FORMA ABIERTA

CUADERNOS
DE CREACION
E INVESTIGACION
ARTISTICA

HOMENAJE A GABRIEL MIRO

Suplemento de la Revista "Instituto de Estudios Alicantinos"

FORMA ABIERTA

CUADERNOS

DE

CREACION E INVESTIGACION

ARTISTICA

Suplemento de la Revista

«INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS»

FORMA ABIERTA Núm. 10

Suplemento de la Revista
«Instituto de Estudios Alicantinos»

Excma. Diputación Provincial de Alicante

JULIO, 1979

Director: ADRIAN ESPI VALDES

Subdirector: VICENTE MOJICA BENITO

Consejo Asesor: JUAN MATEO BOX
JOSE A. CIA MARTINEZ
ENRIQUE LLOBREGAT CONESA
MANUEL MARTINEZ BLASCO
P. FRANCISCO ESPINOSA CAÑIZARES
GASPAR PERAL BAEZA
GREGORIO HERNANDEZ RODRIGUEZ
RAFAEL AZUAR CARMEN

Depósito Legal: A. 444-1974
Gráficas DIAZ. Marte, 6. Alicante

Homenaje a Gabriel Miró

JORGE GUILLEN - TERESA BARBERO
JOAQUIN FERNANDEZ
ISABEL IBAÑEZ - JOSE GERARDO MANRIQUE
ADOLFO LIZON - JOSE R. CLEMENTE - MANUEL MOLINA

CASI ELEGIA EN CENTENARIO

Por JORGE GUILLEN

Ya celebrándose el primer centenario de Gabriel Miró en Europa y América. Por de pronto, he aquí dos libros magistrales: *Gabriel Miró,* de don Vicente Ramos, y *An Annotated Bibliography of Gabriel Miró (1900-1978)* del profesor Ricardo Landeira.

Don Vicente Ramos, Director de la «Biblioteca Gabriel Miró», en Alicante, es el eje de todo este movimiento. Y a su alrededor giran estímulos y publicaciones. Competencia, esfuerzo, devoción animan y reaniman sin cesar las múltiples atenciones dedicadas a la biografía y a la crítica. El libro acumula un tesoro de datos. Entre ellos emergen los apuros y dificultades de un vivir laborioso, con éxitos y no éxitos.

El volumen del profesor Landeira, editado en Wyoming por la *Society of Spanish and Spanish-American Studies,* es un monumento. Durante diez años han ido ordenándose 8.309 fichas. Sólo sobre la muerte del gran escritor las fichas van desde la 4.001 hasta la 4.332. Se demuestra así el interés contínuo suscitado por Miró hasta el momento literario actual, más bien —en parte— olvidadizo e incompetente.

Estas dos obras, tan llenas de un rico Miró inextinguible, se oponen al carácter elegíaco —por lo tanto casi elegíaco— de estas reflexiones. «No hay paisajista más fuerte que Miró en la literatura española» se dice en *Lenguaje y Poesía.* Esta afirmación implica una comparación de validez como en un certamen. A Miró no le gustaría ese tipo de elogio. Ser por comparación... Miró busca la plenitud de la obra. Y solamente de eso se trata.

II

Miró, escritor de nacimiento, debe para vivir rebajarse a escribiente, o sea a empleado, burócrata, oficinista en Alicante, Barcelona, Madrid. Desde su primera juventud le acompañaron admiradores. Algunos, influyentes, le protegieron. Y, sin embargo, nunca —más o menos— salió de apuros económicos. *El Cuento Semanal* le premió *Nómada,* 1908. En seguida consiguió cierta fama. Ni Alicante, su Alicante, se las arregla para concederle una holgada posición. En 1910 fue nombrado Cronista de Alicante. Perdió su puesto en 1919.

Don Vicente Ramos enumera las aventuras y desventuras de aquellos años. Miró tiene que marcharse a Barcelona, donde encontró siempre amistad y estimación. En julio de 1912 visita *La Veu de Catalunya.* Fue presentado por el gran poeta José Carner. Allí —lo describe Miró—, en aquel cuarto «había dos hombres sentados a la mesa: uno leía; otro le escuchaba». Leía Eugenio d'Ors, *Xenius;* el otro, Prat de la Riba.

¡Qué remoto se nos aparece todo aquello! Miró no se incorporó naturalmente a la redacción de *La Veu.*

Un no-éxito: el Premio Fastenrath, que otorgaba la Academia Española. Ni en 1916 ni en 1922 Miró obtuvo los necesarios votos. Quizá repercutió —la segunda vez— el incidente provocado por *Figuras de la Pasión del Señor.* La relata don Vicente Ramos: un periodista de Gijón, el señor Valdés Prida, redactor jefe del diario *El Noroeste,* pasó tres días encerrado e incomunicado en la cárcel por el delito de reproducir un fragmento de *Mujeres de Jerusalén* (*Figuras,* segundo tomo, 1917). Fue todo un *malentendu* rudimentario. Nuestra permanente Inquisición, no hay duda, está siempre —¡siempre!— dispuesta a funcionar. «El señor juez me llamó blasfemo —escribió entonces Miró— y *escritor conocidamente herético...*».

¡Purifiquemos, purifiquemos! (Quemar al hereje ya no se estila). Todo ello, parece ser,

operó en contra de Miró, candidato al Premio Fastenrath.

Mayor descalabro sufrió en la Academia Española misma como candidato —dos veces— presentado por Azorín, entre otros académicos —Azorín, buen amigo de su coterráneo— 1920, 1927. «En fin, todo se ha perdido —me decía en una carta— por obra de ruines».

Oportuno citar aquí el telegrama que enviamos —era la llamada «generación del 27»— desde Sevilla, firmado por los reunidos durante aquella magna ocasión. 19 de Diciembre. «Todos participamos en la admiración y el cariño a Sigüenza». Dámaso Alonso concluyó a la muerte del gran prosista: «Gabriel Miró, el más intenso y expresivo artista del lenguaje, muere sin ser académico de la Española».

En 1917 comenzó la amistad y la gran admiración de Valery Larbaud. Ya en 1919 vivió por tierras mironianas. Pedro Salinas me contó cómo el admirable escritor francés organizaba excursiones en coche de punto. Con frecuencia se demoraba con el cochero en el cálculo monetario. Y Salinas pensó: «Tate, es rico». Lo fue, en efecto. (Su madre era dueña de una de las fuentes del agua de Vichy) Larbaud se esforzó en dar a conocer en Francia la literatura de nuestro levantino, y hasta gestionó traducciones en casa de Gallimard. No llegó a realizarse aquel proyecto. (Miró y Gómez de la Serna eran las dos figuras españolas *innovadoras* para Larbaud).

Un éxito. Desde 1923 Miró colabora en el suplemento literario de *La Nación* de Buenos Aires. Allí resaltaban las primeras firmas europeas. Por *Huerto de Cruces,* publicado en *La Nación,* 1924, Miró ganó el premio «Mariano de Cavia». El representante del periódico argentino en Madrid, don Julio Alvarez del Vayo, durante la República, Ministro de Relaciones Exteriores, llamó, desolado, un día a Miró. Por telegrama le habían comunicado «la expulsión» del levantino. A él le dolió mucho aquel desenlace, y aún estoy oyéndole sus amargas quejas. (Este episodio no lo apunta don Vicente Ramos).

III

Es curioso que junto a las alabanzas y los triunfos haya una incomprensión con hostilidad. Aquella prosa lírica y narrativa mostraba algo nuevo, *una innovación.* Era el vulgo quien oponía resistencia. Vulgo aquí no supone pueblo. Todos los hostiles eran ciudadanos distinguidos: jueces, académicos, profesores, periodistas. Todos, nombres hoy ignorados, sin posible resurrección, subrayaban el valor original, modernos, permanente del gran prosista.

Ahí están las dos obras de este centenario ya mencionadas: la de Ramos y la de Landeira. Esta casi elegía no lo es. Ahí se recoge vida, obra, fama de Gabriel Miró. Afirmaba Joaquín Casalduero, el eminente crítico, en 1962: «La fuerza creadora de Miró no obedece a un impulso moral, sino a la atracción del ser en su totalidad». Pero... El pero siempre. Hoy, durante el centenario, la estimación se multiplica junto a las reservas. ¿Miró, difícil? No para quien le juzgue después de suficiente lectura. A la moda actual no le cuadra este arte. ¡Qué le vamos a hacer! El vulgo actúa siempre, el vulgo distinguido.

Murió Gabriel Miró el 27 de Mayo de 1930. Ultimas palabras: «¡Señor, llévame!». ¿Adónde? A su obra. Allí sigue vivo.

(Málaga, Agosto de 1979)

LAS MUJERES EN LA OBRA DE GABRIEL MIRO

Por TERESA BARBERO

Conferencia pronunciada por la autora el día 4 de Octubre de 1979 en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, de Alicante.

Corre el año 1879 y nace en Alicante el niño Gabriel Miró Ferrer en un verano que bruñe de azul el mar y mece las palmeras en tierras de Levante. La madre de Gabriel, una mujer «típicamente levantina, pulcra y piadosa» como se la describe siempre, fue, según palabras del propio Miró, la que le hizo sentirse «completamente hijo», una definición realmente emocionante.

Puede esto considerarse como el primer homenaje del escritor a una mujer, y, cuando inició, muchos años más tarde, sus *Figuras de la Pasión,* explicó: «Mi madre fue el primer evangelista de la Pasión del Señor que yo tuve». Y así, el libro, al ser publicado, lleva una dedicatoria harto significativa: «A mi madre, que me ha contado muchas veces la Pasión del Señor», y, aclarando aún más, dijo explícitamente en una conferencia dada en el Ateneo Obrero de Gijón en 1925: «Este libro de Figuras de la Pasión y los que pueda ir labrando de la cantera eterna del Antiguo Testamento, tienen su principio y mantenimiento en nuestra infancia, un origen y un sostén fervoroso, de ingenuidad...».

Su influencia materna se ha revelado continuamente en casi toda la obra del escritor, como veremos más adelante. Fue, pues, la madre, como primera mujer con la que tuvo contacto, la Mujer por antonomasia.

Pienso cuán triste debió ser para Gabriel niño, «completamente hijo», su encierro a los siete años en el internado del Colegio de Santo Domingo que regentaban los jesuitas de Orihuela. Tal vez esta época marcara en él una melancolía que ya jamás perdió. De precaria salud, pasaba temporadas en la enfermería y se iba incubando en él aquel vivir «para dentro», aquel observar la vida como si de un paisaje se tratara y el paisaje como si en la vida de cada uno tomara parte activa.

En los años en que Gabriel Miró escribe sus obras, los cambios sociológicos de España son de tal envergadura que, una serie de acontecimientos que venían fraguándose con cierta lentitud se intuían ambientalmente; acontecimientos que se precipitarían luego con el empuje de dos guerras mundiales y una guerra civil.

Uno de los cambios sociales que estas guerras crearían en las nuevas formas de vida cotidiana, serían el reconocimiento de un nuevo feminismo, que trataría de romper los lazos tiránicos, familiares y sociales, con los que la mujer había sido siempre avasallada por el hombre. Estas presiones, que asfixiaban su personalidad, comenzaron a relajarse a ojos vistas y se atisbó una posibilidad, bien merecida, de emancipación.

Gabriel Miró, alma privilegiada y sensible, con una visión avanzadísima con respecto a la mayor parte de sus contemporáneos, ve más allá de la problemática de este mundo hipócrita que rodea a la mujer y en donde la mayoría de las veces es víctima propiciatoria, y rompe una lanza a su favor poniendo ante los ojos de sus lectores unas estampas diáfanas, llenas de verosimilitud sobre la tiranía a la que la mujer de todas las clases sociales se hallaba sometida en el medio ambiente de las ciudades y de las aldeas. Ningún otro escritor de su época ha alcanzado un grado tal de conocimiento respecto a los sentimientos femeninos. No se le oculta el más mínimo desasosiego, la más escondida pasión, y, al describirla, lo hace con la facilidad que el dominio

del idioma le presta y con la emoción que brota de un corazón dispuesto siempre a la compasión por el pesar ajeno.

