la talla espiritual del amador, no podía ver más que como "tipos" a los amantes mironianos. Pero Miró encontró que la "novela" estaba precisamente en la tragedia del enamoramiento de almas capaces de amar, que no se correspondían. De haber querido novelizar "ideas" hubiera escrito La Perfecta Casada y no Las Cerezas... o, más tarde, Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso. Esta, y no otras, es la "perspectiva" y la "circunstancia" que se les escapa a Ortega, Becker, Baquero Goyanes. Estas, también entre otras, son las razones que hacen declarar al propio Miró:

Digo que no puedo proveer a mis criaturas de un equipo ideológico aceptable. Cuando tropiezo con un personaje sugestivo, le llevo a formar parte de mi "troupe". Pero, ya no me cuido de él. Me limito a comprarle un kilométrico para que vaya recorriendo los trayectos de la novela. Si se conduce torpemente, si

en vez de héroe resulta un pobre diablo, es cosa
suya.⁴⁴

Y en otro lugar:

Nuestros ojos no calcan lo que presencian. Por
eso se engañarán los que cotejen la obra artística
con el lugar, con el pedazo de naturaleza que la
inspiró.....
.....Para eso bastaba intercalar fotografías en
el texto.⁴⁵

Es cierto que varios personajes de Miró - como vimos en Nómada,
donde el personaje Don Diego se inspira en la vida de un alcalde de
Jijona de la época - están tomados de la realidad. Pero una vez pasan
a la novela de Miró, o al cuento, o a cualquiera de sus obras, retie-
nen lo "sugestivo" pero todo lo demás lo pone Miró. Estas declaracio-
nes de Miró nos recuerdan las palabras de un Pío Baroja, pero en el
vasco la magnitud de la existencia es tal que en ella quedan inscritos
muchos de sus personajes. En Miró es difícil convencerse de que un
Federico Urios, un Félix Valdivia, caminen en "troupe" con los demás
personajes. Quizá Miró lo que quiera insinuar es el tratamiento que
da a sus personajes cuando los incorpora a su mundo novelesco como per-
sonas formadas, no como personalidades en proceso de llegar a ser o ha-
cerse.

La preocupación de Miró con las leyes hereditarias del carácter,
sería otra razón que explicaría el porqué de esos personajes que apa-
rentan ser "de una sola pieza". Baste aducir la herencia de carácter
que se da en Félix y que - de tan parecidas se convierte en un fantas-
ma inapresable e ineludible que paraleliza su vida (¡aun en los amores!)
con la de su tío Guillermo.

Miró tiene una concepción del hombre fuertemente individualista que le separa de los novelistas del siglo XIX y le ancla en el siglo XX. Para él cada persona o una individualidad, un mundo en sí propio, del que son expresión la sensibilidad, la soledad y también el amor, que es la aspiración a salir de esa soledad ontológica, de ese aislamiento en que vive el hombre y comunicarse con otras almas; así como la búsqueda de la belleza en la naturaleza que es el afán de comunicarse con el cosmos.

Por eso en su novela los factores sociales perturban más que ayudan al hombre en su comunicación y búsqueda de la belleza y, con ella, de la felicidad. Hay particularmente dos factores sociales que perturban la individualidad de los seres humanos y esa doble búsqueda de comunicación con otros seres: el económico que - como en Amores de Antón Hernando - permite a los seres mezquinos disfrutar de la belleza (sobre todo de la mujer) que no entienden ni sienten, forzándolas a una falsa comunicación con ellos; y los religiosos, cuando la religión no es comunicación espiritual sino barrera que se opone a la comunicación misma y al goce de la belleza. En algunos seres humanos - mujeres en Las Cerezas... - la religión en lugar de alentar los nobles pensamientos de amor y comprensión del prójimo, es, en nombre de la moral, una camisa de fuerza que aprisiona al individuo y le impide disfrutar del amor y de la belleza.

En Las Cerezas... aparecen los individuos que representan los factores económicos - sobre todo, los maridos como Lambeth el esposo de Beatriz - pero, en cambio, no vemos los personajes eclesiásticos que abundarán en las últimas novelas de Miró como encarnación de los seres

humanos cerrados - salvo excepciones - a toda comunicación, incapaces de amar la belleza y la creación, que entorpecen y condenan con su actitud y falsa moral, el disfrute del amor y la belleza de los demás. En Las Cerezas del Cementerio el factor religioso opera más en las almas de algunos protagonistas - en su mayoría seculares y aún más mujeres - y no en personajes eclesiásticos, verdaderos alazones que condenan la belleza y sus manifestaciones.

8. Otros personajes.

De los demás personajes Miró nos da "notas", proyecciones instantáneas o, a veces, detenidas, que van revelando su carácter y suponen (ya que no revelan del todo) los procesos psicológicos que pueden existir detrás del carácter y la conducta del personaje. Aquí, de modo distinto a su novela sociológica Hilván de Escenas, los que llamamos alazones anteriormente sufren un cambio, pues aparecen como seres sin emoción - cadáveres calcinados que representan, a lo sumo, la destrucción o fracaso del amor en las vidas individuales. Si en los personajes principales encarna la cosmovisión de Miró, en que se entrecruzan en infinitud de variantes (dictadas casi siempre por la emoción contempladora) la Naturaleza, la Belleza, el Amor, en estos pseudo-alazones va a encarnar lo contrario, a manera de los "barbàres" simbolistas. De ahí, pues, que graviten alrededor de los personajes principales, sí, pero con un distanciamiento que no podía darse en la novela sociológica (apenas hay aquí, inclusive, mundo religioso) porque en Las Cerezas... la emoción, la sensibilidad, la voluptuosidad de los afectos, la sensualidad en que desembocan las impresiones recibidas, son, por decirlo así,

la argamasa, el suco de la vida de la novela. De ahí también que los alazones de una vez pierdan un poco la intervención constante y, en muchas ocasiones, pasen a ser a manera de un coro griego lastimero que preludia tragedias e infortunios. Los personajes que pudiéramos calificar de alazones en esta novela - Giner, Silvio, Lambeth, Tía Lutgarda, Dulce Nombre, y otros - quedan distanciados, precisamente, porque la epifanía sigüencista que se da en los personajes principales les construye un mundo propio, exclusivo, al cual los alazones no tienen acceso. Sólo se limitan a rondar sus alrededores, presas de sus propias incapacidades, frustraciones y circunstancias. Cualquier paso que den los alazones hacia el mundo "ajenado", cercado, de los héroes, será visto como una transgresión - son ellos, recordemos, los que encarnan la destrucción de ese mundo.

Por este camino podemos también explicar cómo en Miró - desde La Mujer de Ojeda - el amor adúltero pierde mucho del sentido de culpabilidad, de pecado, para pasar a una modalidad ética, más moderna, más amplia (no licenciosa) que, dentro de lo que pudiera tener de pecaminoso, parece casto. Y es que en la novela mironiana hay un mundo en que se encuentran los personajes de alma selecta - aunque ese encuentro no lleva a la felicidad sino momentáneamente - y en ese mundo el personaje "indigno" o incapacitado en su condición espiritual y física no tiene natural entrada. El matrimonio entre un Lambeth (espíritu despreciable) y una Beatriz (espíritu bello) resulta una transgresión violenta - como en todos sus matrimonios "por conveniencia" - a todo lo que es verdadero amor. Y, como tal transgresión se ha perpetrado ya en este matrimonio, el amor de un Guillermo o un Félix aparece como una

restitución de lo transgredido.

La separación de esos dos mundos de personajes reside en la condición individual del personaje, de ahí también que deban ser presentados en su totalidad psicológica, no a retazos o en un proceso de desarrollo. Es la adecuación entre mundo y personajes - que Miró venía ensayando ya en el cuento y otras formas narrativas - lo que le hace pasar de la narración de "trozos de vida" a una unidad y fluidez armónica, estética del relato y la comunicación de la epifanía.

