

y la desesperación de los personajes como un resultado de la coacción oligárquica y, en suma, de la visión determinista. En cuanto a las reflexiones sobre el género, es importante la referencia a las narraciones intercaladas en *Hilván de escenas*, por sus proximidades con el cuento.

*Los cuentos de Gabriel Miró*, de Mariano Baquero Goyanes, continúa las tentativas de situación de la novela lírica mironiana al lado de otros autores europeos, como Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf. El ensayista realiza un registro detenido de los distintos nombres usados para hablar de las creaciones de Miró como pruebas nítidas de la imprecisión del género utilizado: estampas, cuentos, artículos, glosas, capítulos, figuras, viñetas, tablas, meditaciones, retratos o «fisiologías», tal como se las llamaba y concebía en el siglo XIX. Se refiere a la interrelación con las artes plásticas, concretamente la pintura. Hay un discutible deslinde entre «novela corta» y «cuento», basado en la extensión. En la parte final, tomando como base ciertos *Leitmotiven* de los «cuentos» de Miró, como la crueldad con los animales, el mundo de los niños, o sea, los «cuentos de objetos y seres pequeños» (el reloj, por ejemplo), llega a la conclusión de sus puntos en común con algunas formas vecinas del cuento: fábulas, parábolas, alegorías.

En el artículo de Julio Rodríguez Puértolas, *Decadentismo, pesimismo, modernismo: Los cuentos de Gabriel Miró (1899-1910)*, la atención se centra en la primera etapa de la producción del escritor. El paisajismo plástico, el detallismo como tendencia a la desrealización, la concepción estática del tiempo y de ahí el paso al ahistoricismo son algunos de los problemas estudiados por Rodríguez Puértolas. Ese ahistoricismo se vincula con una visión conservadora del mundo y, más concretamente, con los servicios de Miró a políticos como Antonio Maura. El «pesimismo lírico» se comprueba en la insistencia en el motivo de la falta de amor o los límites para lograrlo; los actos de crueldad con animales (la perra, el insecto, los pájaros) y el desfile de viejos tullidos, de solitarios, de frustrados, de huérfanos. A propósito de la sensualidad visible en los cuentos de Miró, se esbozan sus nexos con el modernismo y resulta reveladora la frase de Jean Cassou cuando lo definía como un «ermitaño embriagado de sensualidad».

Lee Fontanella también investiga la cuestión del género en «La estética de las tablas y estampas de *El humo dormido*». Partiendo de las «Tablas del calendario», insertas al final de *El humo dormido*, establece las coincidencias con las estampas medievales por su tema religioso, la importancia del mensaje didáctico y su fuerza pictórica.

Los momentos fijados por los textos bíblicos se articulan con momentos de la vida del autor. Las tablas, dice Lee Fontanella, tienen mucho que ver con la leyenda y se caracterizan por el tránsito de un acto de *ekphrasis* a otro de *ekstasis* en la imagen, donde se confunden lo artístico y lo religioso, el valor estético y el de exaltación espiritual. Uno de los datos importantes de este trabajo es definir la función estética de las tablas en base al concepto enunciado por el padre Feijoo sobre cómo revelar «lo máximo en lo mínimo». Detrás de la estética del humo dormido (con su valor dinámico en cuanto traslada certezas en su misma imprecisión) se esconde un hecho metafísico. Por la comprensión de lo universal en lo particular se fundamentan los «juegos artísticos entre la imagen estática y la que se evoluciona», tal como concluye Lee Fontanella.

En su artículo sobre «Objeto y símbolo», Manuel Moragón ubica a Gabriel Miró como un representante de la *minucia óptica* y le atribuye el carácter de iniciador de la *morosidad narrativa* en la línea de Proust, Joyce, Musil, Gide, Huxley y Faulkner. Por otra parte, entiende la corriente simbolista como permanente, más allá de su delimitado período de auge, por su condición de crítica al naturalismo. En Miró hay una aprehensión de la esencia del objeto fenomenológicamente: «el objeto se repite, pero siempre con un gesto distinto». Los gestos del objeto se dirigen a un personaje (Sigüenza) que no es sujeto actancial, sino receptor. El objeto actúa, pero no a la manera del *nouveau roman*: importa su función en el espacio y, sobre todo, su función simbólica. De manera semejante a los poetas renacentistas, Miró llega —aclara Moragón— a «una divinización estetizante y platónica» del paisaje. Simultáneamente todo se humaniza; de ahí el recurso del antropomorfismo, la prosopopeya, por ejemplo. Todo menos el hombre. En el plano de la narración y la descripción, los objetos se aglomeran y retardan, así la intriga acentuando la percepción de *lo que continúa*.

