MARIANO BAQUERO GOYANES

LA PROSA NEOMODERNISTA DE GABRIEL MIRÓ

El tono neomodernista de Miró habría que buscarlo en ese gusto por los contrastes del tipo de sensualidad-castidad, o el de sensualidad-religiosidad —grato también a Valle-Inclán—, corporeizado este último en el fervor —sensual— de Miró por toda la espléndida liturgia cristiana. En Valle-Inclán los contrastes entre lascivia y religiosidad adquieren unos violentos perfiles, de los que carecen las descripciones de Miró en las que entran esos elementos. Habría

Mariano Baquero Goyanes, «La prosa neomodernista de Gabriel Miró», en *Prosistas españoles contemporáneos*, Rialp, Madrid, 1956, pp. 173-252. Las citas de textos mironianos siguen la edición de *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.

también que perseguir el neomodernismo de la prosa de Miró en ciertos aspectos de musicalidad y, sobre todo, en el vocabulario y en la construcción sintáctica. Es ésta empresa importante, aunque difícil, teniendo en cuenta que ese neomodernismo está muy distante ya del específicamente rubeniano, por más que de él parezca proceder en un proceso de depuración y refinamiento expresivo.

Las obras juveniles de Miró son las que mejor revelan esa ascendencia modernista, que es tanto como decir neorromántica. [Es —perdónese la paradoja— un neomodernismo anticuado. Escribe, por ejemplo, en *Las cerezas del cementerio*:] «las ropas "blancas y delgadas como cendales" que "revelaban castamente sus firmes y peregrinos contornos", ni los "cabellos opulentos de un apagado oro" recogidos "con sabio artificio de abandono, de tanto donaire que hacían pensar en las rosas que desmayan y parecen que van a caerse deshojadas del búcaro"» (p. 291). Estos románticos personajes mironianos se expresan artificiosa, poéticamente. Y así, Beatriz habla de «un niño tan rubio y blanco que de dentro de sus cabellos y de su carne parecía exhalar una luz de estrellas» (p. 249). Probablemente estas obras mironianas son las antes condenadas a envejecer, las más frágiles expresivamente; aquellas en las que el modernismo de oriundez decimonónica no se ha depurado aún lo bastante, no se ha mironizado —valga el neologismo— lo suficiente para poseer ese personal y bellísimo tono que luego adquirirá. [...]

La temática de Miró revela también, en muchas ocasiones, ese tono neomodernista. Abundan en sus obras los protagonistas novelescos que son artistas, músicos, poetas, pintores. *La palma rota* es una novela corta de tema artístico en prosa artística. El personaje principal, Aurelio Guzmán, novelista, es presentado como una belleza angélica casi, en una descripción rebosante de elementos neomodernistas, de oriundez inequívocamente romántica: «Era Aurelio alto, esbelto; iba enlutado; tenía el cabello abundoso, crespo y de un bello color oscurecido. Pálido, afeitado; sus facciones, ya parecían iluminarse exaltadamente, ya mostraban abatimiento y cortedad infantil, presentando a Luisa sencillos recuerdos. Hallábale ahora veladas semejanzas con rostros de pinturas de arcángeles y místicos» (p. 179).

Este tópico —la angelización de sus protagonistas masculinos— va a ser uno de los más gratos a Miró. [Recuérdense el Félix de *Las cerezas del cementerio*, o la María Fulgencia de *El obispo leproso* que humaniza al ángel de Salzillo.]

Aun con todo esto, aun admitiendo el arranque neomodernista de Miró, hay también que admitir la perfección, personalidad y arte exquisito a que el escritor levantino llegó. En el intento de crear una

prosa artística, poética, preciso es reconocer que Miró superó a cuantos le habían precedido, depurando las conquistas expresivas, metafóricas y musicales del modernismo. Desde una perspectiva sensual, semejante a la de esa escuela o movimiento literario, Miró consigue imágenes de una gran belleza, aun partiendo de algunas ya usadas, que en sus manos adquieren nuevo color y expresiva eficacia.