9. Los temas y su proyección.

Como hemos visto, el cuento y la novela corta han sido - a través de estos años de la primera década del siglo veinte - su taller. En ellos ha ensayado, experimentado, precisado no tan sólo un estilo sino todo un mundo novelesco en que han aparecido sus grandes temas encarnados en personajes que llevan su sello propio. Así, podemos observar que el mundo que Miró nos presenta en Las Cerezas... está formado por la confluencia de múltiples elementos que han tenido una evolución homogénea al par de su estilo y las formas narrativas que emplea. De la suma de estos elementos, de su combinación y depuración se forma la estructura - "arquitectura" - novelística de esta obra. Igualmente los personajes llevan en su configuración íntima los genes, la herencia caracteriológica de los héroes y heroínas mironianos que les precedieron. De igual manera, aunque con las nuevas proyecciones que veremos en su lugar, surgen los temas que ya constituyen en Miró la materia de una larga y provechosa - en términos de su arte - meditación.

Como apuntamos en las páginas anteriores, en Las Cerezas... la vi-

si3n del cosmos se nos entrega por medio de la sensibilidad del personaje que a3na las cualidades o, mejor, perspectivas de narrador y protagonista: F3lix Valdivia. En esa sensibilidad, por un lado lo que borra los l3mites naturales entre lo 3tico y no-3tico, para dejar que la experiencia amorosa y sus emociones se sostengan sobre sus propias bases, o sea, como experiencia sensible y afectiva encarnada en un marco de Belleza. Es tambi3n la sensibilidad lo que nos adentra en la visi3n de la Naturaleza y los ojos que la perciben, la contemplan, tendr3n la retina de Sig3enza, de ah3 que surjan, como en Del Vivir, episodios de crueldad, y de crueldad que nace de la misma condici3n vital de los seres. Por otro lado, el paisaje entra ya como elemento de enormes proyecciones est3ticas dentro del ambiente novelesco. Ya no ser3 un "marco" de cuadros hilvanados entre s3 por la vida de los personajes, sino que contribuir3 como perfecta adecuaci3n, como epifan3a, a la expresi3n de la sensibilidad de los personajes, al goce de ese mundo que tambi3n parece ser creado y descubierto en cada momento de contemplaci3n amorosa.

En su trayectoria literaria, en su aprendizaje y evoluci3n t3cnica y estil3stica, Mir3 ha ido afinando sus cualidades de novelista y ha ido - a la par que creando un mundo propio para su novela - definiendo y concretizando m3s las distintas perspectivas tem3ticas que configuran ese mundo y constituyen los resortes de toda su obra. De ah3 que en Las Cerezas... encontremos los temas que vimos anteriormente, pero formando una trabaz3n m3s 3ntima entre ellos y d3ndonos as3, otro elemento que explica la mayor integraci3n estructural y est3tica de la obra.

a) El Amor

El mundo como receptáculo de belleza será como dijimos, un "templo del amor" en Las Cerezas..., y tanto en la epifanía con la naturaleza, como en las relaciones amorosas, la belleza será la forma del Amor. "Amor y belleza - nos dice Vicente Ramos -, además de ser las fuerzas constantes e irresistibles que mueven al Miró escritor, constituyen también fundamento de su vida e inamovibles coordenadas de su concepción del mundo"⁴⁶. Así, y en consecuencia con los mundos en que se ubican los personajes, éstos quedarán encuadrados en el mundo de la novela en dos grandes vertientes: los capaces de amar, frente los incapaces de amar.

Los que son capaces de amar llevan en esa capacidad el germen de lo que constituirá su íntima y última soledad, pues en esa capacidad de amar - que es también capacidad de emoción por la belleza - entra de lleno y como ecuación infalible, la sensibilidad que palpa la distancia, el abismo que siempre existe entre los amantes, aunque a veces se logre establecer un puente provisional que eventualmente se ha de derrumbar. A mayor capacidad para amar, mayor sensibilidad; a mayor sensibilidad, mayor conciencia de la impotencia, de la comunicabilidad cabal. Esta comunicabilidad, en las almas que llegan a amarse, se da unas veces por las circunstancias - la diferencia en edades entre Beatriz y Félix por Julia, y el amor indiferente de éste por Isabel. Desde luego, y más evidentemente, las almas incapaces de amar viven siempre en una comunicabilidad y se mueven por otros motivos. De ahí ese aire de tragedia, de presentimiento constante de la fatalidad en el amor; de ahí que - como la naturaleza, naturaleza bella, pero al fin y al cabo,

caída - el amor lleve dentro de sí gérmenes de crueldad, de torturas y premoniciones para los amantes que quedan subrayados por los "espectros" de Guillermo y de Koeveld su matador,

El amor no surge de un torrente pasional. Como en un supuesto Paraíso terrenal, la pasión viene a complementar la atracción, no a causarla y dirigirla y por eso la entrega de Beatriz a Félix no suscita, en primera instancia, reconvenciones morales. Es un amor que "estaba allí" en la belleza física y la sensibilidad de los amantes y que, al producirse el encuentro, toma o sigue su propio curso. Sin embargo, cuando ese amor nacido de espontánea, natural atracción, se abre a la pasión, lejos de producir un encuentro permanente con el ser amado, adopta - como en las pesadillas de Antón Hernando - un cariz torturado y torturante. Entonces se multiplican las raíces de ese amor buscando las aguas de un encuentro más trascendente, completo, que produzca una unión, fruición total de las almas y en estos afanes se consumen las vidas, el amor mismo y el tiempo. Sólo en el simbólico gustar de las cerezas del cementerio se conquistará - irónico consuelo - la separación determinante y final que impone la muerte, pero esto también es el cumplimiento de una fatalidad, no el triunfo del amor, y, mucho menos, sobre la muerte.

La mujer es lo amable por excelencia, y lo es porque es ella el resumen de la Belleza. Para Félix, por tanto, la mujer y la Naturaleza, se complementan; pero con la mujer no se puede llegar a la comunión, a la epifanía que se puede lograr con la Naturaleza:

Entre las criaturas, la que más podía recrearse
apartadamente (en la soledad que brinda la epifanía)

imaginaba que era la mujer bella.....
La mujer mirándose, sintiendo su hermosura, se conmueve tras-
 pasada de un dardo de amor que de sí misma brota;
 ella es para sí la deseada y superior al que la
 poseyere, porque se "sabe" enteramente. ¡Oh, la
 beldad desnuda es como la creación solitaria!
 (O.C., p. 378).

La mujer, pues, pasa a ser símbolo de la Belleza viva, y las que representan el amor son buenas y bellas. De ahí la preponderancia de la "mujer frutal" que vimos antes, y de ahí que el mundo sea templo del amor y en el cual las escenas amorosas se suceden siempre en un marco natural: ya de "luna y jazmines", ya a los pies de un "álamo blanco" y en medio del campo, ya en los jardines. Siguiendo los motivos bíblicos - a través de los místicos y el Cantar de los Cantares -, la Naturaleza como estrado del amor tiene una unción, una beatitud propia y todo lo que se refiere al amor allí expresado será un "bautismo de santidad".

A pesar de todo, ese amor va a estar al filo de la zozobra constantemente o por la fatalidad de las circunstancias o por acciones mezquinas: la mujer en su simbolismo esencial de la Belleza y Amor quedará arruinada por el matrimonio concebido en interés y desamor, por el despecho (Julia), o por las convenciones impuestas. Así también las que pierden el amor niegan la belleza de la vida. Los personajes incapaces de amar - cuando no son pusilánimes - se presentan como enemigos de la Belleza (Koeveld, Lambeth, Alonso, Doña Constanza...). Los pusilánimes - Tía Lutgarda, Don Eduardo,... - son seres medios que se dejan enterrar en sus sentimientos por aquellos que destruyen el amor. Así, si bien el mundo novelesco queda dispuesto en términos de la capa-

cidad o incapacidad de amar, los distintos tipos de la mujer combinan esta capacidad o incapacidad con su individual acercamiento a la Belleza. Lo que recuerda la actitud de Miró, desde sus comienzos, de proclamar en gente fea iguales sentimientos, y viceversa.

Con estos ingredientes quedan también delineados el relato y los incidentes y, aún, los diálogos y conducta de los personajes.

1-El tema del marido villano.