Yvette E. Miller escribe «La ironía y el humor en la novelística de Gabriel Miró». Concreta de esta manera una hipótesis lanzada en su artículo del volumen *Critical Essays on Gabriel Miró*. Las novelas que sirven de objeto de análisis son, como en este caso, *Nuestro padre San Daniel* y *El obispo leproso*. Los recursos irónicos y humorísticos (¡estimulante búsqueda!) son explicados en función de la estructura narrativa y de objetos específicos sobre los que se fija la vista de Miró. Así, por ejemplo, sobre la religión como factor represivo de la sensualidad, sobre estratos sociales y personajes, aun los secundarios; sobre la medicina, la psiquiatría, los militares, la «extrema ansiedad femenina por concebir», las prácticas masoquis-

tas de la Iglesia católica y los rituales en general. Por el procedimiento de la *evidencia contrastada* se entrecruzan distintos conceptos sobre la religión. La visión irónica puede ser múltiple porque se opera al mismo tiempo sobre varios personajes. Otros recursos son la yuxtaposición de asociaciones dispares, la ironía y el humor aplicado a lo menudo, los ademanes exagerados de los personajes, las palabras eruditas y los latinismos usados para referirse a objetos insignificantes, las digresiones retóricas y la adjetivación proparoxítona.

Juan L. Román del Cerro y Emilio Felú García aplican «el modelo actancial en el *Libro de Sigüenza*: capítulos de la Historia de España», basándose en los aportes de Greimas y Tesnière, así como en los de la semántica generativa. Los seis «capítulos» son detalladamente analizados, partiendo de los temas específicos a los que cada uno de ellos se refiere: Justicia, Enseñanza, Revolución, Deporte, Hidráulica y Política. Se registran los casos en los que no funciona algún elemento del modelo. Aportes interesantes son aquellos, como en el relato tercero, que revelan las funciones del narrador y el lugar que ocupa la anécdota. De manera semejante aparecen delimitadas las variantes de lo ideológico. El último «capítulo» se aleja completamente del esquema de Greimas, pero los autores comunican y fundamentan un verdadero hallazgo: la estructura es similar a la del discurso escatológico de los Evangelios. En la página final sintetizan las dificultades de lectura de este «rompecabezas tridimensional»: discontinuidad entre los relatos, elipsis, perspectivismo, «complejidad de las voces que transmiten el sustrato ideológico», ambigüedad semántica.

En «La radical esencialidad de Sigüenza», José Rubia Barcia agrega un enfoque más al problema de las relaciones entre Miró y su personaje. Elabora una biografía paralela, concibiendo a Sigüenza como «el otro» en el sentido en que Alonso Quijano llega a ser Quijote, o *El otro* de Unamuno, o el «yo-yo» de Madariaga o, finalmente, el otro existencial en la filosofía de Sartre. Interesante es la serie de datos sobre las relaciones de Miró, Unamuno y el mismo Ortega con el filósofo Ramón Turró, más conocido en otros países europeos que en el suyo propio. Interesante, además, porque tiene en cuenta un aspecto de Miró raramente atendido: su labor como traductor del catalán de la *Filosofía crítica* de Turró en 1919, en la que se encuentran algunas premisas válidas para interpretar el proceso de percepción de los objetos y cómo actúa la memoria en su relación con «los sentidos estrictamente receptores»; en qué medida ese acto trastorna o reproduce fielmente la realidad de las cosas.

Miguel Angel Lozano Marco se mueve «En torno a *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, novela corta de Gabriel Miró». Propone tres períodos para la interpretación de la obra novelesca de Miró. En el último, instala la obra que le sirve de pretexto de análisis y destaca el abandono del decadentismo y el subjetivismo, la técnica de la insinuación y la elipsis, la visión crítica de la vida provinciana, el avance del estudio de personajes hacia el de ambientes humanos. Por otra parte, se ocupa de las «minucias» que sugieren los distintos caracteres y la gran cantidad de personajes en contraste con la brevedad de la novela. Otro elemento a tener en cuenta es el uso de una técnica narrativa mixta: resumen narrativo y presentación directa.

Dos artículos más completan este *Homenaje*. En ambos el asunto específico es delinear las relaciones de Miró con otros escritores. El primero, de Joaquín Giménez Casaldueiro, estudia a «Miró y Galdós: la revelación de un personaje», poniendo en paralelo *La Fontana de Oro* con *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*. Los elementos comunes son: personajes eclesiásticos y devotos, prácticas y rituales religiosos, el entrelazamiento de la superstición, la perversidad, la buena fe y la inocencia. Doña Elvira, de las novelas de Miró, tiene que ver en sus caracteres físicos y en su tendencia lujuriosa (por represión), con Salomé y Paulita Porreño, de la novela de Galdós.

El otro artículo, de Francisco Javier Díez de Revenga, estudia a «Gabriel Miró y los poetas del 27». A través de los testimonios de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Rafael Alberti, se descubren aspectos vitales —como la fuerte amistad con Salinas— que ofrecen un material importante para la crítica. Uno de ellos, por ejemplo, es el que refleja Alberti al referirse a la marginación e incompreensión con respecto a Miró. También Guillén lo afirma cuando habla de lo injusto de que Miró no hubiera ingresado en la Real Academia Española. Se reproducen el poema de Gerardo Diego, *Visitación de Gabriel Miró*, y el de Rafael Alberti, *Balada con retorno a Gabriel Miró*. Para concluir, Díez de Revenga no duda en señalar al escritor alicantino como un auténtico maestro de la generación del 27.—MARIO MERLINO.

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-