Una muy gastada imagen es la de comparar una piel femenina con una piel frutal. Poco, pues, parece que podría conseguirse utilizando esta comparación, tan grata a los modernistas [que Miró se limita a recoger, tópica, en *Dentro del cercado.*] Pero lo que apenas es topiquera insinuación frutal [...] va a convertirse en constante y trabajadísimo artificio expresivo del prosista. En *Las cerezas del cementerio,* la sensual comparación sigue teniendo un aire modernista, a tono con el de toda la novela: «la hermosa señora, fragante de primavera, pareciéndole recién salida de un baño de zumos de frutas, de flores, de pámpanos y espigas en ciernes, de acacias y árbol de Paraíso; su carne y su alma daban la sensación y la fragancia de la fruta en agraz. Beatriz era la fruta dorada que destila la primera lágrima de su miel» (pp. 287-288). Miró no se contenta ya con la epidérmica comparación. Ha profundizado, ha ampliado la imagen, frutalizando —perdónese el neologismo— no sólo la piel de una mujer, sino su cuerpo todo, su aroma y hasta su alma. Después, en casi todos los relatos mironianos cabría encontrar comparaciones de este tipo. [...] Pero Miró va más lejos y no se contenta con la vieja imagen de la calidad frutal de una belleza femenina. Volviendo del revés la comparación, encuentra en las frutas sensuales encantos humanos. Ya en *Las cerezas del cementerio* —título significativo— se dice de las frutas del huerto de Beatriz «que daban el mismo aroma de las manos de la señora» (p. 300). Miró completa un sensual ambiente, en el que si la mujer tiene tacto, fragancia y alma de fruta, también la fruta despide aroma de mujer, cerrándose así un círculo sensual y decorativamente erótico, en virtud del cual naturaleza y humanidad se funden en esa última deliciosa e imprecisa frontera de lo frutal, que es puente a la vez. [...]

El plástico y erótico simbolismo que lo frutal juega en la obra de Miró se percibe, sobre todo, en un muy conocido episodio de *El obispo leproso.* Me refiero al capítulo en que Pablo se mancha de tinta, y María Fulgencia emplea un limón —«fragante ovillo de luz»— para limpiarle:

«Y María Fulgencia hundió sus uñas en la corteza carnal. Saltó más fragancia.

—¡No puede usted!

—¿No puedo? ¡Sí que puedo!

Y mordía deliciosamente la pella amarilla. Pablo se lo quitó. Les parecía jugar con la frescura de todo el árbol.

—¡Tampoco usted puede!

La fruta juntaba sus manos y sus respiraciones. Recibían y transpiraban el mismo aroma, pulverizado en el aire húmedo y ácido de su risa. Y entre los dos rasgaron los gajos sucosos. María Fulgencia los exprimió encima de la mancha y de los dedos de Pablo» (p. 920).

Tampoco se queda aquí Miró, contentándose con el simbolismo carnal y erótico de la fruta, sino que amplía y ensancha incansablemente la comparación frutal. En *Años y leguas* son los ojos de un burrillo los que se describen así: «gordos, dorados y dulces como dos frutos» (p. 947). Otra vez son los olores los que pueden caer «como un fruto caliente» (*Figuras de la Pasión*, p. 1.154). Y en *Estampas rurales*, la comparación aún es más audaz: «El cielo acaba de rasgarse tiernamente como la piel de una fruta; y le sale un zumo de color de rosa» (p. 656). En la ampliación metafórica de lo frutal, Miró llega a esta apretada imagen de *Años y leguas*: «La media naranja del día» (p. 956), que casi recuerda «y el aire [era] una manzana oscura», de García Lorca.

También las palabras, el lenguaje, los nombres pueden tener calidad frutal. Y en *Años y leguas* se lee: «Aitana en Aitana; y pronunciándolo se le deshace a Sigüenza en la boca y en la sangre la fruta que creyó haber comido; y lo que hizo entonces fue plantar el árbol de su sabor de ahora» (p. 1.049). Un nombre asociado a un sabor frutal. Pero Miró no se detiene aquí y, sinestésicamente, llega a través del sonido de una voz al dulce sabor de una fruta. La voz de Nuestro Señor, en *Figuras de la Pasión*, es descrita así: «Y después quedábase sola una voz que resbalaba en el silencio, como si la tarde fuese un recinto y estrado de intimidad, y era una voz caliente y sencilla que hacía sentir con más pureza el vuelo manso del aire, el olor de la tierra arada y el goce de la holgura, y daba sabor de jugos de sementeras, de claros hontanares, de mieles de fruta» (p. 1.150).