En Las Cerezas... el marido de Beatriz, Lambeth, encarna al marido desprovisto de sentimientos para con su esposa y cuya vida se refocila en un plano de alejamiento del hogar; Silvio, el marido de Julia, es un trasunto del Bellver de Amores... Ambos parecen ser las únicas alternativas frente a hombres como Félix, de ahí que convergan madre e hija en el amor a Félix, aunque en formas distintas. Los naturalistas españoles, sobre todo la Pardo Bazán, habían explotado la relación de un amante con madre e hija (El Cisne de Vila Morta, 1886, 1884 y en su novela corta Belcebú, 1912). Con estos personajes nos da Miró la idea de que la vida matrimonial es un "arreglo" de personas que antes de vivir juntas han de tolerarse. Beatriz atada a su marido Lambeth que ha llevado su vida a la esterilidad y Julia con Silvio que es una versión distinta del mismo personaje falto de sensibilidad. A ambos le caracterizan la búsqueda de lo material y un casi total desprecio e ignorancia para con el mundo del hogar que gira alrededor de la mujer y el amor conyugal.

b) La soledad.

Siguiendo estos cánones, la soledad ontológica que destacó en La Palma Rota, adquiere los matices de su particular cosmovisión, más homo-

génea ahora, que nos presenta Las Cerezas... y, al final de la novela, los que no han quedado desechados por la muerte, quedan sumidos en la soledad. Y si soledad es lo que se encuentra al final de amores gozados fugaz pero intensamente, no menos soledad es la que los personajes incapaces de amar llevan en su existencia diaria. Vicente Ramos ha esbozado la "teoría" que imbuye la soledad al darnos su esbozo del amor en Gabriel Miró:

Esta frecuente sequedad del corazón humano conlleva una teoría de la vida como contradicción y fracaso de ilusiones y esperanzas. (La falta de Amor). La felicidad, pues, a la luz de esta realidad, parece inalcanzable.⁴⁷

De tan unánime, constante y amarga experiencia y conocimiento de la condición humana infiere Gabriel Miró tres consecuencias: Primera: los hombre no pueden amarse entre sí, en cuanto individuos, porque "toda conciencia por limpia de condición que sea y por mucho que la tribulación o desgracia la haya purificado, guarda gérmenes del mal" (Hilván, 267). Además, porque, al parecer y fatalmente, para amar a unos hay que desamar a otros...⁴⁸

Segunda: síguese de lo dicho que es más fácil y mayor el amor a la especie humana que al individuo. Tercera: de cuanto antecede, llegamos a la trsite conclusión de que el hombre, por su propia naturaleza, es incapaz del amor a todos, necesitando si pretende alcanzar tal perfección, que ese amor se le imponga como deber y que este deber engendre como una segunda naturaleza sobre la primitiva y deficiente⁴⁹.

Aunque estos principios - sacados de los más íntimo del Sigüenza de Años y Leguas y El Humo Dormido y repetidos aquí y allá por varios

de los protagonistas de sus novelas o encarnados en ellos - puedan aplicarse a la soledad (soledad es "falta de amor"), no cubriría o explicaría la proyección estética que a través de las formas narrativas hemos querido señalar, pues esta filosofía o teoría, de ser traspasada a la novela, haría de Miró un realista, un escritor de "tesis" como Galdós, o a la manera de un Clarín. En la novela aparece esta teoría, sí, pero como una realidad que se niega, de la que se huye, pero que termina por imponerse y destruir o vencer los propósitos de vivir plenamente. Es aquí donde la soledad se hace más sobrecogedora y envolvente, es la soledad que el profesor Edmond L. King nos ha querido señalar magistralmente en Miró al comentar la cita de Romain Rolland hecha por Miró: "Sólo hay un heroísmo, ver el mundo según es, y amarle."⁵⁰

Hay además otro tipo de soledad en Miró que es necesaria y propia para la contemplación de la Belleza y que al darse en el contacto con la Naturaleza lleva a la epifanía. Pero es ésta una soledad transitoria, ya que el alma contemplativa (en este caso Félix) necesita de otra alma con quien compartir esos momentos de comunión con todo lo Bello. Resultando que esa necesidad le lleva a reconocer, por vía distinta a la del amor entre hombre y mujer, la tremenda y patente realidad de la incomunicabilidad que existe entre las almas, no tan solo por el amor, sino por la belleza - por su contemplación misma. Sólo los personajes destructores o enemigos del amor y la belleza se refocilan en su soledad, pero este refocilarse es una farsa trágica alimentada por sus mezquindades y falsedades, por su negación de la vida misma.

No hay en Las Cerezas... un sentido tan acusado de la soledad como

en las novelas cortas de Miró hasta esta última, porque hay en ella dos atenuantes que ponen al alma en constante comunicación con las cosas: su epifanía con la Naturaleza (la de Félix), que ya no es aquí la búsqueda romántica de la naturaleza para gozar en ella de la soledad total, sino, por el contrario, la plena comunicación con el cosmos, con lo creado, como si por momentos sintiera en su alma la grandiosidad de ser una parte de él; y la otra, el amor que lo acerca a cuantas mujeres - y son varias - sienten su influencia irresistible como si fuera una fuerza fatal, un hombre fatal que arrastra en su exquisitez erótica a las personas sensibles y delicadas del sexo opuesto, unas jóvenes e inocentes y otras ya entradas en años pero que no han conocido la belleza del auténtico amor.

La sensibilidad exquisita y delicada del protagonista tuvo una distinta función en la novela larga (La Mujer de Ojeda) y en la corta (La Palma Rota). En la primera, con su fuerte herencia romántica, la sensibilidad delicada acercaba a los amantes aún más que el Amor, mientras que en las novelas cortas era la causa de la incomunicabilidad de las almas. Ahora, en Las Cerezas..., tiene una doble función: por un lado, esa sensibilidad acerca, como si fuera un talismán, a las mujeres y a Félix, aunque sus relaciones eróticas - salvo en el caso de Beatriz - aparezcan perturbadas por otra parte, esa sensibilidad le aleja de cuantas personas no la tienen, comenzando por los miembros femeninos de su propia familia y, sobre todo, de las personas (singularmente las mujeres) que por un sentido religioso miran con desconfianza el amor.

Paradójicamente, compañero de Félix en esa soledad, quien aparece

a través de toda la novela en constante relación a él es su tío Guillermo, ya muerto hace años, pero que parece estar siempre presente en cuantos lugares va, como si su espíritu hubiera vuelto a este mundo para acompañarle. Aún cuando hemos visto que se trata de un caso de herencia de carácter.

c) Inter-acción de la Vida-Muerte.

En Las Cerezas... la inter-acción de la vida-muerte no solo se da por el hecho de que la muerte esté inscrita - como han apuntado Ramos y Casaldueiro - en el proceso de la vida, como en La Novela de mi Amigo, así como en el cuento y otras obras de Miró que hemos visto. Aquí esa inter-acción va a penetrar también en la visión total del cosmos novelesco y principalmente, por la misma puerta: la sensibilidad de Félix, narrador y protagonista. Dos elementos van a impregnar la visión de esta inter-acción; uno procede de Sigüenza: la muerte ligada a la crueldad, a la violencia inherente en la Naturaleza, tanto la física, como la humana; el otro encarna en una presencia cuasi-preternatural en que la vida va a estar como dirigida o sujeta desde un mundo que existe más allá de la muerte.

Este aspecto - que es, engendrado en el tío Guillermo, el veneno misterioso y alucinante que impregna la obra - tiene varias causas. Ya en La Novela... la inter-acción vida-muerte había adoptado ese aire de misterioso arcano cuando el padre de Lucita va a visitar al Presidente de una sociedad espiritista, pero allí, Miró se muestra - como ante todo lo que predique la explicación del más allá - irónico, escéptico, y deja las conclusiones sin término. En Las Cerezas... la "presencia" del tío Guillermo, como apuntamos antes, en Félix, en su carácter, no

procede de concepciones espiritistas de la vida sino que se funda en las teorías de Ribot sobre la herencia psicológica, la herencia de rasgos caracteriológicos o, como el propio Miró dice en la novela, de "espiritual herencia".

En realidad, no puede haber aquí una transmigración de las almas al modo espiritista moderno - en caso remoto, había un trasunto de esto en su modalidad platónica - ni una re-encarnación puesto que Guillermo muere años después de haber nacido Félix: es un caso - como hemos visto en otras obras de Miró y como será en su obra posterior inclusive los libros de Sigüenza - de herencia patológica. ¿Dónde queda pues lo que pudiera desprenderse del espiritismo como accesorio al ambiente y técnica de la obra? Acaso en los personajes que giran alrededor de Félix son ellos los que "ven" en Félix a Guillermo, su carácter, su temperamento, su fisonomía, sus costumbres e idiosincrasias. Por demás, la misma propensión a la desgracia pasional (para ellos también pecaminosa) que llevó a Guillermo a su trágico fin. Es de ellos también de donde surge todo el caudal de presentimientos y premoniciones de tragedia.

