

LANDEIRA, RICARDO, y otros: *Critical Essays on Gabriel Miró*, Michigan, Ricardo Landeira, Editor, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979, 150 pp.

Edición de homenaje por el centenario del nacimiento de Gabriel Miró, comprende doce ensayos críticos que se abren con el de Landeira, «Three Quarters of a Century of Miró Criticism». Es una interesante búsqueda y registro de lo que se ha escrito en vida y muerte de Miró, desde artículos periodísticos hasta libros de tesis y homenajes. Ordenado por décadas, desde la apertura del siglo hasta comienzos de 1978, incluye bibliografía de y sobre Miró: una guía reveladora porque, entre otras cosas, permite seguir la visión crítica de ensayistas y otros escritores, sus contemporáneos, como Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, etc.

Uno de los artículos más valiosos de la edición que comentamos, es el de Henry C. Schwartz, del Marietta College, sobre «The Poetry of Nature in Gabriel Miró». Partiendo de la importancia que la Generación del 98 concede al paisaje, no como mero fondo sino «como una activa fuerza en sí misma», Schwartz enuncia los escenarios propios de la obra de Miró: campos, pueblos de provincia, el ámbito rural en suma. La particularidad de estos espacios está dada por una visión desde lo alto, que explica la aparición de torres, balcones, portales y zonas elevadas en general. Ese rasgo, además, se completa con la obsesión por lo remoto y el valor del horizonte. Si el paisaje es una fuerza, si «de nada gozaremos dos veces exactamente» (Miró *dixit*), la naturaleza sólo puede ser analizada por la dialéctica entre lo fijo y lo cambiante. Las mutaciones obedecen a factores externos—la influencia de la luz, los cambios de temperatura, de las estaciones, del entorno humano—, y también a la manera en que el paisaje se trastorna en la mente del observador. Por tal proceso, quien mira puede, estrictamente, *apoderarse* y reconocerse.

Porque en la visión de Miró, según Schwartz, el paisaje es también un modo de descubrir la propia identidad, y la memoria actuaría como la facultad más dinámica en ese sentido. Del recuerdo y de la fusión imaginativa con el pasado que se deja ver—aunque ausente—en la naturaleza y en los demás seres humanos, Miró va configurando una suerte de *utopía rural* (la «aldea blanca»). Esa utopía se entrelaza también con el tópico del «sueño exótico». Soñar con tierras o países lejanos encierra una idea de futuridad, simultánea con la afirmación del propio yo y de su pasado, sin que haya en esto paradoja posible. Más acá de tal tendencia (o reforzándola), se sitúa la gra-

tuidad del acto de vivir, de la travesía por sí misma, aun sin que se sepa o no importe hacia dónde conduce. Schwartz explica esta actitud —el *sigüencismo* mironiano— como la elaboración crítica de ciertos principios de Montaigne. Los personajes, los lugares, las acciones, la ética de Miró en definitiva, se corporiza, ordena y completa como una *estética del chasco*. Lo que triunfa, y hace posible el reconocimiento de uno mismo es el deseo, y no la concreción de ese deseo. «El interés artístico y estético de Miró en la naturaleza es reforzado por los valores éticos y espirituales que ese interés posee para él», sintetiza Schwartz. Después de referirse al valor sensual de las palabras mismas en la obra de Miró, el crítico realiza un registro atento y lúcido de las imágenes visuales (la luz del sol, de la luna y de los astros; las luces artificiales; la función especular del paisaje, reflejo de cosas y de hombres); auditivas (los sonidos y el silencio); olfativas (olor en los elementos naturales o en las acciones y cualidades humanas); táctiles, gustativas; y la manera en que se integran sinestésicamente.

El progreso y sus signos —el telégrafo o el coche, por ejemplo— impiden o al menos introducen desvíos en la relación perfectible entre hombre y paisaje. Lo «plebeyo» se corporizaría en algunos personajes que se han distanciado del paisaje original o que son, sin más, un resultado del propio progreso: «beatos, pedantes, reaccionarios, conformistas y filisteos», por ejemplo.