Mucho se ha hablado de la vida casta del joven escritor; anécdotas como la de la prostituta que unos amigos bromistas metieron en su cama y a la que él despidió sin rozar siquiera, han circulado afirmativa o negativamente entre los que le conocieron. Luego, una vez casado con Clemencia Maignon, la hija del cónsul francés en Alicante, y de la que estuvo muy enamorado, también se le atribuyeron confusas historias de un amor por cierta mujer casada. Pero, ¿qué hubo de verdad en todo esto? Cuenta la anécdota su gran amigo Oscar Esplá en términos confusos y dice que aquella aventura la llevó a cabo Gabriel «porque le parecía horrendo el desaire, y la tuvo compasión». La frase es poco clara y también algo increíble. ¿Por compasión se ama a una mujer?

De una manera o de otra, la obra mironiana está influida profundamente por el contacto de las mujeres que rodearon su vida. Resalto un hecho muy significativo: cuando Gabriel Miró se traslada a vivir a Madrid para trabajar en el entonces Ministerio de Fomento, la casa en la que habita de la calle Rodríguez San Pedro es compartida por cuatro mujeres: su madre, su esposa y sus dos hijas, y él se siente profundamente feliz. Muchas veces he pensado en ese ambiente familiar en que enmarcaba su vida el escritor: mujeres hermosas, de gran finura, rodeando con amoroso cuido la vida del hombre; a su alrededor todo sería (y utilizo sus palabras) «fragancia, aleteos, tentaciones de mujer y candores de niña».

Para llegar a la creación de personajes femeninos como Madame Bovary de Flaubert, la Regenta de Clarín, o la Paulina de Miró en *El Obispo leproso,* verdaderos prototipos de las virtudes y los vicios de la mujer, un escritor ha de unir a su talento natural y a la facilidad de su narrativa, un conocimiento extraordinario de la sensibilidad femenina.

Miró, con su Paulina, crea una imagen que conjunta toda la belleza física y espiritual de una mujer española que, sometida a las rigideces de la religión y de los prejuicios sociales, ha de apagar sus sentimientos en aras de una mal entendida moral. La angostura del entorno que la rodea, no puede, sin embargo, secar la fuente de sus virtudes, pero éstas han de manar escondidas, subterráneas, para que ni los ojos más celosos puedan mirarse en ellas.

El entorno social es su cárcel, de la que ni puede ni quiere evadirse. Todo amor, da cuanto posee sin solicitar nada a cambio, y ni el esbozo de su amor platónico con un hombre al que niega hasta las miradas, produce sombra alguna en la delicadeza y la pureza de su alma.

Este es uno de los fragmentos de la obra en la que el alma y la sensibilidad de Paulina quedan perfectamente descritas por la pluma de Miró:

«Se le apartó con suavidad y bajó los párpados con un honrado temblor; y encima seguía descansándole la contemplación de aquel hombre. Como prueba de que no le pesaba, de que no había de huir ni sonrojarse, volvió a subir la mirada y a recoger limpiamente la suya. Todo muy rápido, como una luz. La misma fugacidad tuvo su pensamiento, el pensamiento que la traspasó y que estampaba distancias y tiempo: Pude haber sido la mujer de ese hombre—. Acababa de verse toda virgen, tan blanca, en el viejo reposo del Olivar de Nuestro Padre: —Pude ser su mujer...»

A través de muchas de las figuras femeninas de la obra de Miró se repite este «leitmotiv» del adulterio espiritual. Es como el contrapunto de la virtud de la castidad; el aliento del pecado en un alma pura; la pincelada de color en un paisaje todo de grises.

Algunas de las mujeres mironianas llevan en sí el germen de pecado que, sin embargo, nunca llega a exteriorizarse ante el temor de provocar la injuria de los demás: Beatriz señorial, Lóriz lujuriosa... ¡con su propio esposo! (y éste es también un amor que, increíblemente escandaliza a los puritanos, les ofende), «La Princesita» que prefiere ahogar su amor juvenil antes que exponerse al menosprecio de su primo; y el ejemplo más claro: Purita, en *El Obispo leproso.*

Purita es hermosa y alegre; llena de humanidad. Ni hipócrita ni beata. Su hermosura, que incita a los hombres, enfurece a las mujeres, que consideran que es mala sólo por ser bella y alegre. Purita nunca se casa; Purita es virgen y morirá virgen sin desearlo, sin justificación posible, sólo porque los hombres que la rodean no quieren desposarla «porque tiene mala fama» a los ojos de Oleza, ya que mira de frente a los hombres y habla alto y ríe. La felicidad es un pecado para las almas mezquinas.

Luisa, en *La Palma rota,* no sólo adapta su vida al medio ambiente provinciano que limita sus reacciones, sino que hace suyas las falsedades que sus conciudadanos le presentan. Tiene siete años más que el hombre que ama, por lo tanto, no debe amarle... Prefiere pues la infelicidad de ambos amantes a romper con un estúpido prejuicio social.

Este es el encanto de ciertas mujeres en la obra de Miró: hacen dudar de que sean reales.

Pero entonces el autor nos muestra una galería de personajes femeninos a los que «conocemos» en la vida real y este realismo nos afianza en la seguridad de que Miró, antes de escribir sus obras, buceó en el sentimiento y en las reacciones de unas mujeres que luego habría de inmortalizar tal y como eran. Porque, ¿quién no ha conocido a una doña Corazón, con su espíritu maternal siempre dispuesto a acoger en sus brazos al infortunado y arrullarlo con solicitud? ¿Quién no ha conocido a una doña Elvira histérica, rencorosa, lasciva? ¿Y a esas mujers de aldea, «anchas, rubias y pecosas», «mujeres de espíritu patricio que huelen a campo, que tienen luz y aliento del paisaje en sus miradas, en sus cabellos, en sus carnes, en sus ropas...?».

«Aun siendo humildes —dice el autor— parecen de un misterio y suavidad de altas señoras porque poseen la aristocracia del color y de la forma; y aun siendo viejas, arrugaditas, guardan una claridad, una perfección expresiva de miniaturas de damas».

Tomemos dos ejemplos, al azar, de dos personajes femeninos de la obra de Gabriel Miró: el positivo y el negativo. Claros, definidos, bien limitados.

De *Niño y grande,* Elena.

«Presentóseme Elena sin las nieblas de los tules. Vestía un traje sencillo, de una honestidad elegante que insinuaba castamente la plenitud de su hermosura. Tenía su carne la palidez lechosa, tersa y suave de algunas flores y de algunos mármoles dorados de sol. La boca, boca de niña, la misma boca que me besó en el claustro del rosal. Eran sus ojos oscuros, con una transparencia ambarina, y sus cabellos bañados de una luz azulosa...».

De *El Obispo leproso,* doña Elvira.

«Alta, enjuta, inquieta; se le retorcían las ropas con un movimiento de sierpe; sus dientes blanquísimos, un poco descarnados, le asomaban en una sonrisa casi continua que se le enfriaba tirantemente sin animar sus mejillas de polvos agrietados. Le relucía el cabello lacio y negrísimo, como si lo tuviera bañado; cansaba la inquietud de sus ojos y su voz apasionada se le rompía de acritud... —Aquí hay mucho chisme, chisme y vicio... No hay calle sin pecado...—».

Y llegamos al estudio del personaje femenino que mayor arraigo ha tenido en toda la obra de Miró: la madre.

En una de sus novelas, *Niño y grande,* detalla casi a modo de diario aquellas sus tristes experiencias de abandono materno: «La melancolía de mi ánimo se tradujo y manifestó inexplicablemente en mi cuerpo por un plebeyo reúma de la rodilla izquierda. Había de ir en pos de la brigada, zaguero y cojo, como cría lisiada de un rebaño». Y en este momento la silueta de la madre toma características sobrenaturales; sueña con ella, la ve «deslizándose silenciosa como las nubes», «delgada y pálida, vestida de amplios lutos».

Y más adelante: «...me miró mucho la frente y dentro de mis ojos; y, entonces, la faz de la aparecida era la de mi madre, y lloraba; sus labios tenían un gesto profundo de pena».

Es la madre, en la obra mironiana, el embeleso, el consuelo de la criatura humana, y, la mayor parte de las veces, está representada como «mater dolorosa», por su enfrentamiento con las tristezas diarias.

Pablo, el hijo de Paulina, es también un niño «de colegio de jesuitas», para quien la madre es el único familiar que le ama enternecidamente. Madre es también la extranjera casada con un alicantino que en *Años y Leguas* soporta valerosamente la agonía lenta de su joven hija de las trenzas negras. Y es madre atribulada la mujer del faro que oye la voz de su hijo pequeño y muerto, a través de la caracola del mar, en *El ángel, el molino y el caracol del faro,* y la madre leprosa que voluntariamente se aparta del hijo sano... y muchas, muchas más.

En sus primeros amores, Antón, el muchachito de *Niño y grande,* entremezcla la amada y la madre en un inconsciente complejo de Edipo: «Mi vida se forjaba en la lumbre suya, en la claridad del cielo, de mi madre y Elena»; inclusive cuando le llega su primer amor carnal, doña Francisca es una matrona añorante del hijo que jamás tuvo.

Tiene la madre en las obras de Miró una aureola de abnegación, de plácida belleza, que la eleva sobre las demás mujeres, incluso sobre las más amadas. Pablo, acurrucado junto a su madre, inmensamente triste por su incomprendida adolescencia, le dice arrobado, después de que ella haya consolado la pena de su alma:

—«¡Ya tengo tu olor! Los demás huelen a vestidos, a gente y a olores. ¡Tú sola, tú nada más, hueles a ti!».

Por último quisiera recordar la similitud entre mujeres, flores y frutos en la obra de Miró. Sus personajes adolescentes masculinos están siempre subyugados por el olor y el color de la presencia femenina, atraídos como mariposas a un descubierto jardín. Pablo sien-

te «una deliciosa primavera, como si floreciera de felicidad todo su cuerpo» entre las primas de la condesa Lóriz y Purita, y recoge «con dulce ahogo los perfumes que le habían dejado sus manos, sus mejillas y sus ropas».

También Félix, el casi adolescente de *Las cerezas del cementerio,* siente esa continua atracción de flor y fruto que la mujer expende, y grita a Beatriz: «No hueles a leña quemada, sino a manzanas y a nardos. ¡siempre a ti!».

Y en *Páginas bíblicas,* «Ruth, modelada en carne de lirios, se rendía toda casta en su promesa de amor».

Y es este embeleso hasta tal punto agudo, que las mujeres necias y sometidas por su falta de voluntad o por la autoridad del hombre, como la mujer de Koeveld, se transfiguran ante él en novicias encarceladas y en ramilletes de flores cortadas por una mano cruel.

La flor y el fruto se torna en mies cuando la mujer es matrona, y así, en *El hijo santo,* doña María «está hecha de trigos».

Ha llegado el momento de la muerte de Miró. Cuando Clemencia insiste en que debe recibir a un confesor, Miró se niega. (Recordemos cuando escribió: «Lo que pido es el hombre sin ángel de la guarda a la derecha ni demonio a la izquierda... que le duela el pecado por haberse ofendido a sí mismo)».

Cede por fin a las súplicas de su mujer, y cede con esta bella frase llena de amor:

—Si es que ello os ha de causar pena a ti o a nuestras hijas... que venga el hombre...

Estas son las mujeres nacidas de la mente del gran escritor levantino: «sólo de almas hachas; de almas doloridas y agónicas».

LA POESIA SIN VERSOS DE GABRIEL MIRO

Por JOAQUIN FERNANDEZ

(Conferencia pronunciada por el autor el día 4 de octubre de 1979 en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, de Alicante).