Félix, por su parte, siente esa enorme afinidad hacia su tío Guillermo que ya había sentido desde su niñez y se identifica con el "espectro" de su tío Guillermo que le presentan los demás. De su linaje proceden los rasgos de su carácter y, como Guillermo, llega a amar a la misma mujer. Sin embargo, dice Beatriz que en esos dos amores "Guillermo se me acercaba y se desvanecía como una luz de magia. Fue el dulcísimo nuncio de tu amor (del de Félix)" (O.C., p. 394). Si por un lado Guillermo es el aventurero que Félix no fue, el amante ideal,

Félix es el amor gozado, vivido, que lleva a cabo la relación que el otro apenas comenzó. Uno es el amor muerto, inalcanzado; el otro, el amor cumplido, vivo, pero igualmente perdido en la muerte. Y es ahí donde quedan discriminados ambos, pues Beatriz llega a amar a Félix como no amó a Guillermo. Pero es en Beatriz donde las dos figuras se complementan - la fuente de vida, la fuente de la muerte - porque es en ella donde el uno cumple lo que el otro dejó inconcluso.

Desde su título mismo, en Las Cerezas... aparece la muerte como una sombra que espía la vida y al hombre. Solo al final queda ésta definida como un hecho tan parte de la vida misma, que ésta, en el fluir de lo cotidiano, se la incorpora. El ciclo, la inter-acción vida-muerte, llega a formar parte no solo del común de los sucesos humanos sino - como lo recalcan las cerezas del cementerio - de la fuerza vital de la naturaleza toda. Es un rito religioso en el cual se entrecruzan las acciones de los hombres, los cambios de la naturaleza, la vida y la muerte en una armonía completa.

Capítulo VII: Notas

- ¹De Nora, E. La Novela Española Contemporánea. 2da. Edición, Vol. I, Ed. Gredos, p. 452.
- ²Loc. Cit..
- ³Alvar, M. "Las Cerezas..." en Diccionario Literario Porto-Biompiani. Tomo III. Barcelona, Montaner y Simón, S.A., pp. 198-199
- ⁴Márquez Villanueva, F. "Sobre Fuentes y Estructura de 'Las Cerezas...'", en Homenaje a Casaldueiro. Madrid, Ed. Gredos, (1972), P. 376.
- ⁵Espinosa Miller, I. The Narrative Art of Gabriel Miró in N.P.S.D. and El O. L.. Pa., University of Pittsburgh, 1970.
- ⁶De Nora, Op. Cit., pp. 455.
- ⁷Op. Cit., p. 456.
- ⁸Raimond, M. La Crise du Roman. 2eme Ed., Paris, Librairie José Corti, (1967), p. 201.
- ⁹Uitti, K. D. The Concept of Self in the Symbolist Novel. The Hague, Mouton and Co., 1961, pp. 24-25.
- ¹⁰Op. Cit., p. 39.
- ¹¹Op. Cit., P. 50.
- ¹²Op. Cit., p. 61.
- ¹³Op. Cit., p. 63.
- ¹⁴De Nora, Op. Cit., p. 455.
- ¹⁵vidal, R. Gabriel Miró: Le Style.... Bordeaux, (1964), p. 204.
- ¹⁶vidal, Op. Cit., p. 213.
- ¹⁷González-López, E., Op. Cit., p. 149.
- ¹⁸vidal, Op. Cit., p. 196.
- ¹⁹Entre otros: Entrambasaguas, Vidal, Praag-Chantraine, Baquero Goyanes. (Cfr. Bibliografía).

- ²⁰Hilozoísmo le llama, con más claridad que los que mantienen el "pan-teísmo", Vicente Ramos (Cfr. Bib.).
- ²¹Es la opinión que menciona el profesor Márquez Villanueva (Cfr. Bib.).
- ²²Edel, Leon. The Psychological Novel. N. Y., J.B. Lippincott and Co., (1955), p. 145.
- ²³Edel, Op. Cit. loc. cit.
- ²⁴Ibid., p. 146.
- ²⁵Ibid., p. 185.
- ²⁶Entrambasaguas, J. Las Mejores Novelas Contermporáneas. Tomo IV, Madrid, p. 656.
- ²⁷Uitti, Op. Cit., p. 38.
- ²⁸Ibid., pp. 40-41.
- ²⁹Ibid., p. 43.
- ³⁰Vidal, Op. Cit., p. 38.
- ³¹Anderson-Imbert, E. "La Creación Artística en Gabriel Miró," en Crítica Interna. Madrid, Taurus, (1960), pp. 243-244.
- ³²Ribot, Th. Les Maladies de la Volonté. 7eme. Ed., Paris, Alcan, 1900.
- ³³Véase Vicente Ramos, El Mundo de Gabriel Miró.
- ³⁴Chabás, Juan. Vuelo y Estilo., Madrid, p. 28.
- ³⁵Véanse los estudios de Alfred W. Becker, Vicente Ramos, Schwartz, Praag-Chantraine, Vidal y otros.
- ³⁶Becker, A. W., Op. Cit.
- ³⁷Esplá, O. Prólogo al Volumen Octavo de la Edición Conmemorativa de las Obras de Gabriel Miró. Madrid, Bib. Nueva, p. XX.
- ³⁸Miró, C. Prólogo a Obras Completas de Gabriel Miró. Madrid, Ed. Nueva, (1961) pp. XIX-XXIV.
- ³⁹Meregalli, F. "Gabriel Miró," en Parole Nel Tempo. Mursia, 1969, p. 114.
- ⁴⁰Baquero Goyanes, M. Prosistas Españoles Contemporáneos, p. 182.
- ⁴¹Entrambasaguas, J. Op. Cit., p. 677.
- ⁴²De Nora, E. Op. Cit., p. 466.

⁴³Uitti, Op. Cit., p. 59.

⁴⁴Gaceta Literaria. Entreviú de Gabriel Miró por B. Jarnés el 15 de enero de 1927. Citado por Vidal, Op. Cit., p. 35.

⁴⁵Miró, G. "Lo Viejo y lo Santo en manos de ahora," en V. Ramos, Literatura Alicantina. Madrid-Barcelona, Ed. Alfaguara, 1966, pp. 300-317.

⁴⁶Ramos, V. El Mundo..., pp. 76-77.

⁴⁷Ramos, V. Op. Cit., p. 93.

⁴⁸Ibid., p. 94.

⁴⁹Ibid., p. 95.

⁵⁰King, E. L. "Gabriel Miró y el 'mundo según es'," en Papeles de Sons Armadans, Palma, (1961).

Conclusiones

Al llegar al final de nuestro estudio hemos visto que han surgido múltiples perspectivas de elementos de la obra de Miró y, aunque no hemos entrado en todos ellos, hemos visto cómo nuestro propósito de esclarecer un tanto la evolución, el proceso interno de depuración y fijación de su novelística ha quedado patente. Partimos del supuesto de que los estudios mironianos quedaban incompletos al no seguir el paso y trayectoria que siguió el propio arte mironiano y hemos encontrado cómo en sus obras repudiadas o publicadas una sola vez existía, en efecto, un venero de evidencias que esclarecen y explican la gestación y desarrollo no sólo del estilo mironiano sino del mundo novelesco mironiano.

Desde sus primeras obras se evidencia la exploración, el ensayo de Miró con variadas formas, dejando a veces surgir aquí y allá, como quien trabaja con materiales propios, una tendencia estética que aparece como un matiz de su propio ideario. Estudiar el período de gestación del arte mironiano hasta Las Cerezas del Cementerio es cubrir - incluyendo los últimos años del siglo diecinueve - la primera década del siglo veinte (1900-1910). Es este período el que abunda en obras repudiadas por el autor y, hasta ahora, casi totalmente ignoradas por la crítica. Es el período menos estudiado tanto en la evolución técnica y de formas narrativas, como en la proyección de los temas permanentes en la obra mironiana.