El artículo de Roberta Johnson, «Time and the Elements Earth, Air, Fire and Water in *Años y leguas*», aporta nuevos datos acerca de esta idea del descubrimiento individual en, o a través de, el paisaje. Las referencias a Gaston Bachelard sirven para nombrar no tanto un sistema de aproximación a la obra literaria cuanto una coincidencia: a propósito de la naturaleza de la literatura, lo que en Bachelard es teoría, en Gabriel Miró es práctica. En *Años y leguas*, especifica Roberta Johnson, «el agua se asocia con la creación y la eternidad, la tierra simboliza la caída del hombre en el tiempo y en la historia, su dependencia de las estaciones y la agricultura. El fuego es una fuerza positiva y negativa: generadora de vida y destructora de vida, y el aire es una presencia etérea, eterna». Al hablar de la imagen de la tierra, el trabajo humano resulta ser una futilidad necesaria cuando se lo compara con la eternidad de la creación divina.

«El vitalismo mironiano», título del trabajo de Vicente Ramos, aplica el concepto de *vitalidad*, entendida por Ortega y Gasset como «alma corporal», y propone, a manera de clave para comprender la estética de Miró, la expresión que el autor alicantino utiliza en *La novela de mi amigo*: «Veo así como dicen que Dios contempla lo pa-

sado, lo presente y lo futuro en un presente continuada.» La clave, «presente continuado», se asocia claramente con los conceptos desarrollados en el artículo de Schwartz.

Aunque centrado en el análisis de dos novelas, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, el artículo de Yvette E. Miller sobre «Illusion of Reality and Narrative Technique», enuncia una serie de pautas de interés para una posible teoría de la novela en Miró, y estimulantes para nuevas investigaciones sobre el tema. A partir de afirmaciones del mismo Miró, en las que propone una técnica de insinuación, complementaria de su idea de que «no es menester—estéticamente—agotar los episodios», Yvette Miller realiza una rigurosa y fundamentada nómina de recursos que amplían o refuerzan el punto de partida. Contra la crítica que sobre *El obispo leproso* hizo Ortega, calificándola de «perfección estática y parálitica», Yvette Miller elabora una nueva valoración de las dos novelas, intentando hacer una mirada no disociada, sino desde adentro, desde la misma estructura de la composición. La técnica «eclectica» de mostrar y contar al mismo tiempo va articulándose a través de la diversidad de puntos de vista, el uso de diálogos sin anunciar a los emisores («como en la vida misma»), la mezcla de diálogo y narración, las técnicas del monólogo interior y de la corriente de conciencia, para producir el efecto de que todo sucede en presente y, por fin, la ruptura del principio causa-efecto en el uso del tiempo. Desde la perspectiva sintáctica y estilística se eliminan los nexos verbales en las descripciones y, correlativamente, adquieren relieve los nombres y las construcciones con preposición. La autora del artículo propone, finalmente, un estudio separado sobre la ironía y el humor en Miró, rasgos que considera también fundamentales para comprender a fondo su técnica narrativa.

De algún modo complementario del anterior es el artículo de Edmund L. King, «Life and Death, Space and Time»: *El sepulturero*, obra ésta que integra la serie «Corpus y otros cuentos» de las *Obras completas* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1969). King establece una confrontación entre dos órdenes temporales. Por un lado está el orden estrictamente estético, vinculado con las palabras y su función en el contexto, la presentación de los sucesos y la materia narrativa. Por otro lado se encuentra el orden cronológico, que atañe a los sucesos de la ficción o de la realidad, y que interactúa con el anterior, por asimilación o desajuste. El tiempo se define como un verdadero antagonista, al que es posible asumir en una doble faz: como «pathos», es decir, como padecimiento de su transcurso y, por tanto, en su proximidad con la muerte, y como «comedia», cuando el humor es una forma de resistencia a su propio paso. Concluye King diciendo que «es

muy fácil ver la vida en el tiempo como tragedia (así ocurre en Unamuno). La tarea heroica es verlo, actuarlo, como comedia». En este último caso adquiere relieve el uso de la paradoja y la ironía.