No sé yo si el centenario del nacimiento de Gabriel Miró, que ahora celebramos, ha resucitado o va a resucitar verdaderamente el perdido interés del lector medio por la obra del escritor levantino. Tengo la impresión de que el esfuerzo de la crítica en este sentido no ha sido demasiado intenso, limitándose por lo general a unas breves notas recordatorias, un poco como para cumplir un inevitable compromiso de profesionalidad. Ni las revistas especializadas, ni tampoco las páginas literarias de los principales diarios (me refiero, principalmente, a los de Madrid) han pasado, que yo sepa, de recordarnos el centenario de Miró apenas como una especie de fiesta de guardar cuyo sentido litúrgico ha ido perdiéndose con el tiempo. Y es una lástima porque si la crítica, a la que de oficio debe de estar encomendada no sólo la interpretación de las claves esenciales para la comprensión de la obra criticada, sino también la misión fundamental de que muchos nombres y libros del pasado no se pierdan en el horizonte del lector de hoy, si la crítica, repito, hubiera cumplido el esfuerzo de airear la obra de Gabriel Miró, el lector tendría ahora a mano, en este período de sequía imaginativa y de desmañados tanteos estilísticos, la oportunidad de recuperar, leyéndole, nada menos que una época y un estilo.

En su *Introducción a la Poética* —y ya se ha deslizado aquí el término que va a ser la clave de esta comunicación—, dice Paul Valéry: «...el conocimiento de los autores y de su tiempo, el estudio de la sucesión de los fenómenos literarios no puede sino incitarnos a conjeturar sobre lo que ha debido suceder en la intimidad de quienes han hecho lo que hizo falta para conseguir ser inscritos en los fastos de la historia de las letras. Si lo han alcanzado, es por la concurrencia de dos condiciones que pueden considerarse siempre como independientes; una, es necesariamente la producción misma de la obra; la otra, la producción de cierto *valor* de la obra por parte de los que la conocen, asegurando su conservación y su vida ulterior. «Miró cumplió su parte en el compromiso. Qué pena que la crítica del día no se haya decidido a cumplir la suya o lo haya intentado sólo tímidamente.

Pero entremos ya en materia. Señalaba, unas líneas más arriba, la introducción casi espontánea, a propósito del título de un libro de obligada citación, de la palabra «poética». Pues bien, esta palabra mágica es la que pone de acuerdo a los críticos a la hora de adjetivar con la mayor precisión la prosa de Gabriel Miró. Las coincidencias en este sentido podrían multiplicarse, pero he elegido dos tan autorizadas como las de Valbuena Prat y Torrente Ballester, citadas por Teresa Barbero en el encabezamiento de uno de los capítulos de su libro *Gabriel Miró*.

Dice Valbuena Prat: «Miró, alma de poeta que escribe en delicada prosa»; y Torrente Ballester, remachando aún más: «La riqueza de su prosa exige frecuentemente el tratamiento versificado, porque transciende a lírica, por la emoción y por la expresión».

Así, pues, nos hallamos ante un alistamiento unánime en lo que se refiere a calificar la prosa mironiana: poética. Y a mí, como poeta, me interesa investigar, en la modesta medida en que mi capacidad me permite hacerlo, hasta qué punto esto es cierto o si se

trata sólo de una aproximación admitida un poco a la ligera, a la vista de ciertos aspectos externos de la fachada.

La última palabra empleada por Torrente Ballester en su valoración puede servirnos muy bien para tratar de hacer pie en el fondo de la cuestión, ya que cuando el excelente crítico reclama el «tratamiento versificado» lo hace a impulso de lo que él identifica como esencial en la prosa mironiana: «emoción» y «expresión». Expresión, es decir *lenguaje.*

En el contexto de la época en que Miró desarrolla su obra —último tercio del siglo XIX, primeras décadas del XX—, contexto heredado de una larga tradición que ni siquiera el corte brusco del romanticismo con su concesión al subjetivismo logró romper, la distinción entre narrativa y poética, o más llanamente entre prosa y verso, estaba bastante clara: ambas manifestaciones obedecían a unas *formas* aparentes con un amplio juego de recursos. El respeto a tales formas equivalía al respeto a las reglas del juego; y lo curioso es que de la correcta aplicación de estas reglas surgía como por encanto la esencia misma de lo narrativo y lo poético. Si se me permite una síntesis brusca, yo diría que a la prosa correspondería lo *perceptible* y a la poesía correspondería lo *sensible.* O lo explicable y lo inexplicable. En mi opinión, pues, calificar de poética la prosa de Miró, a condición de inmovilizarnos en unos diagramas rígidos que tendrían como límite máximo un cierto realismo estético, es absolutamente irreprochable, con todos los sellos de legalidad y legitimidad.

Escojo, casi al azar, un párrafo de una de las más celebradas novelas de Miró, *Las cerezas del cementerio:*

> «Pronto vislumbró de astros todo el espacio. Detúvose para verse rodeado de la estrellada noche. Y fue tan penetradora su delectación, que sintió un estremecimiento dulce y frío en toda su espalda. ¡Es que estaba sólo; se había perdido en el inmenso y oscuro valle, bajo los fantasmas de los olivos!».

¿Quién podría negar la «poeticidad» de este párrafo escogido, insisto, al azar, y que Miró repite como en espejos múltiples en todo el ámbito de la sala fantástica de sus novelas?

Expresiones como «vislumbró de astros», «rodeado de la estrellada noche», «estremecimiento dulce y frío», «inmenso y oscuro valle», «fantasmas de los olivos» manifiestan la médula emotiva, el nervio vivo de una estética poética convencional. La organización de los planos lingüísticos responde, por otra parte, plenamente a las exigencias de la estructura poética. Pero no olvidemos, como se dijo antes, que estamos instalados en una época y en unos modos que atribuyen a la exterioridad del lenguaje, a las formas propiamente dichas, lo perceptible y lo sensible.

Pero en Miró, además, el hálito poético no se diluye cuando atraviesa el frío vestíbulo de lo que podríamos denominar lo antipoético narrativo, y me refiero al diálogo. Y es que el diálogo mironiano, aun cuando descienda a los términos más domésticos y materiales —«El ideal no vale, en arte, sino en tanto que es real», dijo discutiblemente Guyau— sigue impregnado de espíritu poético.

Veamos un ejemplo:

«—¿Qué te parece? ¡No es posible negar que el Señor ha bendecido esta casa! ¡Yo creo que si sembrases rujillo saldría rubión o candeal! ¿Has visto el aceite? Dime si el de Andalucía tiene más transparencia; sabe a manteca fresca. Anda, haz el favor de probarlo; moja el dedo.

Un ejemplo, sólo un ejemplo que podríamos multiplicar hasta donde quisiéramos.

Y bien, ¿no podría incluirse con todo derecho a Miró en esa «amable cantidad de narradores» a los que Cesare Pavese (uno de los más profundos estudiosos del oficio de poeta) designa como «una moderna encarnación de lo "maravilloso" de los poemas caballerescos que perduró —dice— de un mundo expresivo prelógico»? A continuación, el escritor italiano, después de facilitar algunos nombres ilustres (Cabell, Powys, Yeats, Lisi) aplicadores de la «magia, arbitrio divino», afirma que «raramente hacen poesía», y, en este sentido, hace una sola y esclarecida excepción: Kafka. Con todas las reservas, naturalmente, sobre los resultados, he aquí que surge la tentación de una aventura aparentemente descabellada: extraer el «común poético» de dos narrativas tan opuestas como la fría, espectral, onírica, obsesiva y fascinante del escritor checo y la cálida, vaporosa y cadencial del novelista levantino. Yo no voy a emprender, desde luego, tamaña aventura, por razones obvias, pero sí quiero dejar apuntado, intuitivamente, que me parece percibir, en un horizonte lejano, un punto de encuentro de dos «poéticas» tan distantes como en kilómetros y en clima lo están Praga y Alicante.

He transcrito anteriormente un breve diálogo de Miró. Lo elegí para demostrar que palabras tan «prosaicas» como «aceite» o «manteca» pueden perder peso matérico, grosor, si se acierta a revestirlas de un universal fantástico, en este caso la «transparencia». De tal manera que el personaje al que familiarmente se invita a que «moje el dedo», lo mo-

jaría efectivamente, sí, en aceite, pero también en transparencia.

¿Dónde hallar la clave de semejante transustanciación? Puede que el propio Pavese no ande muy lejos de un principio de solución cuando dice: «Frecuentemente sucede que algunos narradores *piensan* de cierto modo la realidad, la explican según un sistema dado, pero la solución *estilista* que le dan narrando es otra. Ella presupone elecciones, recuerdos, perpejlidades irresueltas». Ya estamos sumergidos en un mundo específicamente poético, con independencia de las formas que adopte: el del estilo, y, sobre todo, el de las perplejidades irresueltas.

Por otra parte, ese «sistema dado» al que se refiere Pavese, tan inflexible como un código de señales (las reglas del juego a las que aludíamos al principio), se ha roto en los últimos años con la evolución de los lenguajes poético y narrativo desde dentro, desde sus propias esencias e intenciones. Ni la narrativa es ya sólo documento (aunque la de ahora tienda de nuevo a serlo), ni lo poético es un estado auroral. El cambio venía gestándose desde hacía tiempo, pero si hubiera que ponerle jalones al difuso camino, estos serían la deshumanización de la novela, con su superación de lo personal, su objetivación, y la «modernización» de la poesía. La primera, la novela, se aparta a veces del diálogo como recurso técnico, llegando a abolirlo en ocasiones; la poesía abandona las formas clásicas, admite en su seno nuevos acentos, ritmos y cadencias, alarga los versos hasta destruirlos y aun llega a asimilar la prosa con la mayor naturalidad.

He aquí, pues, que la distinción entre poesía y prosa no es ya cuestión de modelos establecidos, sino de lenguaje interno, dinámico y esencial. Y en este sentido cabe preguntarse: ¿Es, hoy, a la luz de la evolución apuntada, poética la prosa de Miró? ¿Puede hablarse, con rigor, de su poesía sin versos?

El mismo lo puso sinceramente en duda al reivindicar reiteradamente su condición de novelista. Cuando en cierta ocasión el poeta Jorge Guillén le reveló que abriendo al azar cualquiera de sus libros encontraba una frase poética, Miró le preguntó un tanto decepcionado: «Entonces, ¿yo no soy novelista?». Pero yo creo que no hay que hacerle demasiado caso; se trata, a mi juicio, de una preferencia genérica no muy meditada, de una sobrevaloración, dictada tal vez por la moda, o por la vanidad, del arte de narrar. Porque dígase si en este párrafo que transcribo a continuación, no resalta luminosamente el poeta sobre el narrador:

«Tarde de sábado. El pueblo sale al sol en lanza de piedra dorada. Recibe una claridad tierna y madura; parece que se han juntado la claridad de la mañana y la de la tarde, como dos mozas. Hoy la piedra de los montes es de cera y la va modelando Sigüenza con los ojos. Los collados tienen una piel de albérchigo; las umbrías, un verde íntimo para corderos de San Juan Bautista niño...».

Miró, incapaz sin duda de escapar a los convencionalismos en el momento de clasificar —¿y por qué?— genéricamente su escritura, acaso no advierte su condición, su innegable condición de poeta. Pero el párrafo transcrito, y tantos y tantos otros, es imagen mítica de la sensibilidad, puro lenguaje poético que trasunta experiencias emotivas entrevistas.

Yo no sé si como poeta que me pretendo, rindo homenaje a Miró en su centenario proclamándolo poeta; puede que también se volviera desconfiado hacia mí preguntándome como a Jorge Guillén: «Entonces, ¿yo no soy novelista?». Y yo le respondería que sí, que es novelista hasta la raíz, y novelista permanente, doradamente sombrío, de corazón, de entraña, de hogar, de mundo. Novelista, sí; pero tocado por la caricia íntima del poeta.