Esta época fue el taller de formas narrativas que incluye desde la novela larga y el artículo hasta la novela corta, el cuento y el relato con sus visiones y andanzas por las tierras de Levante. Estudiando, pues este período tanto en la evolución y ensayo de formas

como en otros aspectos de la narrativa mironiana, creemos haber contribuido a llenar una parte importante de este vacío crítico con nuestro trabajo, principalmente en los siguientes aspectos:

1. en la consideración crítica de obras repudiadas pero de esencial carácter para llegar a conocer la gestación del arte mironiano, como lo son: La Mujer de Ojeda, Hilván de Escenas, los artículos de El Ibero, El Hijo Santo y las variantes estructurales de los Amores de Antón Hernando a Niño y Grande. Y, en ellos, analizamos no solo lo que es característico de ellas, sino lo que luego pasó como herencia al resto de su narrativa.

2. de capital importancia creemos el enfoque de la naturaleza y el individuo, en todas sus relaciones e interdependencias, como producto de una Epifanía, una cuasi-comunión del hombre con la naturaleza que va a explicitar mucho más, años después, en Años y Leguas, El Humo Dormido y en sus personajes más logrados. La génesis de este fenómeno que, como en la obra de James Joyce, llegará a convertirse en todo un proceso estético es, confiamos, la clave que explique lo que ha dado en llamarse el "panteísmo" o "hilozoísmo" y que ha confundido a la crítica hasta el presente. Esta génesis comienza en sus primeras obras bajo la sombra de los variados elementos y características de las escuelas estéticas que formaron su ideario, para luego llegar a ser el más acabado instrumento de su creación literaria.

3. en enfocar la visión subjetiva e interiorizante que tuvo Miró desde el primer momento, aun en aquellas dos novelas primerizas que parecen estar más unidas a la narrativa del realismo decimonónico:

La Mujer de Ojeda, novela psicológica; Hilván de Escenas, novela de aspectos sociológicos. Lo mismo en la primera que en la visión provinciana de pueblos del Levante español que hay en la segunda, trató de expresar Miró su fina sensibilidad de escritor. Esta sensibilidad es el punto de partida para el análisis psicológico en la primera - recordemos las técnicas empleadas - y la contemplación y delineación de un ambiente natural y social en la segunda. Aunque Miró no incluyó estas dos novelas en sus Obras Completas y, al parecer, trató de olvidarse de ellas, son el hontanar en que se iniciaron dos de los más importantes aspectos de la narrativa mironiana que más tarde se consolidarán en las formas más acabadas de su arte: la unión de la fina y exquisita sensibilidad de los protagonistas (artistas, músicos, escritores) y, por otro lado, la visión del paisaje alicantino que aparecerá en Las Cerezas del Cementerio y sobre todo, ya pleno, en Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso.

4. en la aparición y proyección de los grandes temas mironianos: la falta de amor; la soledad existencial del hombre; la incompreensión e incomunicabilidad de las almas; la crueldad del hombre - aun de aquellos mejor dotados de sensibilidad - dentro de las circunstancias externas y de las que van formando su personalidad; la muerte como una semilla de destrucción que todos llevamos por dentro; la miseria y la enfermedad; la convivencia de sentimientos nobles e instintos brutales en el alma humana; la insatisfacción de la vida social cerrada en sus propios límites que, como círculos viciosos, domeñan voluntades y mentes; la constante gravitación del tiempo, en sus diferentes modalidades, sobre la vida física, psicológica y espiritual del hombre.

5. en enfocar las distintas tendencias estéticas que, unidas a las técnicas narrativas y las formas, nos presentan un mundo literario, que por momentos nos recuerdan el gusto romántico, realista, simbolista, parnasiano, etc. y que apuntan, a su vez, a las fuentes de su ideario estético; algunas que - una vez pasada su fase inicial de ensayos de novela - sólo aparecen esporádicamente, otras que primero pasan como pasan como elementos técnicos para luego fundirse entre sí y darnos el mundo novelesco que será el propio, el que todos reconocemos como el mironiano.

6. en el manejo y empleo de los géneros literarios. En su variedad de técnicas y estructuras irá vaciando Miró sus inquietudes, sus personajes, sus temas y su prosa para ir quedándose cada vez más con un mundo propio. En los estudios que se han hecho sobre Miró, por lo general, todo lo que venga a esclarecer o a apuntar, a lo sumo, hacia el mundo de sus novelas siempre se ha orientado hacia lo provinciano. La provincia parecía explicar no sólo la configuración geográfica de sus novelas sino además la totalidad del mundo que en ellas se estampa. Al autor, sólo le reconocía una hipersensibilidad, un poder de observación que unido a la magia de su prosa daban como resultado el tempo, tiempo y densidad lírica de sus obras. En nuestro estudio, hemos comprobado la ardua labor de depuración no sólo del estilo - que ya ha recibido encomiables esfuerzos de parte de la crítica - sino de todo un mundo propio con sus leyes rectoras estéticas, con sus altibajos en cuanto al logro pleno de fondo y forma respecto del género en particular, con un carácter y elementos constantes sí, aunque con un proceso, con una evolución en cuanto a su definición.

Comenzando su carrera literaria con dos novelas largas, habiendo escrito entretanto los relatos de El Ibero, Miró surge al mundo literario peninsular con Del Vivir. Su caso es el del escritor que, en una fórmula estilística precoz, en un personaje autobiográfico - alter ego - y en una forma libre, proyecta su persona y sus sentimientos, su visión del mundo y de la vida en una rica combinación de duelo y de lirismo. Cosas que serán características de toda su obra. Sin embargo, como hemos intentado demostrar, no sucede así con su mundo novelesco. En éste hay más "ensayo", más búsqueda, más tanteos, más elaboración. De ahí que dentro de su carrera artística hasta Las Cerezas del Cementerio, unas veces lo veamos internándose por los caminos del cuento, de la novela corta, del relato. De ahí también que veamos cómo sus personajes y las situaciones se intercambian en todos sus aspectos a través de sus obras de esta etapa, sin que deslumbrase Miró por la creación de nuevos personajes. Y es que, en este sentido y muy de acuerdo con el temperamento del artista, Miró forjó toda su obra, todo su mundo novelístico para escribir, por decirlo así, una sola gran novela: la de la ciudad de Oleza, Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso.

7. en delinear la importancia de la producción cuentística de Miró durante esta década y la temática de la misma con su enfoque existencial que cuajará en Del Vivir y continuará, alternando con el cuento y el relato, matizando su novela corta.

8. en la novela corta con su estilo tenso y vibrante, con la elaboración y reelaboración de lo que ya se perfila como las piedras

angulares de su temática y la configuración caracteriológica de sus personajes.

9. enmarcar un poco a Miró dentro del ámbito estético que se formó bajo la influencia de las teorías de Théodule Ribot no sólo para enfocar importantes aspectos de su obra e ideario estético, sino para alentar nuevas y más amplias investigaciones sobre el escritor alicantino visto ya desde una perspectiva europea a la que, como Marcel Proust en Francia, perteneció.

10. en seguir la trayectoria y plasmación de sus personajes que lejos de ser propiamente "tipos", responden a una particular visión y sentimiento de la vida y del mundo que fueron definiéndose con los años hasta llegar a una plenitud caracteriológica dentro del marco de su novelística.

En fin, delinear éstos y otros aspectos concomitantes que nos den una visión más clara de la gestación y proceso evolutivo del arte narrativo de Gabriel Miró, ha sido nuestro intento en estas páginas. Iluminar un poco más estos parajes del mundo novelesco de Miró era nuestro propósito y creemos haberlo logrado si bien limitados un tanto por nuestras propias fuerzas antes que por la obra misma. Con todo, no empece el valor real de nuestro estudio, quedamos con la seguridad de que será estímulo suficiente para estudios posteriores más esclarecedores sobre la ingente obra del alicantino universal, Gabriel Miró.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Gabriel Miró

La Mujer de Ojeda (Ensayo de Novela). Alicante, Imp. J.J. Canatalá, 1901.

"Paisajes Tristes", en El Ibero. Nos. 80, 84 y 94, Alicante, 16 de febrero de 1902.

"Cartas Vulgares", en El Ibero. No. 92, Alicante, 16 de enero de 1902.

"Del Natural", en El Ibero. Nos. 96-100, Alicante, 16 de marzo de 1902 al 16 de mayo de 1902.

"Vulgaridades", en El Ibero. Nos. 101-105, Alicante, 1 de junio a 1 de agosto de 1902.

Hilván de Escenas (Novela). Madrid, Los Contemporáneos, No. 48, 1909.