Puede, pues, observarse, a través de unos pocos ejemplos, la artística ampliación a que Miró ha sometido la vieja imagen de la fruta con la que comparar la belleza de una mujer. De adjetivar frutalmente una delicada piel femenina, Miró pasa a dar calidad frutal a los olores, a los ojos de un borriquillo, a un cielo de atardecer, y hasta a la voz humana.

Existe, por tanto, un doble proceso que va de la espiritualización de lo incorpóreo, a la corporeización de lo inmaterial. Para Miró, un olor, una sensación táctil pueden ser escalón de infinitud y de espiritualidad. Pero, a la vez, algo tan incorpóreo como ese mismo olor puede adquirir contornos de cosa sólida y palpable. Pueden nacer ojos en los dedos, palpadores de horizontes lejanos, de cielos y de nubes. Y lo que ni los dedos —los de verdad o los visuales— pueden apresar, parece poder ser conquistado por el olfato. [...]

No cabría imaginar proceso más intenso de corporeización, si no quedara aún otro importante aspecto —muy estudiado ya por los críticos mironianos—: el que pudiéramos llamar la corporeización del lenguaje. Hay palabras, nombres que ellos solos, sin apoyatura de una voz que les dé una musical sensualidad o una determinada resonancia emotiva, parecen estar cargados de expresividad para Miró. Otros la encuentran en la blandura, en el tono de la voz que les da cuerpo y consistencia sonora, como ocurre con María Fulgencia, transmisora de sensualidad, de la *suya*, a unas inocentes palabras. Miró sabe bien que la carga emocional o sensual de las palabras no está a veces tanto en ellas mismas, como en su pronunciación. Y esto ayuda a comprender su estética. Con el oído muy agudizado, muy afinado, Miró selecciona palabras que, al conjuntarse en su prosa —en su estilo, en lo que viene a ser su *pronunciación*—, se cargan de una sensualidad de la que carecerían en otras manos, de otra manera combinadas o utilizadas, en otra prosa. Como James Joyce, en otro plano, Miró sabe mucho de la musicalidad y del íntimo sentido de las palabras. Son bienes mostrencos, sí, por todos utilizables, pero que en cada boca, a su paso por cada ser se tiñen de un tono personal. [Pero, junto al valor emotivo o sensual que toda palabra puede adquirir empleada por determinadas personas, está también el valor que a ciertas palabras da el momento de su empleo o evocación.] Miró desea para cada momento, para cada matiz, para cada sensación la palabra precisa, la que al ser empleada cobra contorno de cosa nueva y recién creada.

Es preciso comprender esto bien, para poder valorar en todo su alcance la prosa tan exacta y bella de Miró, que sabía buscar el pulso a cada momento para vestirlo de la precisa y más artística expresión. Y obsérvese que digo *precisa* y *artística*, pues Miró no se contenta con la adecuación momento-palabras, sino que cree que éstas, además de reflejar exactamente ese momento, sin dejar escapar nada de él, ningún matiz, deben, a la vez, ceñirlo plásticamente, revelando su belleza, incluso creándola.

Otras veces la carga emocional, la intensidad expresiva de una palabra vienen dadas por una deformación dialectal. En *Años y leguas* un campesino en vez de *cólera* dice *colic* y comenta Miró: «y la palabra y la epidemia tienen más filo asiático, más filo convulso» (p. 975). A la vez una normal pronunciación castellana puede, en los oídos de un hablante que emplea un dialecto o una fonética regional, resultar

como de curiosa apariencia. [...] Y queda aún la pura delicia de los nombres por sí solos, sin deformación dialectal, sin resonador humano que los cargue de emoción. Los nombres, cuyo sólo enunciado, cuya sola agrupación misteriosa de vocales y consonantes provocan en Miró sensual delectación.