La obligada brevedad de esta comunicación impone por lo mismo un brusco corte y exige así mismo pagar tributo a la superficialidad. Así, el pretendido análisis de una eventual poética mironiana ha sido hecho a través de unos cuantos fragmentos de su prosa. (Miró «alardeaba», al parecer, curiosamente, de no haber escrito jamás un solo verso). Pero, para rematar este trabajo con un mínimo de rigor, no puede quedar sin contestar la siguiente pregunta: ¿Se extiende la «poética» mironiana al conjunto de su obra? Es decir, ¿es perceptible y valorable una unidad poética a lo largo de la narrativa mironiana?

Otro maestro, Luis Cernuda, cuya refinada sensibilidad tanto tiene que ver con la de Miró, va a acudir en nuestra ayuda. En su poema «Río vespertino», Cernuda describe el oficio del poeta como el «*De ver en unidad el Ser disperso, / el mundo fragmentario donde viven. / Sueño no es lo que al poeta ocupa, / mas la verdad oculta, como el fuego / subyacente en la tierra*».

Pues bien, tengo relativamente fresca en la memoria la relectura atenta de una buena parte de la obra de Miró y puedo decir que la impresión última y acaso permanente que me dejó fue un como melancólico regusto poético transcendiendo los vagos contornos de sus paisajes, el humanismo un poco fatalista y desleído de sus personajes, el aleteo de imprecisa divinidad, fugaz e inasible, que se fil-

tra por los resquicios de las realidades aparentes. En una palabra: unidad poética que encadena lo disperso, lo fragmentario y temporal. Y el oficio, en fin, de poeta, cuyo canto, con todo, es para Cernuda inferior al del mirlo, y que a Miró le brotaba del alma sin saberlo.

Pero quedárase tranquilo él, desdeñoso de poetas, aunque no son infrecuentes citas suyas de Homero, de Píndaro, de Sem Tob, de Juan Ruiz, de Jorge Manrique. He aquí, de su pluma, un fragmento de *El libro de Sigüenza,* donde en un mágico cuadro de impresionismo literario, lo narrativo y lo poético alcanzan su definitiva fusión:

> «Pasa Sigüenza por la huerta de Alicante. Es un hondo llano de jardines sedientos y de tierras labradas, de árboles viejos, grandes y patriarcales, de vides robustas y ardientes. La alegría, el halago fresco y azul del mar va siguiéndole hasta doblar los montes del confín, los bellos montes lisos y zarcos, y por las tardes el sol muestra redondeces, collados, angosturas, casales y arboledas, todo rubio y de un color de sangre y de rosas. Entonces esa serranía parece avanzar y ofrecernos toda su desnudez, toda su vida. Arden las cumbres con un triunfo, con una gloria humana y dolorida. Cruzan el cielo los pájaros buscando la querencia de las palmeras, de los cipreses solitarios que dan compañía y una sombra larga a los torreones moriscos, a las casas de placer, antiguas, venerables, las únicas que todavía dejan una emoción señorial en ese paisaje roto por edificios nuevecitos, por «hoteles» pulidos que no saben qué hacer en el silencio campesino...».

Esta es la poesía sin versos de Gabriel Miró, la que tan bien describe un sensible personaje de *La cerezas del cementerio:* «Temblé porque sin apurarme con tristezas y melancolías de poeta, que no soy, se me mezclan muy raros pensamientos».

En el Centenario de Gabriel Miró

VIVENCIAS JUVENILES DE LAS FIGURAS DE LA PASION

Por ISABEL IBAÑEZ LOSADA

Bajaba el sol por la jamba de la persiana que filtraba una luz casi dormida sobre los anaqueles de la biblioteca. El libro estaba en lo más alto, pero yo tanteaba su lomo encaramándome en un pequeño escabel. Se llamaba «Figuras de la Pasión del Señor». Aquellos volúmenes empenumbrados del estante más alto rescataban los frutos del barroco sobre las claves del Modernismo. La luna de Verlaine sugería al novecientos los cuernos de la abundancia. Era allí arriba en donde estaba ese libro que yo había intentado leer tantas veces sin llegar al final. Me faltaba todavía Simón de Cyrene, María Cleofás, Los Sanhedritas amigos de Jesús y la Samaritana. El libro, con su ostentoso ropaje, se me hacía cada vez más atrayente y me invitaba a perseverar en su lectura. Debí de hacer tal esfuerzo al retirarlo del estante que, casi sin advertirlo, me roce la mano y sentí como una vaga laceración. Pero el libro ya estaba en mi poder y, aprovechando la tibia luz que se filtraba, me recosté absorta junto al balcón y empecé la lectura de Simón de Cyrene. «Vistióse Simón su sayal de la muda de fiesta, que era recio y azafranado, y las mangas de las que se rasgan por el codo». Ya estaba Simón en escena, ya era prenda de mi devoción aquella indumentaria rojiza de tosca trama que cubría la membruda humanidad que fue báculo de Jesús Nazareno. Ya era mío el personaje y me resultaba fácil participar en la tortura casi sádica de la caridad, entendiendo la aventura de Simón como algo que formaba parte de mi manera de entender las cosas. «Lavóse Simón; tomó su cayada y apartóse con su hijo Alejandro delante del rebujal, que hacía un áspero ruido de pezuñas, de topadas y retozos, y un balar alegre de la holgura y de la promesa del collado y del hondo de aguas vivas». De pronto sentí un ligero dolor en la mano y, sin determinarme a contemplar mi rasguño, dejé el libro sobre la mesa y abrí instintivamente el balcón poniéndome a mirar a la calle. Mi tío Paco pasaba la consulta médica en una sala próxima; llegaba hasta mí un ligero rumor indescifrable que a veces se apagaba totalmente, pero que volvía a surgir en el momento más inesperado. Por la calle bajaban gentes presurosas como formando parte de una acción ya prevista y como si aquellas personas que se mezclaban o afluían por las calles adyacentes fuesen seres predestinados a figurar en otras evocaciones de otros espacios y hasta de otros tiempos. A la luz del sol contemplé mi levísimo arañazo y al tocarlo suavemente con la yema de los dedos, advertí apenas la punción de una diminuta espina.

La voz persuasiva de la madre de Gabriel Miró hizo que su hijo escribiera, cuando fue adulto, las «Figuras de la Pasión del Señor». Miró descubrió todos sus personajes al evocar nostalgicamente aquellos relatos de la infancia que poblaron su imaginación de seres misteriosos dotados de mágicos estímulos y raras sensaciones. Ante aquellos ojos tímidos desfilaron Judas, Caifás, Anás, Barrabás, Herodes Antipas, Pilato, Cristo —Cristo el elegido como eje infinito—, las mujeres de Jerusalén, la Samaritana y quizá, sobre todo, Simón de Cyrene compungido, piadoso, misericorde, con la amorosa envergadura de sus brazos abiertos. Yo «me andaba» entonces por Simón de Cyrene y había decidido definitivamente volver a la lectura de aquel capítulo después de atarme el dedo con un pañuelo. Fue entonces cuando se abrió la puerta y vi entrar a mi tío.

—¿Qué te pasa en el dedo? —me preguntó. Le contesté sin recapacitar:

—Se me ha clavado una astilla. Debe de ser de la cruz de Simón.

No me dijo nada, pero recuerdo que leyó por encima de mi hombro el nombre del capítulo y sonrió. Volvió a meterse en su habitación para presentarse al poco tiempo con unas pinzas y un pomo de yodo. Me dijo que me pusiese a la luz y, en un santiamén, me sacó la espina acercándomela con la pretensión de que la contemplase. Después desapareció y yo volví a buscar la grata compañía de Simón de Cyrene.

La prosa de Gabriel Miró, esmaltada de metáforas e imágenes, convertía aquella realidad purulenta de las calles de Jerusalén en una especie de friso bellísimo que, más que evidenciar el dolor de Cristo, el humo espeso de la multitud o el polvo acre que señoreaba el Gólgota, lo que hacía era dejar escrito el gran mensaje para una lectura más allá del tiempo, más allá de la propia verdad. Ya nunca interrumpí mi lectura. Los últimos párrafos de aquel retablo los tengo bien presentes: «el hombre de Cyrene se sentía traspasado por la mirada del reo. Ladeóse para verle. Tenía un párpado rasgado; las sienes, hondas; y al quitarse la sangre dura de las órbitas, su mano herida se dejó sangre fresca en su boca estirada por el asma. Y esa boca le sonreía...».

Cuando Simón se desligó del peso abrumador de la cruz tendría el cuelo tumefacto, pero yo pensaba —porque así me lo había dicho Gabriel Miró— que Rufo y Alejandro lavarían el cuello de su padre y que alguien vendría, porque siempre surge un pequeño cirineo vestido de blanco que con unas pinzas nos saca la espina aunque sea tan diminuta «como la arista de un cascabillo de cebada».

Pero no era Simón de Cyrene, con su predestinada motivación de amparador, trivial y profundo a la vez, del más alto de todos los humanos, (porque Cristo era el ungido) lo que iba a cautivar mi atención y a definir de algún modo mis sensaciones. Aquellos personajes fáusticos, huéspedes constantes de mi imaginación, habían tenido cada uno su forma y su estilo y en todos ellos residía un perfil que partía de mi imaginación y se respaldaba por las relecturas de los Libros Sagrados, por los comentarios o alusiones que en cualquier momento se producían. Pero fue Gabriel Miró el que puso de pie la «realidad» de todos esos personajes inefables, que fueron héroes partiquinos en la más grande y comprometida de todas las representaciones. Las «Figuras de la Pasión del Señor» llegaban hasta mí no en forma de testimonio, no entendidas como ciertas ante el dato exacto de la realidad; no consideradas como una evidencia que sería la sacada del polvo, de las sudadas estameñas de aquellos apóstoles que dejaron las redes tendidas al sol, los bicheros y las nasas desperdigados para valerse únicamente de la palabra, para resistir el peso abrupto de la realidad, para negar y renegar, para amar y hasta para incurrir en la traición. Toda aquella carga humana de sensaciones era la que Gabriel Miró había convertido en una prolija greca, en un conjunto de sugestiones que para mí no tenían el valor de la realidad sino de algo mucho más hermoso y al mismo tiempo mucho más profundo como lo es el resultado de una gran verdad, lo que queda de una afirmación solemne después de convertir la superficie real de las cosas en oros, en azules, en blancos de tibio matiz, en oquedades de inefable relieve, algo que me llevaba inexorablemente a entender aquellas escenas sin participar de su realidad, como cuando San Mateo nos cuenta seca y áridamente el mensaje divino o como cuando Passolini nos transmite hoy su interpretación de la verdad sagrada, dejando a nuestra contemplación el espeso paisaje de Israel, la desnudez infecta de los entresijos del Nilo, los cuervos del monte Tabor, las túnicas raídas y acartonadas por el polvo y el sudor, la fe fosilizada como los cantos del pedregal de las ramblas secas o como la luz inmisericorde que hiere los muros del casal. Gabriel Miró redime estos perfiles, añilándolos con su voz aterciopelada e insuflándolos en una fe escondida que convierte en belleza todo aquello que roza las potencias del alma y que hace que nos sintamos más cerca de lo que desearíamos ser, o por lo menos de aquello que nos complacería sentir entera y plenamente.

No era sólo Simón, repito. También era Judas, esa especie de gran incomprendido o de predestinado —no sé si atreverme a decirlo— injustamente para el mal. El esquema de Judas que puede tener un niño, un joven educado según la tradición, es fatalmente maniqueo. Pero con Judas sucede como con la otra historia no sagrada. Por eso se impone su revisión. Por eso los tratadistas nos van traduciendo esos esquemas falsos a golpe de dato y de documento para acercarnos, aunque eso ya no parece posible una vez rebasada la adultez, a la verdad de los hechos. Judas es un personaje que espera su revisión, su interpretación, y Miró nos lo presenta en cierto modo como una circunstancia episódica, pero confiriéndole ese acento poético de que disfrutan todas sus figuras de la Pasión. Basta con acercarse a cualquier pasaje de este capítulo para quedarse prendado de su inefabilidad poética. «Judas —dice Miró— acostóse en el establo, dentro del heno, junto a las nasas olvidadas, rotas por las pezuñas de los bueyes. Y se durmió estremecido de fiebre mirando la noche, que caía en bóvedas de astros sobre el Tiberíades».