El Hijo Santo. Madrid, Los Contemporáneos, No. 24, 1909.

Amores de Antón Hernando. Madrid, Los Contemporáneos, No. 48, 1909.

Del Vivir. La Novela de mi Amigo. Prólogo de Azorín, en Obras Completas, Edición Conmemorativa, Vol. I, Madrid, 1932.

Las Cerezas del Cementerio. Prólogo de Unamuno, en Obras Completas, Edición Conmemorativa, Vol. II, Madrid, 1932.

Dentro del Cercado. La Palma Rota. Los Pies y los Zapatos de Enriqueta. Prólogo de Gregorio Marañón, en Obras Completas, Edición Conmemorativa, Vol. III, Madrid, 1934.

El Abuelo del Rey. Nómada. Prólogo de Augusto Pi-Suñer, en Obras Completas, Edición Conmemorativa, Vol. IX, Madrid, 1943.

Niño y Grande. Corpus y otros cuentos. Prólogo de Dámaso Alonso, en Obras Completas, Edición Conmemorativa, Vol. IX, Madrid, 1943.

Obras Completas. 4ta. Ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1961.

"Lo Viejo y lo Santo en manos de ahora", texto completo en Literatura Alicantina 1839-1939, de Vicente Ramos, Madrid-Barcelona, Ed. Alfaguara, 1966.

Bibliografia General

Albérès, R. M. Histoire du Roman Moderne. Paris, Albin Michel, (1962).

Brown, G. G. A Literary History of Spain. London-New York, Ernest Benn Ltd. and Barnes and Noble, Inc., (1972).

Cadalso, José. Cartas Marruecas. Clásicos Castellanos, No. 112, Madrid, Espasa Calpe, S. A., (1963).

Canat, R. Du Sentiment de la Solitude morale chez les Romantiques et les Parnassienes. Genève, Slatkine reprints, (1967).

Forster, E. M. Aspects of the Novel. New York, Harcourt, Brace and World Inc., (1954).

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Princeton University Press, 1957.

González-López, E. Historia de la Literatura Española. Tomo II. New York, Las Américas Publishing Co., (1965).

Harvey, N. J. Character and the Novel. New York, Cornell University Press, (1965).

Raimond, Michel. La Crise du Roman. Paris, Jose Corti, (1967).

Ribot, Th. L'Heredité Psychologique. 10eme Edition, Paris, Librairie Garnier Baillièrre, (1882)

_____. L'Evolution des Idées Generales. Paris, Alcan, (1897).

_____. Les Maladies de la Volonté. 25eme Edition, Paris, Alcan, (1909).

Ross Ridge, G. The Hero in French Decadent Literature. Atlanta, University of Georgia Press, (1961).

Senancour, J. B. Oberman. France, Bibliothèque 10-18, (1965).

Uitti, Karl D. The Concept of Self in the Symbolist Novel. Princeton, Mouton and Co., (1961).

Valera, Juan. Obras Completas. Tomos I, II, III, Madrid, Ed. Aguilar, (1949).

Estudios sobre Gabriel Miró

- Albarracín Teulón, Agustín. "El Sentimiento de la Muerte en la Obra de Gabriel Miró," en Asclepio, C.S.I.C., Vols. XVIII-XIX, 1956-1957, (Madrid), pp. 367-382.
- Alfaro, M. Nota preliminar a las Obras Escogidas de Gabriel Miró, Madrid, Aguilar, 1950.
- Alfaro, M. "Gabriel Miró, en su obra y en mi recuerdo," en Cuadernos Americanos, t. LXXII, Méjico, 1953.
- Alonso, D. "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. IX. Barcelona: Imp. Altés, 1942.
- Alonso, D. "Gabriel Miró en mi recuerdo," Poetas Españoles Contemporáneos. Madrid: Gredos, 1952.
- Alonso Cortés, N. "Gabriel Miró," Historia de la Literatura Española, II, Vol. IV. Valladolid: Librería Santacrú, 1939.
- Anderson-Imbert, E. "La Creación Artística de Gabriel Miró" Crítica Interna. Madrid: Taurus, 1960.
- Aub, M. "Gabriel Miró," en Discurso de la Novela Española Contemporánea. Méjico: El Colegio de Méjico, 1945.
- Azorín. "El espíritu de Grecia" (Sobre Del Vivir), ABC (27 septiembre, 1905); La Correspondencia de Alicante (29 de septiembre, 1905).
- Azorín. "Magia en Tabarca" "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. I, XIII-XIX. Barcelona: Imp. Altés.
- Baeza, R. Comprensión de Dostoyevski y otros ensayos. Barcelona: Edit. Juventud, 1935. (Cap. sobre Gabriel Miró, págs. 147-168 y págs. 177-189).
- Baeza, R. "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. V, págs. ix-xxx. Barcelona: Imp. Altés, 1935.
- Baquero Goyanes, M. La Prosa Neomodernista de Gabriel Miró. Murcia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1952.
- Baquero Goyanes, M. "Azorín y Miró," en Perspectivismo y Contraste. Madrid: Gredos, 1963.
- Barbará, Esther. "Sensación y emoción en la obra de Gabriel Miró" (Tesis de la Universidad de Madrid), 1962. Revista de la Universidad de Madrid, 1962, XI, p. 620.
- Becker, A. W. El Hombre y su Circunstancia en la obra de Gabriel Miró. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- Bernácer, J. "La aristocracia espiritual de Gabriel Miró," El Sol (junio, 1930).

- Bosch, Rafael. "Miró y Azorín," en La Novela Española del Siglo XX, Vol. I. New York, Las Américas Publishing Co., 1970, pp. 243-251.
- Brent, A. "Gabriel Miró's Figuras de la Pasión del Señor," en Hispania, Washington, t. XXXIV, 1951, pp. 367-374.
- Caballero, Andrés. "Sigüenza y Gabriel Miró" Manuscrito inédito en la Sala Juan Ramón Jiménez de la U.P.R., tiene fecha del 29 de junio de 1942.
- Cano, J. L. "Vida y obra de Gabriel Miró," en Insula, Madrid, 15 de agosto de 1955.
- Caravaca, Fco.. "Nuevo Hispanismo Francés" Arbor LXII, Num. 241 (1966), pp. 65-79. Sobre el libro de Praag-Chantraine.
- Carayon, M. "Gabriel Miró," Les Nouvelles Littéraires (28 de junio, 1930).
- Casaldüero, J. "Gabriel Miró y el Cubismo," La Torre, Núm. 18. Puerto Rico, abril-junio, 1957.
- Cejador y Frauca, J. "Valle Inclán y Gabriel Miró," Nuevo Mundo (abril, 1919).
- Chabás, J. "Gabriel Miró," Vuelo y Estilo, tomo I, 17-58, 7, 12, 66. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1934.
- Chabás, J. "Gabriel Miró," Historia de la Literatura Española, págs. 141, 233, 278-284. Barcelona: J. Gil, 1936.
- Delgado, Fito, C. Gabriel Miró y su obra. Publicación 73, Instituto Cultural Joaquín V. González, Buenos Aires, 1943, pp. 70.
- Díaz Plaja, G. "Antitópicos sobre Gabriel Miró," Heraldo de Madrid (28 de enero, 1931).
- Díaz Plaja, G. "Literatura y Paisaje: I. Gabriel Miró," El arte de quedarse solo y otros ensayos, págs. 99-102. Barcelona: Edit. Juventud, 1936.
- Diego, G. Prólogo al Vol. XI de la Ed. Conmemorativa.
- Diego, G. "Gabriel Miró," en Cuadernos de Literatura Contemporánea, nn. 5-6, Madrid, 1942.
- Esplá, O. "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. VIII, ix-xxix. Barcelona: Imp. Altés, 1941
- Esplá, O. "Gabriel Miró," en Lugar Hallado, Alicante, 1952.