Un escritor tan preocupado por el lenguaje, por la sonoridad de los nombres, ha de sentir forzosamente preocupación por su estilo. Esa conciencia estilística de Miró, conocedor de los efectos que del manejo artístico de una lengua pueden extraerse, se revela no sólo en el estudio estilístico de su prosa, sino también en alguna alusión significativa. Véase ésta de *El obispo leproso*, tomada del pasaje en que el padre Bellod enseña a Pablo unas estampas de martirios, explicándole su significado: «—¡Aquí es! Aquí tienes los tormentos inventados por los hugonotes. Tampoco están mal. Tienden al católico, lo abren, le ladean con cuidado las entrañas para hacer sitio; se lo llenan de avena o de cebada y ofrecen este pesebre a sus jumentos. La inminencia del verbo en tiempo presente encrudecía la óptica de los martirios» (p. 915). El comentario mironiano sobre el uso del presente resulta bien expresivo. Miró conoce los secretos de la prosa, del uso de los tiempos verbales, de la aliteración, de la expresividad que puede conseguirse con la supresión de verbos en formas personales con su acumulación, del uso de las conjunciones, etcétera.

El artificio retórico llamado polisíndeton, tan viejo y conocido, manejado por Miró, le permite conseguir espléndidos efectos. En *Estampas de un molino* se describe así el moverse del viento por la llanura, para luego encaramarse a las aspas de un molino: «El viento que bajó de la quebrada, y se durmió en la pastura, y se puso a maldecir en los vallados y en el cornijal de las heredades, da un brinco y se sube al molino, y tiembla y bulle en las aspas de lona» (p. 651). La insistente repetición de la conjunción *y* comunica un ritmo suavemente entrecortado al período, que alienta a golpes, aunque sin perder nunca la respiración, esa respiración del viento que va de un sitio a otro, perseguido por la repetida conjunción para acabar latiendo en las aspas del molino. Todo ese ir y venir entre lento y brusco, entre súbito y suave del viento por los pastos, los vallados y el molino, parece quedar reflejado en el movimiento del período. Pruébese a suprimir en él las conjunciones copulativas y a convertirlo en una serie de oraciones yuxtapuestas con asíndeton, y se verá como desaparece ese efecto del viento arrastrándose de oración en oración, del valladar al cornijal y al molino. [...]

Si tratara de resumir mis conclusiones en torno a la calidad modernista o neomodernista de la prosa mironiana, tendría tal vez que verme obligado a trazar una breve historia de ese movimiento lite-

rario —el modernismo— frente al que habría que señalar la exacta situación de Miró. En varias ocasiones he insinuado ya que lo conseguido, en mi opinión, por el autor de *Años y leguas* fue, a la vez, una depuración y una intensificación —o maduración— de los elementos de la prosa modernista. El desarrollo de la obra mironiana nos permite comprobar claramente esa evolución, desde unas primeras obras nítidamente modernistas, en tema y lenguaje, pero escasamente originales, al poder creador y a la personalísima etapa de las últimas producciones. El modernismo se depura y acendra en manos de Miró, artista que fue capaz de renovar un estilo, unos procedimientos expresivos que estaban ya, en su tiempo, pasando a ser retórica y tópico. Me parece que en esto —en el poder renovador— reside el grande, el extraordinario mérito de Miró. Él supo llevar a su más alta perfección el empeño de crear una prosa castellana artística, poética, en el más noble sentido de la palabra, sin delicuescencias ni efectista pirotecnia expresiva. [...]

Por eso he preferido emplear para la prosa mironiana el adjetivo «neomodernista» a «modernista». Y lo he hecho por creer que Miró, partiendo de un concreto estilo o movimiento literario, consigue algo muy distinto, aunque de él proceda. Al aludir a una renovación del modernismo en Miró, antes que plantear una filiación de todos conocida, he querido más bien llamar la atención sobre lo que de personalísimo hay en el arte del gran escritor levantino. Con esto no trato de negar la existencia de otros posibles «neomodernismos». Tan sólo he pretendido sugerir como el de Miró, el tan peculiar suyo, me parece el más legítimo y el más bello de todos ellos.