Su cansancio letal le hacía dormir sobre el rebujo de las redes. Se durmió «mirando la noche». El más imaginativo de nuestros poetas no osaría emplear una equivalencia más misteriosa y sorprendente que la que acabo de acotar. Cualquiera de las alusiones se ve implicada en metáforas fulgurantes y ricas de emoción. No hace falta acudir a estos recursos poéticos amparándose en una belleza conceptual. De cualquier modo conseguirá plasmar la escena narrada como un prodigioso pintor que se aprovecha de la luz y del rigor de los sentidos para convencer y deleitar. Dice en otro pasaje: «Judas llegóse al enjambre de mujeres y también guarecía los cañizos». Aquí la economía de medios no disminuye el valor de la expresión porque en la prosa mironiana no es solamente la precisión del vocablo o la selección de los términos empleados lo que ofusca y sorprende sino su profundidad poética que a veces queda expuesta con pasmosa desnudez. Dice en otra parte de su versión de Judas, cuando éste decide incorporarse a las tareas femeninas de trabar el cañizo, como advirtiendo la íntima seducción que nadie habría podido expresar en términos más escuetos: «Y él porfió en trabajar, que así tocaba la túnica y las manos de la mujer hermosa». Esta brevísima aclaración, tan definitiva, seduce y emociona.

Si la figura de Judas me parecía sugestiva por toda esa serie de retazos que componían la trama de su persona, no lo fue menos para mí la aparición de Caifás en la fiesta de los Tabernáculos. Jerusalén vive cantando y bullendo en un derroche de palmeras como este Levante que esparce las brisas de la cultura. Miró no se conforma con pintar el escenario sugestivo por su propio exotismo, sino que va por el atajo de la imaginación a descubrirnos todas las posibilidades de ensoñación que con tales elementos son factibles. Y así nos crea una noche en la que «el cielo es una espada inmensa, desnuda, corva, limpia, llena de joyas» y en ese esplendor Jerusalén «relumbra gozosamente, como almenara del Señor». La riqueza expresiva no alcanzará solamente al paisaje sino a la figura. Yo diría que más que al paisaje tiende a las dimensiones espaciotemporales. Miró es también un pintor de figura. Un solemne creador de tipos. La figura de Caifás es como un documento de escriba, como una viva porción de aquella remota realidad. Después de describir el boato del templo enumerando rincones, bóvedas, pequeños y grandes entornos; después de dejar constancia de las facetas del ritual aparece clara y definitiva la figura mayestática de Caifás, porque la belleza no es el canon sino la implantación feliz de la circunstancia en que el hecho se motiva. Dice Miró que Caifás «era de rebultada cerviz y le pesaba muellemente la sangre». Clarísima definición del pícnico y obeso que tiene la andadura del símbolo y el signo de la autoridad. Dice también: «brillábale la grosura del rostro, y sus pies mollares y desnudos dejaban humedad en las losas como si se le derritiese la corpulencia». Y es Caifás el que tiembla y se estremece al escuchar el alarido del suplicio en la leña de los holocaustos que, según advierte Miró, «no puede ser mordida de gusano». Allí está presente Caifás macizo y magnífico dejando caer a sus espaldas las recitaciones del Exodo, del Levítico y del Números. Y allí seguirá después de la vigilia del perdón, cuando ya los romeros palestinos acuden a la casa de Jehová con sus cánticos y ofrendas vegetales. El novelista ha colocado al personaje en el atrio de su imaginación y ahora hace desfilar un cortejo atiborrado de personajes que va invadiendo la escena sin dejar un solo rincón que no tenga una acción, una figura, un elemento. Miró dibuja todo el plano. Lo rellena. Quizá sea ésa una circunstancia imperativa del Modernismo que no tolera un hueco, que no perdona un resquicio de vacío. La simple enumeración de estos personajes haría las delicias de un escenógrafo o de uno de esos movilizadores de masas que ambientan las películas históricas. Surgen allí los cambistas con «un denario colgando de la oreja»; los tintoreros, con un copo de lana; los orífices y percoceros con «un sartalejo de abraxas, un zarcillo de relumbres; los alfayates con una aguja enhebrada de lino, que nos recuerda la profecía de Cristo que ha sembrado en los poderosos una auténtica preocupación por adelgazar el tamaño de los camellos. Y detrás de los alfayates, los perfumistas, los hortelanos, los portadores de cuévanos con frutos, palomas, cidras, naranjas, dátiles, granadas y cermeños.

Todas las figuras de la Pasión me dejaron una huella indeleble. Pienso que quizá por el simple hecho de su grandeza temática unida a la belleza del lenguaje empleado por Miró, aquellas narraciones leídas en mi niñez y adolescencia tuvieron para mí el encanto de convertir un libro literario en una especie de breviario de fe, de manual de ensoñaciones o —apropiándome de un bello título de Gerardo Diego— de un *manual de espumas*. La prosa decantada de Gabriel Miró contiene toda esa gracia evasiva necesaria y suficiente para invitar en cualquier momento a su relectura, lo que constituye la esencia de lo clásico, es decir, la virtud de lo intemporal.

Para cerrar estas vivencias sobre las «Figuras de la Pasión del Señor» quisiera aludir finalmente a la Samaritana. El versículo de San Juan en que Miró apoya su bíblica fabulación, dice: «Vino una mujer de Samaria a sacar agua. Jesús le dijo *Dame de beber*». Así de sencillo, pero era soporte suficiente tan

humilde solicitud para instalar bella y adecuadamente el mensaje. En un breve fragmento hace una primera descripción decisiva: «Y cuando subía la mujer con su ánfora, que resudaba palpitante de frescura, la llamaban los hombres desde los albergues». Y Miró, más adelante —avisado ya el lector de la condición del personaje— define la situación con estas pinceladas: «y se alejó envuelta del gozoso donaire de su juventud. Y ya casi en la vera del pozo, se detuvo asustada con los rubores dulcísimos que siente la mujer exquisita, aun siendo pecadora». Eso dice Miró. Sólo un pozo, el escorzo de la bella Samaritana que de codos se apoya en el brocal, y el milagro, sin aspavientos, del rostro de Jesús reflejándose luminosamente en las aguas cautivas. Solamente engastar unas frases, impetrar un deseo: «¡Paz en tí!». Y la Samaritana que siente su cuerpo desmenuzarse como flor que se abre a la luz y se convierte en vaso de la gracia. Y una última y definitiva frase que no se sabe si es un ruego o un mandato, pero que constituye sin dudarlo una alucinante premonición: «¡Dame de beber!».

Así resuelve Miró el valor de la sed y del agua de la gracia. Y con esta última semblanza bíblica concluye definitivamente el retablo de las «Figuras de la Pasión del Señor». Todo el caudal de ideas y palabras, enmudecía de pronto al cerrar aquel libro que se albergaba en rica cubierta como obispo en su capa pluvial. A veces, una espina tan leve como un cascabillo de cebada conspira en el estante de arriba para eternizar la luz de la memoria.

ESTILO Y LENGUAJE DE GABRIEL MIRO

Por JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

Gabriel Miró se inserta en las corrientes del novecentismo que, como es sabido, propenden a la inflamación de la prosa por los recursos del estilo. No hay que olvidar que D'Ors prodiga lo mejor de su ingenio amparándose en la sustantividad del verbo y en su envergadura semántica. Coincide Miró con Rubén, quien se atalaya en una manipulación lúdica del lenguaje y deja rienda suelta a insólitas osadías metafóricas que van a conmocionar la trayectoria de nuestra poesía, mientras en América aceptarán esta pauta renovadora poetisas de tan buen decir como Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Esta última, recientemente fallecida, constituye un ejemplo de culto a la palabra, de forma de entender el mundo a través de una *negociación* estética. Los primeros intentos literarios de Miró —«Del natural», «Vulgaridades» y «Cartas Vulgares»— aparecen publicados en 1902. En años sucesivos irán apareciendo otras prosas cada vez más enriquecidas desde el punto de vista de su valoración léxica. En 1909 Miró será un destacado colaborador de prensa y su firma resultará familiar en las páginas de «ABC» y en «El Sol» y, más tarde, en «La Nación de Buenos Aires». Miró se hace abogado de secano por no desentonar en una sociedad anodina cuya felicidad consistía en poder obtener un título para la tarjeta de visita y un puesto fijo en la Administración. Aceptada la clandestinidad en que solía desenvolverse el hombre de letras, Miró se aclimata a la frialdad de los despachos oficiales, se convierte en gran lector y, como buen levantino, empieza a descubrir mediterráneos hasta rescatarse paulatinamente en su propia intimidad. Miró es un hombre que se genera en su propia frustración, en medio de una lucha que sólo puede mantenerse con un ardor sagrado casi taumatúrgico cuando se dispone de un enorme talento. Por eso surge de ese gran debate espiritual el estilista que es Gabriel Miró, que consigue elevar las cotas del lenguaje a los puntos más cimeros. Purista, clásico por su natural inserción en las tensiones del estilo, es quizá el mejor hablista de nuestro siglo. Con este bagaje y con estas proposiciones de triunfo, su candidatura de ingreso en la Real Academia Española fue rechazada por la docta Corporación en 1927. Miró fue un hombre sin biografía, como Gerardo Diego, como Menéndez Pidal, como Manuel de Falla. Su vida fue el gran escaparate de su vocación literaria. Por eso llevaba corbata de poeta, que le hacía parecer un cesante de buena familia, y tenía los ojos hondamente azules de tanto mirar a ese mar por donde llega la cultura. Y por eso también lo mejor de su vida fue su obra que es precisamente de la que vamos a ocuparnos en esta ocasión. El primero de las tres personas que apoyó su candidatura académica fue Azorín. Azorín estaba en lo cierto quizá porque participó de su misma luz mediterránea como levantino que era y, sobre todo, porque como él, su forma de hacer obedecía a un estilo. Quizá para enfocar mejor nuestras apreciaciones nos convendría partir de la definición del estilo pasando seguidamente a su justificación cualitativa. Para un mejor entendimiento como punto de partida y sin comprometer definitivos juicios de valor, cabría pensar que el estilo es lo que perdura y el contenido lo que suele olvidarse. El estilo es intemporal en tanto que el testimonio limita su proyección al mero entorno en que se produce. Por eso un estilista se nutre generalmente de una formación clásica puesto que su intemporalidad le convierte ya en un clásico. Es muy difícil hacerse valer, persuadir, convencer dentro de ese tiempo histórico en que el estilista se produce, quizá porque el estilo se perciba mejor a través de una perspectiva y porque la utilización de un lenguaje que, en apariencia, no resulta de curso legal sea moneda que se desprecie desde una mostrenca cotización. Sin embargo yo diría que el pueblo se encandila con las