- Esplá, Oscar. "Evocación de Gabriel Miró" (Texto de la conferencia pronunciada en el Instituto Musical "Oscar Esplá" de Alicante, el 27 de mayo de 1961, xxxi aniversario de la muerte de Gabriel Miró). Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante, 1961, 26 págs.
- Esteban, E. "El prosista alicantino: Gabriel Miró, el Benjamín de la Generación del 98," La Voz (29 de agosto, 1935).
- Fernández, Almagro, M. "Gabriel Miró," en La Estafeta Literaria, Madrid, 15 de mayo de 1944.
- Fernández Galiano, M. "El mundo helénico de Gabriel Miró," en Insula, Madrid, 15 de mayo de 1950.
- Figueras Pacheco, F. "Las matemáticas y Gabriel Miró (manuscrito)," en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.
- Figueras Pacheco, F. "Las leyes y Gabriel Miró (manuscrito)," en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.
- Figueras Pacheco, F. "La Mujer de Ojeda." Ibero, 1900, págs. 348-350.
- Gascó, Contell, E. Literatura Española: Gabriel Miró. Madrid, Edic. Nuestra Raza, págs, 12-171.
- Gómez de Baquero, E. "Revistas literarias: Las cerezas del cementerio," en Los Lunes de El Imparcial (septiembre, 1911).
- Gómez de Baquero, E. "Opinión sobre Gabriel Miró." Heraldo de Madrid (18 de enero, 1927).
- Gómez de Baquero, E. "Sigüenza y Miró (Sobre Años y Leguas)," El Sol (2 de julio, 1928).
- Gómez de Baquero, E. "Juicio sobre Gabriel Miró," El Sol (28 de mayo, 1935).
- Gómez de la Serna, R. Nuevos Retratos Contemporáneos. Buenos Aires: Sudamericana, 1945.
- González Blanco, A. Los Contemporáneos, la. serie, págs. 176-292. París: Garnier, 1906.
- González Blanco, A. Historia de la Novela en España desde el romanticismo a nuestros días, pág. 859. Madrid, 1909.
- González López, E. Varias opiniones sobre Gabriel Miró en El Arte Narrativo de Pío Baroja. New York, Las Américas Publ. Co., 1971.
- Guardiola Ortiz, J. Biografía Intima de Gabriel Miró: El hombre y su obra.

- Guerrero, Ruiz, J. "Archivos literarios: Dos Cartas: En la muerte de Gabriel Miró," El Sol (5 de junio, 1930).
- Guerrero, Ruiz, J. "Bibliografía de Gabriel Miró," Revista Hispánica Moderna, año II, Núm. 3. New York, 1936.
- Guerrero, Ruiz, J. "Unas cartas de Gabriel Miró," 1912-1929," en Cuadernos de Literatura Contemporánea, nn. 5-6. Madrid, 1942.
- Guerrero, Ruiz, J. "Diversas referencias en Juan Ramón de viva voz." Madrid, Ed. Insula, 1961.
- Guillén, A. La Linterna de Diógenes, págs. 200-205. Madrid: Edit. América, 1921.
- Guillén, J. "Palabra, Sensación y Recuerdo en Gabriel Miró," Lenguaje y Poesía. Madrid: Revista de Occidente, 1962. También en Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso. t. II, Madrid, Gredos, 1961.
- Gullón, R. "Reflexiones en torno a Miró," en Bernia, Alicante, enero, 1952.
- Gullón, R. "Miró: Verdad y poesía," en Insula, Madrid, 15 de febrero de 1957.
- Jarnés, B. "De Sigüenza a Belén," La Gaceta Literaria (15 de enero, 1927).
- Jarnés, B. "Gabriel Miró," Revista de Occidente, XXVIII, 250-253 (1930).
- Jiménez, J. R. Referencias en Recuerdo a José Ortega y Gasset, en Clavideño, n. 24, Madrid, 1953.
- Jiménez, J. R. "Epistolario con Gabriel Miró," en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, agosto de 1954.
- Johnson, R. L. Style, Structure and Significance in the works of Gabriel Miró. Ann Arbor, Michigan, Univ. Microfilms, 1970.
- Kaul, G. "El estilo de Gabriel Miró," en Cuadernos de Literatura, Madrid, julio-diciembre 1948.
- King, Edmund L. "Gabriel Miró introduced to the French," en Hispanic Review, XXIX (1961) pp. 324-332.
- King, E. L. "Gabriel Miró y 'el mundo según es'," Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, mayo, 1961.
- King, Edmund L. "Gabriel Miró y los ejercicios espirituales," en Boletín del Seminario de Derecho Político 1962, Núm. 26, pp. 95-102.

- King, Edmund L. "Gabriel Miró: su pasado familiar" (trad. de María Alfaro), Papeles de Son Armadans, octubre, 1962, XXVII, pp. 65-81.
- King, E. L. Notas e Introducción a "El Humo Dormido." New York: Dell Publishing Co., 1967.
- Laguna Díaz, Elpidio. El tratamiento del tiempo subjetivo en la obra de Gabriel Miró. Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1969.
- Larbaud, V. "Souvenirs de Gabriel Miró," en La Nouvelle Revue Française, París, marzo, 1957.
- Lizón, A. "Léxico y estilo de Gabriel Miró," en Cuadernos de Literatura Contemporánea, nn. 5-6, Madrid, 1942.
- Lizón, A. Gabriel Miró y los de su tiempo. Madrid, Imp. Galo Sáez, 1944.
- Madariaga, S. de. "'Azorín'. Gabriel Miró," Hermes. Bilbao, julio, 1942; Semblanzas literarias contemporáneas, págs. 11, 220-235 (con fotografía de G.M.). Barcelona: Edit. Cervantes.
- Madariaga, S. de. "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. X. Barcelona: Imp. Altés.
- Madariaga, S. De Galdós a Lorca. Buenos Aires: Sudamericana, 1960.
- Maetzu, M. "Gabriel Miró," Antología. Siglo XX. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Maragall, J. "Tres cartas a Gabriel Miró," Obras Completas, páginas 1719-1720. Barcelona, Biblioteca Perenne, 1947.
- Marañón, G. "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. III, xi-xiv. Barcelona: Imp. Altés, 1934.
- Márques Villanueva, F. "Una reelaboración de Zola en Gabriel Miró" en Revue de Littérature Comparée, 43eme Année, Janvier-Mars 1969, pp. 127-130.
- Márques Villanueva, F. "Sobre Fuentes y Estructura de Las Cerezas del Cementerio," en Homenaje a Casaldueiro, Madrid, Gredos, 1972, pp. 371-377.
- Mayo, M. "Gabriel Miró," en Antología. Siglo XX, de María de Maetzu. Fragmentos del mismo estudio, en Revista Hispánica Moderna, Nueva York, abril, 1936.
- Miller, Y. E. The Narrative Art of Gabriel Miró in 'Nuestro Padre San Daniel' and 'El Obispo Leproso.' Penna., University of Pittsburgh, 1970.

- Meregalli, F. Gabriel Miró, Varese, Milano Instituto Editoriale Cisalpino, S.A., 1949 y en Parole Nel Tempo. Mursia, (1969).
- Miró, C. "Biografía de Gabriel Miró," La Gaceta Literaria, Núm. homenaje (1931).
- Miró, C. "Polop y Sigüenza," Octubre. Alicante, 12 junio, 1937.
- Miró, C. "Biografía de Gabriel Miró," en Cuadernos de Literatura Contemporánea, nn. 5-6, Madrid, 1942.
- Miró, C. "Prólogo," Imagen y Poesía de Alicante. Alicante: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1952.
- Miró, C. "Prefacio," a las Obras Completas de Gabriel Miró. Madrid, 1943 y 1961.
- Miró, C. "Gabriel Miró y América," en Revista Nacional de Cultura, n. 98, Caracas, 1953.
- Moreno Báez, E. "El Impresionismo de Nuestro Padre San Daniel," Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso, tomo II. Madrid: Gredos, 1961.
- Muñoz Alonso, A. "Los presupuestos filosóficos del estilo de Gabriel Miró," en Revista de Ideas Estéticas, n. 58, Madrid, 1957.
- Napolitano de Sanz, E. "Miró y la generación del 98," en Revista de la Universidad de Buenos Aires, n. 6, Buenos Aires, 1948.
- Nora E. La Novela Española Contemporánea, dos tomos. Madrid: Gredos, 1959-60.
- Nuez, Sebastián de la. "Cartas de Gabriel Miró a Alonso Quesada," en Papeles de Son Armadans (1967), XLVI, pp. 73-105.
- Oliver Belmás, A. "Naturaleza y Poesía en la obra de Gabriel Miró," Revista Hispánica Moderna, tomo II, Núm. 3 (1936).
- Orozco Díaz, Emilio. "La Trasmutación de la luz en las Novelas de Gabriel Miró," en Studi Ispanici, Vol. I, 1962, (Univ. di Pisa), pp. 145-164.
- Ortega y Gasset, J. "Sobre El Obispo Leproso," Espíritu de la letra, págs. 75-89. Madrid, 1927. Y en El Sol (Madrid) 9 de enero de 1927.
- O'Sullivan, Susan. "Watches, Lemons and Spectacles: Recurrent Images in the Works of Gabriel Miró," en Bulletin of Hispanic Studies Vol. XLIV, Number 2, April, 1967, Liverpool, pp. 107-121.