John Kirk es el autor de «Questions of originality: the use of sources in *Figuras de la Pasión del Señor*». Analiza las fuentes utilizadas por Miró, ordenadas en una amplia bibliografía que se reproduce en las páginas finales del ensayo, y fue encontrada en los archivos de la familia. Comprende textos bíblicos, históricos, psicológicos y de literatura en general.

En el artículo de Enrique Anderson Imbert, «La creación artística en Gabriel Miró», publicado por primera vez en la revista *Filología*, en 1959, y reproducido a propósito de este homenaje, se concentran algunas reflexiones obedientes al método de la psicología de la creación. El rechazo del realismo en Miró se origina —y aquí Anderson Imbert utiliza una delimitación conceptual harto discutible— porque quiere describir las cosas no «como son», sino «como las ve». Desde este punto de vista, sus obras son memorias de impresiones más que de meros hechos. La memoria recoge y ordena datos, voluntaria o involuntariamente.

Ernest E. Norden escribe sobre «Trends in Gabriel Miró's Style revealed by his revision of *La señora, los suyos y los otros*». La confrontación de las dos versiones de la misma obra, una de 1912 y otra de 1927 —esta vez publicada como *Los pies y los zapatos de Enriqueta*— lleva a Norden a fijar una constante del estilo mironiano, claramente ejemplificada en la revisión: condensar y eliminar el material superfluo.

«Sigüenza en la vida y la obra de Gabriel Miró», de Heliodoro Carpintero, se ocupa de una serie de artículos publicados en *La Vanguardia* de Barcelona, que dieron origen al *Libro de Sigüenza* en 1917. Carpintero analiza y cuestiona algunas posiciones sobre el valor de Sigüenza en relación con su creador, y concluye que aquél es su «hombre interior», su complementario. Fuentes dispares ayudan a consolidar su teoría: desde el vínculo entre el Amigo y el Amado que expresa Raimundo Lulio, hasta la afirmación de Nietzsche (citado por Miró) según la cual «el hijo es el revelador del padre, y éste se comprende mejor a sí mismo en su hijo». Los personajes ficticios son, a la vez, ellos mismos y el autor, del que revelan —no siempre con una total conciencia por parte de éste— aspectos vitales.

«Oleza y sus gentes», de Ricardo Gullón, es un artículo de 1952, reproducido especialmente, como ocurre con el de Anderson Imbert. Tiene algo que ver con el ensayo de Yvette Miller, porque analiza *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, y también remite a la

opinión de Ortega sobre la segunda novela. A esa opinión responde diciendo que el estatismo es «consustancial con la imagen de la ciudad conforme la veían los personajes más destacados».

Finalmente, Paciencia Ontañón de Lope, de la Universidad Autónoma de México, escribe *Realidad y patología de un personaje mironiano*. Se refiere a Elvira Galindo, la solterona insatisfecha de las dos novelas anteriormente citadas. Aplicando criterios psicoanalíticos, las definiciones de Freud sobre la histeria y las actitudes fóbicas ejemplifica el sentimiento de atracción y rechazo frente al sexo, el temor de Elvira al castigo si vive y realiza su deseo. A pesar del débil paralelo final entre literatura y vida, psicología mediante, merece la pena destacar que el artículo de Ontañón de Lope, junto con el de Yvette Miller, son los únicos donde se esboza el problema de la frustración erótica en algunos personajes de Miró. La última autora llega a hablar de «Oleza y su pueblo vistos como un microcosmos de misticismo y sensualidad», de una «rarificada atmósfera de hiperestesia», y, a modo ilustrativo, afirma que los rituales religiosos ofrecen la ocasión de mezclarse con seres de otro sexo. El tema excede los límites de esta serie de ensayos, pero puede servir de pie como para acceder y apoderarse de alguna otra parcela del espacio de Gabriel Miró.—MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 3.º izqda. MADRID-13).