formas del barroco y pocas veces toma en consideración aquello que le llega envuelto en la jerga del decir cotidiano que es la que el pueblo emplea para andar por casa. Existe no obstante una mesocracia que gusta del lenguaje llano sin ribetes castizos, que pretende enterarse de las cosas por la ley del mínimo esfuerzo y que no le pide nada al arte que no sea una mera información funcional. Gabriel Miró es un estilista de prosa no retórica que se permite únicamente las licencias del poeta. No enrevesa sus períodos. Unicamente trata de valerse de equivalencias y de seleccionar su lenguaje procurando una propiedad en sus vocablos que no descubra la sutura que todo planteamiento léxico implica en su elaboración. Fijemos la atención en otros estilistas. Azorín, por ejemplo. La sobriedad del escritor monovero es todavía más sumaria. Su estilo implanta el período breve, que representa una gran revolución en la prosa de la novela finisecular que es la mejor novela que hemos tenido hasta la fecha, porque nadie ha superado a Galdós ni a Clarín a pesar de haber dispuesto de experiencias históricas y sociales de mucho mayor calado. Azorín plantea una acción lineal, unas coloraciones planas y anula los adjetivos entendiendo que la verdadera virtud del estilo consiste en nombrar las cosas por sus nombres genuinos sin ninguna pereza mental alcanzando con este sistema la máxima propiedad del lenguaje. En todos los estilistas se produce siempre una necesaria referencia pictórica. Azorín recuerda por la sobriedad de sus medios la pintura de Váz quez Díaz. Miró, en sus narraciones coloristas y luminosas, nos trae la evocación de Sorolla y en sus composiciones de interiores más sosegadas y preciosistas nos lleva a las veleidades de Mengs o a las composiciones eurítmicas de Rafael. Y prueba de ello es que Azorín escribe con una llaneza digna de la mejor castellanía estimando sabia y modestamente que el lado opuesto al filo en un cuchillo se denomina recazo. Pero estilista es también Manuel Llano que utiliza en sus bellísimas narraciones un casticismo montañés y una toponimia local que reducen notablemente su campo de acción. Preciosistas son en su impostación poética Rubén Darío y Amado Nervo, que se valen del lenguaje por su propia fonética o por su adaptabilidad a los ritmos que practican. Estilista es Juana de Ibarbourou, que hace caso omiso de todo lo que no es belleza en un sentido léxico o resonancia cadente en un sentido rítmico. El paralelo de Valle-Inclán con la plástica quizá no pueda formularse respecto a la pintura sino tomando como equivalencia el barroco popular de su terruño. Su lenguaje tiende a la exacerbación de la realidad utilizando a veces un lenguaje convencional cuya validez literaria resulta incontestable. ¿Qué se requiere para abordar la posición del estilista? En principio yo diría que es necesaria una voz (una forma de decir propia). Esa voz puede poner el acento preferentemente en la propiedad del lenguaje optando por un purismo relativo. Esa voz puede utilizar un lenguaje de equivalencias como el que corresponde al lenguaje poético, optando por definirse en una prosa paralela a la poesía. Esa voz, por último, puede concretarse en un trasmundo de símbolos optando por establecer una mitografía. Un estilista puro podría ser Azorín. Un estilista con lenguaje poético podría ser Miró. Y un estilista con trasmundo de símbolos podría ser Montherlant. Quizá el estilismo de este último literato implique una densidad ideológica que sobrepasa la mera ambición estética. Lo cierto es que el estilismo tiene mala prensa en nuestros días y que son los propios escritores —bien conocedores por otra parte del esfuerzo y el talento que implica la fidelidad al estilo— quienes frecuentemente lo combaten con conceptos tan baratos como eso de que al pueblo hay que hablarle en su propio lenguaje y que lo bueno es vivir en olor de multitud. Sin embargo, estas apreciaciones carecen de sinceridad. Los que abjuran del estilo suelen ser aquellos que por su formación o por simple comodidad prefieren recurrir a lo más fácil. Las literaturas de contenido suelen ser engañosas. Los textos de contenido por vía de reflexión o por vía de información deben quedar adscritos al ensayo que es el género ideal para manejar ideas, trasegarlas y hasta combatirlas después de propuestas. El divorcio de nuestros escritores en lo que se refiere a los presupuestos del estilo se debe principalmente a la gran demanda de los libros de testimonio, memorias, informes documentales, novelas de endeble contextura y pésimo lenguaje, que a lo más que llegan es a poner de relieve las lacras de una sociedad que no tiene conexión alguna por la forma en que se desenvuelve, con la más leve inquietud espiritual. Quizá por eso renunciar a los argumentos de testimonio una vez que la denuncia ya no es noticia, sino el pan de cada día, lo que realmente tiene una motivación y un sentido es poder conferir a la creación literaria un sentido de recreación de la realidad, de trascendimiento del hecho por medio del arte. El naturalismo sin hipérbole, la poesía sin énfasis es un papel mojado. La única manera de combatir el estilo era situarse al pairo de un racionalismo capaz de convencer al lector y a la crítica ateniéndose a los presupuestos de la realidad. No vamos a enjuiciar el peso específico de las ideas, puesto que en una narrativa meramente testimonial no existe de hecho la acotación del autor. Ahí está una prueba flagrante de que la demanda no guarda relación alguna con la calidad. Los libros de mayor venta en nuestros mercados actuales suelen apoyarse en las promociones

fílmicas, en los pequeños escándalos o en las delaciones traidoras.

Cuando el concepto y el estilo caminan juntos se produce la magia del Quijote, porque no hay que olvidar que de esta fabulación genial nace por un lado la novela moderna y surgen por otro los mitos literarios. Tampoco conviene echar en saco roto que los escritores más fieles al estilo han sido los poetas y cuando en ellos se ha dejado sentir el peso de una realidad que les conminaba a romper con los moldes tradicionales, ha surgido la poesía social que indudablemente llena un espacio perfectamente útil para morir en su urgente y casi preconcebida limitación. Pero con el fenómeno de la poesía social —una vez resuelta la emancipación de la forma y legalizadas por decirlo así las formas del prosaísmo— se recurre al surrealismo y se hacen más anchas las áreas de deshumanización del lenguaje. Todos estos recursos, en el fondo, lo que hacen es vigorizar los sistemas tradicionales evitando el amaneramiento en que, en nuestro siglo, estaban incurriendo estilistas de menor alcance como Ricardo León que, empeñado en resucitar pretensiones imperiales y caballerescas, utilizaba un lenguaje arcaizante. Quizá Concha Espina estuvo al borde de esta misma tentación, aunque su recia personalidad lo impidiera y la adecuación de su lenguaje le instalara entre nuestras prosistas con más expresiva dicción.

La cantera de los poetas para la nómina de grandes prosistas de estilo es muy rica. Juan Ramón Jiménez nos ofrece dos muestras primorosas no superadas: «Españoles de tres mundos» y «Olvidos de Granada». Vicente Aleixandre nos propicia una amena galería en «Los encuentros». Valle-Inclán, poeta un poco a la ligera, nos regala «El yermo de las almas». Al estilo no hay que referirlo necesariamente a un preciosismo sino más bien a una fórmula contenida de expresión. Responde, en definitiva, al hecho de encontrar una voz propia. Azorín es un estilista por reducción a síntesis como Gabriel Miró lo es como consecuencia de ofrecer un vector de una más ancha panorámica en la que resulta necesario ingredir unas formulaciones estéticas que completan y definen su personalidad y que están empleadas con tal precisión y miramiento que incluso podrían calificarse de sobrias. El buril mironiano incide sobre las palabras una por una. Quizá el libro más leído por este escritor no tuviese ningún argumento y por eso decidiese optar por el estilismo. Ese libro fue sin duda el diccionario. Cada palabra contiene un valor intrínseco y un valor proyectado. Es decir, que la palabra vale por sí sola y vale además con un mayor ámbito de proyección en función de las demás. De este sincretismo surge la imagen, del mismo modo que por simple valor de equivalencia se obtiene la valoración metafórica. Pero incide también Miró sobre conceptos de expresión que abarcan un campo (hablamos aquí con un criterio cinematográfico) determinado por su óptica literaria. Del mismo modo que alquitara el valor del vocablo, lo hace con el campo que pretende captar coloreando todo el entorno hasta la saciedad. Artista del verbo y artista a su vez del período prosario en todo su conjunto. Período prosario que, a poco que se analice, nos ofrece —desmontando sus ritmos y sus pausas— unos valores versales verdaderamente sorprendentes. Tomemos en cuenta un texto de «El obispo leproso»: «(Jesús,) sentado en una piedra de madera,... con la cabeza hacia atrás, en medio de un sol de plata, dobla sus dedos pulidos señalándose la fuente...».

En este primer punto, dejando aparte una media docena de palabras adjetivas, podemos constatar las siguientes métricas versales: *sentado en una piedra de madera* (metro endecasílabico); *con la cabeza hacia atrás* (metro octosílabico); *en medio de un sol de plata* (metro octosílabico); *dobla sus dedos pulidos* (metro octosílabico); *señalándose la fuente* (metro octosílabico).

Los valores narrativos, aun cuando su contenido resulte alucinante, no podrán considerarse como piezas de arte (como es el caso de los escritores estéticos) porque la prosa que no se trasciende no es la propia del oficio de escritor sino acaso la del cronista o la del notario. Quizá no exista una crónica de mayor alcance documental y de más clara exposición que la *Crónica de Indias*, de Fernández de Oviedo, ni un relato de mayor alcance informativo que la *Crónica de Juan II*, de Chacón, pero tampoco son estas prosas las que corresponden al oficio del escritor. El estilo exige no sólo constatar el hecho sino remitirlo a una luz en la que el hecho se nos muestre con imprevistas dimensiones. Las «Figuras de la Pasión del Señor» no son un comentario o una apreciación en torno a los libros sagrados, sino una metafísica de la verdad que en ellos se vierte. Influye sin duda en la hiperestesia mironiana hacia la luz, hacia la interpretación del paisaje, hacia sus definiciones cromáticas de su mediterraneidad. Le pasa lo mismo a Carmen Conde en la forma pasional con que incendia sus poemas amorosos, aunque sus formulaciones estéticas no respondan a la ortodoxia tradicional de Miró, puesto que Carmen se acoge decididamente al surrealismo, lo que le procura una mayor libertad expresiva y le otorga esa anchura que ella necesita para sus períodos salmódicos y clamatorios que tienen mejor asilo en la vastedad del versículo. Son muchos los escritores de buena y moderada retórica, de bueno y mode-

rado estilo que tienen cabida no sólo en el poema (en el que de hecho no tiene cabida nadie puesto que no se publica), en la novela, en el cuento, en el artículo de periódico. Ahí quedaron César González Ruano y hoy Manuel Alcántara y en un tono de agresión activa menos ternurista, Luis María Ansón. Adolfo Muñoz Alonso en «Los presupuestos filosóficos del estilo de Gabriel Miró», publicado en la Revista de Ideas Estéticas (núm. 58, 1957) nos da la clave para descifrar aquello en que consiste la forma de trascender la prosa, el mester de estilo, a que me vengo refiriendo reiteradamente. Dice Muñoz Alonso: «El común de los hombres, los hombres de los negocios de la vida y los hombres de los negocios de las letras que son los eruditos, no se atreven a hablar con las cosas que ven, porque no las ven; con lo que se entienden es con lo que los demás entienden al hablar de las cosas». Y continúa seguidamente: «El mundo de las cosas está virgen para la mayoría de los hombres que tratan con él. Los hombres utilizan a las cosas para servirse de ellas, sin una palabra inútil, desinteresada, sin una palabra de amor, por las cosas de las que se sirven». Hasta aquí, Muñoz Alonso. Por eso Miró, que sabe lo que ve y que no se recata en cuanto a poner de manifiesto esas valoraciones intrínsecas reales que tienen las cosas miradas con amor y con entrega vocacional, confiere a su prosa el valor de la obra de arte. Es un hecho que los paralelismos literarios y plásticos no guardan una interrelación cronológica. De ahí que la prosa de Miró sea remitible en la interpretación de interiores y de composiciones figurativas a Mengs o a Rafael y en equivalencias musicales tengamos que acudir a Mozart. Esta última afirmación la hago con cierta cautela por una razón que no dejaré de poner en claro. La valoración de la prosa de Miró hay que hacerla casi desde una conceptuación poética. Siempre que oigo hablar de que la poesía es música, me suena a música pero celestial. Me parece una frivolidad tal apreciación, puesto que por el simple hecho de establecer unas inflexiones armónicas en el verbo y someter los períodos estróficos a unos metros previos, y en el caso de los poemas libres a unas referencias de ritmo interno, tengamos necesariamente que comparar una expresión monódica como es la palabra con una compleja alegoría orquestal o instrumental como es la música. Pero en todas las cosas subyace en su fondo una cierta analogía y Mozart parece la música más adecuada para alimentar el ambiente de esa tremenda realidad plástica que es la prosa mironiana. Cierto es que en sus vocablos —en su selección y ubicación— existe un valor fónico premeditado. Junto a estas significaciones habría que colocar otras valoraciones subsidiarias tales como la resolución de ciertos temas por acumulación de conocimientos (descripción de peces, de plantas, de faunas y de floras misteriosas, unas vivas, otras periclitadas, otras simplemente soñadas); el planteamiento de ciertas secuencias con valores fílmicos que constituyen verdaderas tesis de creación. No sería posible obtener una prosa tan tersa y de tan aparente espontaneidad —eso es lo difícil— sin corregir, ensamblar y probar una y otra vez el efecto y la percusión de los fonemas. Algunas veces se ha incurrido en el tópico de encontrar en Gabriel Miró el paradigma de escritor levantino colorista y extravertido. Nada menos cierto. Gabriel Miró es un escritor castellano, sobrio, contenido, pero con una eficacia inimitable que nos hace porosos a todas aquellas sensaciones que en su prosa quedan sugeridas a veces de una manera elíptica. Un escritor tan fino de percepción y de estilo como es Enrique Díez-Canedo, gran admirador de Miró, no lo vio así. En sus «Conversaciones literarias» (segunda serie 1920-1924) dice textualmente: «Nacido en tierras de levante, donde las formas se definen claras en la delicia de la luz, donde la naturaleza halaga por igual a todos los sentidos, y hombre de su tierra ante todo, Miró tiene en su arte una primera cualidad sensual».