- Parr, Marcus. "The Vocabulary of G.M.: its nature and sources" en su trad. de (Años y Leguas) The Years and the Leagues. Resumen en Dissertation Abstracts, (1959) 3307.
- Parr, Marcus. "El Concepto Modernista de la Palabra en Gabriel Miró," en Hispania, Vol. XXXIX, pp. 68-71.
- Peers, Allison E. "Sobre: Figures of the Passion of Our Lord," trad. inglesa por Ch. J. Hogarth, Bulletin of Spanish Studies, II, 140-141. Liverpool, 1925.
- Pérez Bueno, L. "Prefacio." (En La Mujer de Ojeda.) Alicante, Imp. Carratalá, 1901.
- Pérez Ferrero, M. "El escritor visto por su mujer: Gabriel Miró," La Gaceta Literaria, Núm. 25, año II (enero, 1928).
- Pérez Minik, D. "Otra Vez Gabriel Miró," Novelistas Españoles de los Siglos XIX y XX. Madrid: Guadarrama, 1957.
- Pi Suñer, A. "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. IV, vii-xv. Barcelona: Imp. Altés, 1933.
- Pillement, G. "Nota sobre Gabriel Miró." Europe, Paris, 15 enero 1925, págs. 34-35.
- Praag-Chantraine, J. Gabriel Miró ou le Visage du Levant. Paris: Nizet, 1959.
- Praag-Chantraine, J. "Introduction a l'oeuvre de Gabriel Miró," en Le Flambeau, Bruselas, noviembre-diciembre 1957.
- Ramos, Juan P. "El Arte de un Contemporáneo: G.M." en Ensayos Hispánicos I.C.E., Buenos Aires (1942), pp. 181-210.
- Ramos, Juan P. "El arte de Gabriel Miró," Nosotros, año XXVII, Núm. 294. Buenos Aires, noviembre, 1933.
- Ramos, V. El Mundo de Gabriel Miró. Madrid: Gredos, 1964.
- Ramos, V. "Evocación de Sigüenza," en Información, Alicante, 6 de junio de 1943.
- Ramos, V. "Melodía literaria de Gabriel Miró," en Información, Alicante, 6 de junio de 1944.
- Ramos, V. "Presencia espiritual de Gabriel Miró en el XV aniversario de su muerte," en Información, Alicante, 27 de mayo de 1945.
- Ramos, V. "Sigüenza, de nuevo," en Sigüenza, Alicante, mayo de 1945.

- Ramos, V. "Sobre su estilo," en Información, Alicante, 27 de mayo de 1949.
- Ramos, V. "El paisaje y el turista," Libret Hoguera Séneca-Autobuses, Alicante, junio 1951.
- Ramos, V. "La prosa neomodernista de Gabriel Miró (sobre el libro de M. Baquero)," en Sigüenza, Alicante, enero 1953.
- Ramos, V. "Años y leguas, perfección de Sigüenza," en Clavileño, Madrid, enero-febrero 1955.
- Ramos, V. "Primeros fundamentos estéticos de la obra mironiana," en Información, Alicante, 27 de mayo de 1955.
- _____. "Proust y Miró," en Información, Alicante, 10 de julio de 1955.
- _____. "Plenitud de la palabra mironiana," en Arriba, Madrid, 8 de junio de 1956.
- _____. "Aspectos estilísticos de la prosa mironiana," en Información, Alicante, 27 de mayo de 1960.
- _____. "El mundo clásico en la obra mironiana," en Información, Alicante, 26 de mayo de 1957.
- _____. "Consideración mironiana sobre el arte," en Idealidad, Alicante, mayo de 1963.
- _____. Vida y Obra de Gabriel Miró. Madrid: El Grifón de Plata, 1955.
- Rivas, Cherif C. "Autobiografía y comentarios y notas al margen de una conversación con Gabriel Miró," Heraldo de Madrid (18 de enero, 1927).
- Rodrigo, J. "La música en la prosa de Miró," en El Español, Madrid, 27 de mayo de 1944.
- Rosenbaum, S.G. "Aportes a la bibliografía sobre Gabriel Miró," Revista Hispánica Moderna, Núm. 3, año II.
- Ruiz Vernacci, E. "La prosa sensible de Gabriel Miró," en Boletín de la Academia Panameña de la Lengua, noviembre de 1945.
- Ruiz-Castillo, J. "Sobre Hilván de Escenas," Helios.
- Sainz de Robles, F. C. "Gabriel Miró Ferrer," Ensayo de un Diccionario de la Literatura. Madrid: Aguilar, 1953.
- Sainz de Robles, F. C. "Gabriel Miró Ferrer," en La Novela Española en el Siglo XX. Madrid, Pegaso (19), pp. 137.

- Sainz de Robles, F. C. "Vida y obra de Gabriel Miró," en Panorama Literario, Vol. III. Madrid, El Grifón, 1956.
- Salinas, P. "Conferencia sobre Gabriel Miró en el Lyceum Club," (Reseña), El Sol (14 noviembre, 1931); ABC (1931).
- _____. "Evocación de Gabriel Miró," en Insula, Madrid, 15 de diciembre de 1946.
- _____. Literatura Española. Siglo XX. Méjico: Robredo, 1949.
- _____. "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. VII, ix-xxi. Barcelona: Imp. Altés, 1936.
- Sánchez Gimeno, C. Gabriel Miró y su Obra. Valencia: Castalia, 1960.
- Schwartz, H. C. Gabriel Miró: A Thematic Analysis of the Secular Works. University of Michigan, 1970.
- Tenreiro, R. M. "Sobre: Las Cerezas del cementerio." La Lectura, Madrid, 1911, año XI, tomo III, 324-327.
- _____. "Sobre: Del Vivir y La novela de mi amigo." La Lectura, Madrid, septiembre, 1918, t. III, 70-71
- Torrente Ballester, G. "Gabriel Miró," Panorama de la Literatura Española Contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1956.
- Umbral, Francisco. "G. M., ¿del que nada aprendimos?" en Agora 1963-4, Núms. 85-83, pp. 22-23.
- Unamuno, M. de. "Carta a la viuda de Gabriel Miró," El Sol (28 de mayo, 1930).
- _____. "Opinión sobre Las Figuras de la Pasión" (folleto). Barcelona: Edit. Doménech, 1917; La Gaceta Literaria (1931).
- _____. "Prólogo," Edición Conmemorativa, Vol. II, ix-xvi. Barcelona: Imp. Altés, 1932.
- Valbuena Prat, A. "Gabriel Miró," Historia de la Literatura Española, tomo I, 131; tomo II, 733, 864, 874, 880-887, 951, 984. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, 1937.
- Vidal, R. L. Gabriel Miró: Le Style, les Moyens d'Expression. Bordeaux.
- Woodward, L. J. "Les images et leur fonction dans Nuestro Padre San Daniel," en Bulletin Hispanique, t. LVI, nn. 1-2, Bordeaux, 1954, pp. 110-132.
- Xenius (E. D'Ors). "Glossari: Els noucentistes espanyols: Gabriel Miró." La Veu de Catalunya, Barcelona, 1908.

- Zambrano Vicente, Alonso. "Gabriel Miró hacia el esperpento" y "Gabriel Miró y García Lorca: visión de una cercanía," en Lengua, Literatura, Intimidad. Madrid, Taurus, 1966, pp. 107-115; 117-115; 117-123 resp.
- Zanetti, Ely Elena. "Notas sobre el estilo de Gabriel Miró," en Boletín Instituto de Investigaciones Literarias, Univ. La Plata, 1949, Núm. 5, pp. 125-142.
- Zugazaga, J. M. "Las ciudades y los hombres: Gabriel Miró y Alicante (con fotografías)," El Español (2 enero, 1943).