Hay una frase de Miró que creo recordar ha sido glosada con diferentes intenciones, que me ha sorprendido sobremanera «Enseguida que vemos un jardín, un barco, una cumbre, un molino, lo poblamos de nosotros mismos, valiéndonos de delegaciones líricas». Esta apreciación me parece agudísima y me da en cierto modo la clave del mundo psicosensual de Miró que es aplicable a cualquier escritor que se produzca desde los presupuestos de su imaginatividad. No sólo los elementos citados por Miró nos inducen a sospechar enfáticamente todo aquello que no vemos. Esas sugestiones puede producirlas también un castillo sobre una eminencia, una simple puerta cerrada, un pozo con el brocal cubierto, un planteamiento de ficción. Se construye sobre el dato agigantando su repercusión real y de esta capacidad resulta la verdadera creación frente a lo que es la acotación del mero testimonio. De la creación pura surgen escritores como Gabriel Miró y Henri de Montherlant y del planteamiento testimonial surgen Galdós y Sartre.

Miró ha perdurado en el tiempo y a la hora de su revisión ha ocurrido como en esos procesos polémicos en que vuelve a verse la causa y ésta queda sobreseída. A pesar de todas las presunciones gratuitas sobre la caducidad del estilo, a pesar de todos los temores y recelos sobre el estilismo de secano, a pesar de hallarnos en un mundo hostil que no concede valor estricto a la belleza y que pre-

fiere las cosas mondas y lirondas hasta que un día se siente desnudo y reacciona o muere, a pesar de que la sangre llega al río y los poetas sociales proscribieron a la rosa, pero ya terminaron de hacerlo, el verbo ha vuelto a hacerse valer por sí solo y la poesía rescata sus valores estéticos y la prosa de Miró fulge, todavía hoy, admirada por Unamuno que fue siempre admirador de los grandes estilistas, como Azorín y Manuel Llano. Sólo se equivocó Ortega con sus frívolos comentarios que ya nadie recuerda ni glosa, como se equivocó con la apreciación de la poesía definiéndola como una deshumanización del lenguaje cuando tenía a su lado un poeta de la talla de Antonio Machado. Pero Ortega fue profeta de otras muchas cosas sobre las cuales y bajo cuya pauta aprendió a pensar toda una generación.

Como constatación del criterio de don Miguel de Unamuno respecto al estilo y concretamente al planteamiento de Gabriel Miró en sus «Figuras de la Pasión del Señor», transcribo un párrafo de una carta dirigida al ilustre prosista desde Salamanca el sábado de Gloria de 1917: «Lo que me dice que le está pasando con algunos fariseos no me extraña. Nada molesta más al fariseo que el arte. El arte, lo estético, la belleza no son para el jesuitismo sino cosas adjetivas, meros adornos. Toleran la retórica abogadesca al servicio de la apologética, como *ancilla apologine,* pero nunca la poesía penetrando en la esencia de la fe. ¡Gente de poca fe! Temen amar más al arte que la ciencia. Aborrecen más a Renán que a Strauss. Por eso son germanófilos...». Nosotros podríamos concluir, concluyendo con ello esta disertación, afirmando que el racionalismo es una forma de aproximación a la verdad, pero a la verdad científica y aséptica, porque la otra verdad, la verdad que quiere y exige el corazón, reclama la obra de arte como redención última del hombre. Por eso, y nada más que por eso estamos celebrando hoy aquí este Centenario.

Carta a Gabriel Miró

CON GABRIEL MIRO EN LAS PUPILAS

Por ADOLFO LIZON

Querido Don Gabriel: Uno, al igual que cada hijo de vecino, ve con sus pupilas. Eso no será ningún descubrimiento, pero conviene a lo que quiero decir. Que es, sencillamente, esto: Cuando uno escribe, ruda, malamente, claro está, a veces en las pupilas se le atraviesa la sombra alicantina, oriolana, de Gabriel Miró. Sobre todo en este centenario de su natalicio, que a contrapelo y casi en secreto, andamos conmemorando algunos. Se me atraviesa para decir que corrija, que vaya muy despacio, lento, muy lento, sacando de cada palabra todo su extracto y reuniendo unas cuantas, pocas, palabras, para formar un todo refulgente de artesano, de orfebre, más bien esculpiendo la luz. Que eso es lo que hace todo buen mediterráneo, llámese Homero, Alberto Camus o Miró.

Y yo reacciono diciéndole: ¿Qué haría usted, don Gabriel Miró, si pudiese levantar su cabeza y el polvo que reposa en el madrileño cementerio de la Almudena, haciéndose carne y resucitar, al contemplar por algunos instantes este Tonticomio que es el Estado Español y presenciar el asesinato, estúpidamente cruel, de la Lengua Española, que para usted, hablemos claro y sin tapujos, estaba mucho más alta que la Santísima Virgen?

Sí, ¿qué haría usted, don Gabriel Miró? Ya sé que es imposible que eso pase, y mejor es. Su pasmo y sufrimiento no tendrían límites. No nada kafkiano, como dicen los jovencitos de paso y porro cuando quieren explicar algo que no entienden; algo que para esos estultos hipercaníbales es todo. No nada menos kafkiano que usted, don Gabril Miró, todo ojos, pupilas, luz, griego de nuestro Levante señorial y antiguo como el mundo helénico mismo. Ah, querido don Gabriel, si usted viera el Alicante de hoy, antaño «señorial y helénico» —perdóneme la repetición queridísimo don Gabriel— hoy feudo de malolientes basuras que reciben al viajero por la puerta de Madrid; hoy señorío de un tal Conseller, del que el más mínimo pudor estético me obliga a silenciarle.

Sí, mejor es, admirado don Gabriel Miró, que sus cenizas, en el cementerio de La Almudena, no tomen corporeidad. Por mucho que diga el poeta, el mañana también puede estar escrito. En eso no fue don Antonio, aquel que usted conoció, nada profeta. El mañana, el hoy, ya estaba escrito, al menos para muchos; pero lo que esos muchos no pensaban, don Gabriel, era otra cosa. Es lo que uno llama «la doble admiración por Gabriel Miró». Una es la de siempre; la que tuvimos desde la primera lectura a Gabriel Miró, el escultor que con la luz cegadora de Levante erigió monumentos de belleza insuperable. En sus manos de Fidias alicantino, de griego del barrio de Benalúa, las palabras, son las centellas que brotan de la luz, luz esculpida con una simple pluma. Que ese es todo su buril. Otras veces, en vez de escultor que anda a manotazos con la luz cegadora, como un Miguel Angel mordiéndose con Julio II el Papa, ante una estatua, es mujer campesina de las de antes, claro, que hace encajes de bolillos. O bien orfebre que en la penumbra de su taller, con un rayo de luz trazando un círculo en la mesa de trabajo, la lupa ante el ojo, engarza pacientemente gemas. Pacientemente.

Pero la otra admiración, que no estaba escrita en un mañana, no se la puedo decir. Habla de la vida y de la muerte. Eso, de la

muerte. Y usted bien sabe, pues sufrió continua y duramente su mordida; usted bien sabe don Gabriel Miró, y lo dice una, y otra, y otra vez en su epistolario, que la envidia es el segundo motor de España.

No, no piense querido Miró que le envidio también el estar muerto. ¡Qué broma! No, no es eso. ¿O sí?

Toda la admiración de su lector.

Adolfo Lizón

LA OBRA DE GABRIEL MIRO Y EL CINE

Por JOSE-R. CLEMENTE

En la numerosa e interesante serie de trabajos, biografías, ensayos y anecdotario, publicados con ocasión del centenario del nacimiento de Gabriel Miró, echo en falta el comentario, o estudio, del posible aprovechamiento de su obra para el Séptimo Arte.

Nadie ha intentado de manera importante, que yo sepa, hasta ahora, vincular la variada obra mironiana, al cine. Por lo menos no conozco ninguna filmación que se relacione con sus personajes, con su novelística. Los pocos ensayos, o documentales, que he visto, me han defraudado. Miró merece más que unas simples imágenes de lugares, de campos o de sombras, subrayados con una voz en «off».

En alguna ocasión he comentado con «gente del cine» esta laguna, y he recibido parecida respuesta: «Miró es un gran escritor estilista, barroco, preciosista y local, de difícil captación por el cine, para la imagen».

En mi casa, siendo yo muy joven, encontré «La novela de mi amigo», en un ejemplar que el autor había dedicado a mi padre. Bastó esta lectura para llegar a la conclusión de que en la novela de Miró no sólo se recrea el entorno del personaje, los lugares, sino la propia intimidad de estos seres de ficción. Ahora releo esta novela. Y en ella encuentro constantes imágenes cinematográficas que, poco a poco, configuran, físicamente, el relato.

El cine, en su eterno juego con el tiempo y el espacio, busca caminos expresivos, de creación, y hasta de cierto «hermetismo». Federico Urios, el personaje central de «La novela de mi amigo», es una invitación constante al guionista para construir un gran tema para la pantalla. Y lo mismo podríamos decir de «Nómada», o de «El obispo leproso», o «Las cerezas del cementerio» o «Figuras de la Pasión» y de tantas otras novelas del autor. En todas late la vida, la acción, la definición de los personajes «hacia adentro» y «proyectada». «Retratos» no sólo físicos.

Me pregunto, por qué nadie se atrevió a llevar al cine la obra de Miró. Y cuando oigo razonamientos, como los expuestos, pienso que, con Miró sucede algo de lo que acontece con el «Quijote», que todos hablan de él, pero pocos lo han leído.

El cine es literatura —«imágenes literarias» dice Eric Rommer—. Buenos ejemplos, pueden ser, entre otros muchos del gran cine, «Providence» de Resnais, cualquier obra de Buñuel, o de Saura. Recientemente hemos podido ver en TV. «Persona» de Bergman. Y en todas, la «literatura» es la base del guión cinematográfico. Pensar, hoy, que el cine es sólo imagen, y que su valor está por encima de cualquier otro, es olvidar el sonido, la voz, el color, el montaje, y tantos otros elementos que configuran, de forma importante, este arte. El simple «movimiento», la imagen o la acción desnuda, deja reducido al cine a los justos límites de un experimento de física recreativa.

¿Por qué, entonces, la obra de Miró, plena de acción, de interés novelístico, de trama y meollo, sigue ahí, en los libros, sólo para recreo y solaz de lectores?

Pienso que, quizás, y pido perdón si estoy equivocado, los alicantinos, e incluso la propia familia de Miró, hemos guardado en lo más profundo de nuestro amor, de nuestro afecto, la obra. Parece como si no hubiéramos querido que las imágenes de sus personajes adquirieran prosaica realidad física. Como si «Federico Urios», «Sigüenza», «Don Diego», «Félix», «Beatriz», «Pablo» y tantos otros nombres y seres «humanos» de sus novelas, hubieran muerto con el autor. Ellos están allí.

Siguen allí, en las páginas de los libros. Pero son sombras como Miró lo es de su condición humana. Están envueltos en su simbología, con su intimidad, con su probreza o con su grandiosidad. Siguen «literariamente» vivos. Pero sin contrafigura humana que les dé presencia «popular».

De otra forma, sigo pensando, no se concibe que el cine, como medio importante de información y difusión, haya olvidado a Miró, mientras ha recogido otra novelística, inferior en calidad e inventiva.

Me parece lógico el temor de que la imagen, «literariamente soñada», se desmitifique con la plasmada en la pantalla. ¿Era así? ¿Quiso Gabriel Miró que fuera así? Y el entorno, ¿corresponde a la descripción novelística?

Indudable que toda personificación física del mito comporta cierta disconformidad con «nuestro» personaje «imaginado». Incluso aquel «campo» no es el que el autor describió. Ni aquel «traje». Ni aquel «gesto». Cierto.

Pero este riesgo, este temor, creo yo, queda superado por la positiva difusión y conocimiento de la obra de un autor. Una versión cinematográfica digna, siempre nos defraudará algo a los que leímos a Miró; Pero hará nacer, en los demás, un ansia, un deseo incontenible, de leer la obra. Y esta lectura, será siempre superior a la trasposición humana del personaje. Popularizar a Miró, «destapar», a quien solo de «oídas» los conoce, a esos personajes entrañables, vivos, es algo que puede comportar el cine.

Yo creo en esa juventud que se está incorporando al cine, y busca nuevos caminos de expresión creativa. Vamos a abrir los alicantinos, en primer lugar, la senda. Ya está en marcha un «aula de cine» en el Instituto de Estudios Alicantinos. Este puede ser el principio: crear grupos, incitar y premiar la realización de guiones, llevar a cabo la realización de filmes.

El tiempo pasa. Estamos conmemorando, nada menos, que el primer centenario del nacimiento de Gabriel Miró. Hemos ocupado horas y horas, «años y leguas», en ensalzar el recuerdo del autor. No sigamos en silencio, mansamente, otros cien años, adentrándonos en el mar de la nada, sin intentar, por lo menos, vincular alguna obra de Miró al cine. De un momento a otro, sus personajes nos van a pedir cuentas. Como los de Pirandello. Se nos van a desmandar. Y surgirán por propio impulso, para tomar forma tangible, aunque no nos guste su encarnadura física, aunque sean más altos o más bajos, más hermosos o más feos.

En nuestras manos está «controlar» esta «resurrección» dándoles la dimensión que merecen.

EL PAISAJE HUMANO DE GABRIEL MIRO Y LOS POETAS DE LA GENERACION DEL 27

Por MANUEL MOLINA

La tierra alicantina se hizo sangre en Miró desde su infancia. Si el ámbito oriolano, sus aires, sus calles y sus piedras, agrandaron su mirada, la amplitud de la huerta, la música del río Segura, la claridad de sus horizontes, llenaron su alma de la sed infinita de la creación.

Más tarde, adolescente —estudiante juvenil— recorre con sus padres y otros ingenieros, lugares recónditos de las laderas levantinas, ribera arriba, —por las faldas de las altas montañas semidesnudas del litoral mediterráneo— descubre la soledad crujiente de los recodos, de los valles, de las breves mesetas que se nombran en los mapas de su provincia. Nombres como Serrella, Bernia, Ponoch, Aitana... Nombres como Ifach, Finestrat, Altea, Polop. Vocablos llenos, expresivos, con sustancia de vida propia. Con el paisaje y sus nombres Miró se encuentra con la palabra, la palabra entroncada con la naturaleza terrenal, con la fauna y la flora, con el hombre. Sobre todo la humanidad. Humanizar cuantos elementos constituyen la existencia de la creación.

Por ello, su vida, a medida que crecía en profundidad, se fundía con los elementos de la naturaleza, y la materia —animada e inanimada— se alzaba radiante en virtud de la palabra, de la palabra suya, que tenía el sabor y el color del mundo. Fue en Alicante donde vio la luz, donde puso por primera vez sus ojos. Y son Alicante, sus pueblos, sus montañas y su mar, los beneficiarios del fruto de esta criatura excepcional nacida en sus entrañas.

Su obra en marcha, «Del Vivir», «Nómada», «El libro de Sigüenza», despertaron el interés de los artistas por nuestros paisajes y personajes, y su autor fue siendo admirado por una minoría cada día más numerosa de lectores, entre los cuales, muy pronto, se destacaron los poetas, alguno de los que, con el tiempo, llegaron a ser sus amigos.

Uno de los primeros fue Dámaso Alonso, que confiesa ser lector de Miró desde que era estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. Y dice: «Hay escritores a los que admiramos sin amarlos: frías perfecciones externas, que nos quedan objetivas y lejanas. Pero hay otros, de cuyas prosas, de cuyos versos salen humanos, cálidos efluvios casi materiales, que poco a poco nos rodean y nos prenden». —«¡Cómo amábamos a Gabriel Miró! ¡Cómo adivinábamos, tras el intuitivo y prolijo artista, al hombre bueno, al corazón de oro! La juventud muchas veces se engaña y eleva así altares a seres indignos. Mas en el caso de Miró veíamos claramente». (Dámaso Alonso. Prólogo. «Niño y Grande». Edición Conmemorativa. Vol. IX).

Jorge Guillén conoció al prosista alicantino por mediación del poeta dianense Juan Chabás, y Guillén relata este acontecimiento en su libro «En torno a Gabriel Miró», Ediciones de Arte y Bibliografía, Madrid, 1969. Decía Chabás: «La voz de Miró tenía forma y color y sabor como su palabra escrita, inventada en el instante mismo de escribirla para el goce del tacto y de los ojos, para el deleite del oído y hasta del paladar, para el placer del sentimiento y del entendimiento». Cuenta Guillén de los apasionamientos de Miró, de cómo se rebelaba ante la injusticia y la maldad del prójimo.

El paisajismo en el autor levantino no era meramente lírico, puramente poético, como pensaron y escribieron muchos. El se sentía novelista sobre cualquier otro calificativo en el

gremio de los escritores. Tampoco practicaba determinado estilo. Era un romántico por naturaleza. Un clásico por su formación. Y a su prosa afluían diversas tonalidades modernistas, barrocas e impresionistas, según el estado de su espíritu creador. Cuenta Guillén su excursión a Polop —año 1926—, acompañado de Esplá, Halfter, y Agustín de Irízar, y Miró que no pudo acompañarlos, le dijo en una carta: «Pero estoy muy contento de que usted haya visto lo que yo tengo dentro de los ojos». —Al final del verano de este mismo año, un día antes de su regreso a Madrid, prende fuego a 175 páginas que quedaron fuera de «El obispo leproso», «en la senia de Les Fons» (senia, crema, Les fons, términos valencianos...).

Como organizador de los Concursos Nacionales de Literatura, dedicó el del año 1927 al tercer centenario de Góngora, y fue premiado Dámaso Alonso por su obra «La lengua poética de Góngora». Fue Miró el que propuso el tema y el que animó a Dámaso para que se presentara al concurso de aquel año.

No fue menos en la admiración por Miró, el poeta de «La voz a tí debida». Pedro Salinas, en su prólogo al «Libro de Sigüenza» (Tomo VII. Edición Conmemorativa), dice: «...el tema de Miró no es el paisaje, como algunos han dicho, sino el hombre en el paisaje». Un paisaje de fondo regional que, por su misma transcendencia humana, llega a todos, y de todas las épocas y lugares. Desde Sevilla, centro germinador del grupo de los mejores jóvenes de España, el 19 de Diciembre de 1927, se le envió la siguiente tarjeta al autor de «Nuestro padre San Daniel»: Sr. D. Gabriel Miró. Paseo del Prado, 20. Madrid.

«Todos participamos en la admiración y cariño a Sigüenza. Jorge Guillén. Rafael Alberti. Federico García Lorca. Dámaso Alonso. J. Bergamín. Gerardo Diego. Fernando Villalón. Con esta nota: Aunque no tengo el gusto de conocerle le envío un saludo. José Bello. Todos los firmantes tuvieron un recuerdo en sus escritos, memorias o estudios, para el autor levantino.

Porque como dice Salinas: «El mundo para Gabriel Miró ha sido, desde muy joven, Alicante». Y desde esta perspectiva vital, añadimos nosotros, de amplios horizontes, su mundo cubre espacios lejanísimos.

El poeta Rafael Alberti, en su libro de memorias «La arboleda perdida», dice: «Recuerdo de Miró los amplios párpados y la mirada clara y triste que reposaba bajo ellos. Era ancho, fuerte, extremadamente simpático y encantador. Le hablé de aquella carta que me escribiera años antes con palabras halagadoras para unos versos míos que le enviara Juan Chabás, levantino como él. La firmaba en Polop de la Marina, tierras alicantinas de Sigüenza, donde tenía una propiedad, una «masía», lugar tranquilo, durante el veraneo, para su paciente y armoniosa labor literaria. —Usted me dijo —le recordé— en esa carta refiriéndose a mis primeros poemas: «Hay en ellos palabras de aguda belleza...». A mí, como a usted —me dijo él— en estos años por lo menos, me gusta la belleza del idioma». Por último, en el Prólogo al Tomo XI de la 1.ª Edición Conmemorativa de las obras de G.M., dice Gerardo Diego: «Asiste Sigüenza a una pura emoción de eternidad del campo. Como esta tarde pudo ser otra tarde de siglos lejanos. Sigüenza se cree retrocedido en el tiempo, se cree prolongado en esta naturaleza de piedras y de rosas pálidas y moradas, de mar descolorida, de aire inmóvil. Lo mismo, lo mismo esta tarde que una tarde de septiembre de 1800, de 1700, de 1600. Y «Sigüenza» siente su antigüedad con la raíz de la tierra». Está claro que nuestro Gabriel Miró veía el mundo, el paisaje, la belleza de la vida, con un sentido y con un sentimiento hondamente universal. Y así lo proclaman sus amigos, los grandes escritores de la llamada Generación del año 1927.

NOTA SOBRE LARBAUD

En el número 27 de la «Revista del Instituto de Estudios Alicantinos», consagrado a la memoria de Gabriel Miró, aparece el trabajo *SAN GABRIEL Y SAN JERONIMO: UNA AMISTAD PREDESTINADA,* de la profesora Anne Poÿlo, ilustrado con una foto de Valery Larbaud que reproducimos en FORMA ABIERTA. Por básicas razones de gratitud, queremos hacer constar que dicha fotografía se debe a una gentileza de la BIBLIOTECA MUNICIPAL DE VICHY. FONDO VALERY LARBAUD, a cuya institución reiteramos nuestras más cordiales gracias.

Valery Larbaud

INDICE

CASI ELEGIA EN CENTENARIO
por Jorge Guillén 7

LAS MUJERES EN LA OBRA DE GABRIEL MIRO
por Teresa Barbero 9

LA POESIA SIN VERSOS DE GABRIEL MIRO
por Joaquín Fernández 13

VIVENCIAS JUVENILES DE LAS FIGURAS DE LA PASION
por Isabel Ibáñez 17

ESTILO Y LENGUAJE DE GABRIEL MIRO
por José Gerardo Manrique de Lara..... 21

CON GABRIEL MIRO EN LAS PUPILAS, CARTA A GABRIEL MIRO
por Adolfo Lizón 27

LA OBRA DE GABRIEL MIRO Y EL CINE
por José Ramón Clemente 29

EL PAISAJE HUMANO DE GABRIEL MIRO Y LOS POETAS DE LA GENERACION DEL 27
por Manuel Molina 31

NOTA SOBRE LARBAUD Y FOTO REPRODUCIDA 33

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL
ALICANTE