

admirable de Buda niño y Cupido, de diablillo travieso y genio benéfico» (25), o se recurre a un hecho legendario para describir cierta situación: Ahí yace, como Héctor en Troya, cruento, lívido, difunto» (26). En *Mirra* lo que se describe es la vida, la casa, la cultura de una familia europeizada, pues sólo así se explica la fascinación ante los cuadros de Rembrandt, las espadas toledanas, los nocturnos de Chopin, los versos de Musset... En casi todos ellos el narrador es un observador distante, con un bagaje cultural occidental de clase superior, que se complace en el espectáculo de sus compatriotas y contempla sus problemas desde el exterior, sin vivenciarlos.

Los contextos históricos pasados están presentados de forma más imprecisa, menos nítida, unidos siempre a contextos culturales exteriores y explícitos. Así, en *El gran premio* encontramos: «aunque esto sucedió cuando San Juan estaba en su isla y la Magdalena en su espelunca...» (27), expresión con que se sugiere la antigüedad de un suceso sin raigambre local, idea que refuerza unas líneas más abajo: «unas veces es Tarmelán y otras Saladino; unas Apolonio y otras Mahoma. Aquí es Carlos V; acá Barbarroja; allí Luis XIV; acullá Lutero. Ahora es esto, ahora es aquello; y lo que se quiera y el demonio coronado» (28). Todo esto nos remite a un contexto histórico indefinido, o mejor a una sucesión de contextos históricos, dentro de la más variada geografía, en un intento por parte del autor de universalizar el relato más allá del contexto cristiano-occidental a que temáticamente nos remite. El mundo religioso, cuya problemática constituye el núcleo argumental de este cuento, se origina en la confluencia de dos entornos: la religión cristiana el uno (al que pertenecen con exclusividad *La perla* y *Los cirineos*) y las creencias de los esclavos negros y los chibchas oriundos, el otro. Ambos entornos se manifiestan en *Simón el mago* y, especialmente, *En la diestra de Dios Padre*, donde una concepción americana del diablo, designado con los nombres de Patas, Patetas, Muhán, El enemigo Malo aparece unida a una visión cristiana de la vida ultraterrena. La muerte misma participa en esta dualidad cultural, pues, aunque se la designa con nombre americano, La Pelona, se la representa con guadaña, según la tradición cristiana.

*En la diestra de Dios Padre* narra, como es sabido, un asunto que será puesto después por Ricardo Güiraldes en boca de Don Segundo Sombra. Las diferencias entre ambos cuentos son notorias y ejemplifican, en frase de Cadavid Uribe, la «práctica de dos modos de

---

(25) *El hijo de la dicha*, O. C., p. 1592.

(26) *Ibid.*, p. 1593.

(27) *El gran premio*, O. C., p. 1631.

(28) *Ibid.*, p. 1631.

ejercicio vital» (29). No es, sin embargo, aceptable, como pretende Cadavid, que estos modos constituyan dos tipos de regionalismo, gaucho el uno, antioqueño el otro. Las razones que aporta para ello son débiles: «el antioqueño pide lo necesario no a su comodidad, sino a su supervivencia. Pide el gaucho lo superfluo» (30), afirmación que implica un desconocimiento de la vida del gaucho, pues difícilmente un resero podría llevar a cabo su oficio sin caballo.

Esta oposición de regionalismo desfigura una comparación que se cifra en un deslinde de virtudes y defectos: «hay una virtud superior a la del gaucho en el relato de Carrasquilla: la honradez» (31); la doble versión del relato no plantea un problema moral, sino de cosmovisión; pero dado que el asunto es tradicional, que pertenece a un fondo común americano, antes de plantearse ninguna cuestión esencial habrá que establecer coordenadas de historia literaria, hallar fuentes y ramificaciones del tema, para no atribuir a diferencias de concepción del mundo elementos dispares que pueden ser debidos a la fuente utilizada. La comparación, en tanto que no se tengan los textos que garanticen un análisis seguro, queda en pie.

*El ánima sola* pertenece a un contexto particular remoto, exterior a Antioquia; en él se habla de reyes, pecheros y un castellano que «envió sus mesnadas en defensa de la cristiandad» (32). Todo ello nos remite a la Europa Medieval, en uno de los relatos menos originales de entre los salidos de la pluma de Carrasquilla; se trata de una leyenda romántica tardía, plagada de tópicos de la tradición literaria a que pertenece. Tanto el carácter soberbio, altivo, sanguinario y cruel del castellano, como la apocalíptica visión del peregrino son semejantes a las de *Creed en Dios*, leyenda de Bécquer. También están dentro de un contexto literario definido *El prefacio de Francisco Vera* y *Esta sí es bola*. El primero de ellos no es otra cosa que la prosificación de un romance español del siglo XVI, aludido por el barbero de *El Quijote*. Es en este momento histórico, y no en el siglo XIX colombiano, donde cobra sentido la lucha contra los moros y el hecho de que alguien vaya preso a galeras. Del mismo modo en *Esta sí es bola* hay, visiblemente, rasgos de *Misericordia*, la obra de Galdós.

Cabe preguntarse si Carrasquilla reelabora de forma aséptica una tradición literaria, o por el contrario hay algún tipo de americanización. En general, salvo *El ánima sola*, el contexto físico de los cuen-

---

(29) Cadavid Uribe, G.: *El mundo novelesco de T. Carrasquilla*, Medellín, Universidad de Antioquia (s. a.), p. 480.

(30) *Ibid.*, p. 481.

(31) *Ibid.*, p. 480.

(32) *El ánima sola*, O. C., p. 1653.

tos es el americano; grado mínimo de adaptación a la tierra, que no hay que confundir con regionalismo antioqueño, y que se da incluso en cuentos que reelaboran tradiciones literarias exteriores. Así, en *Tranquilidad filosófica* se habla de «doncenones, ringleros de margaritas, de claveles cientoenvara y rosas Chagres» (33), junto a la descripción de una virgen que físicamente se ajusta a las características de cierta mujer americana: «no es la niña trigueña de Nazaret: es una criatura desvalida, de las riberas del Porce, bizcorneta ella, y con anemia tropical» (34). Del mismo modo Peralta, protagonista de *En la diestra de Dios Padre*, pasaba todo el día «repartiendo tutumadas de mazamorra, los plataos de frijol y las arepas de maíz sancochao» (35), y doña Ilduara en *Esta sí es bola* cuenta con cafetales entre sus posesiones, como la protagonista de *Misericordia* hereda fincas en Jerez, y «la señora forastera» de *El prefacio de Francisco Vera*, por poner sólo unos ejemplos, exhibe una «verba pintoresca» con sabor americano:

«esta vez voy a contarles  
un cacho que no es de toro»

canta al comenzar la narración, porque cacho tiene el doble sentido de asta de toro y cuento, leyenda.

Este cambio de palabras viene exigido por el horizonte vital del americano, esencialmente distinto del español. Si hay que designar realidades nuevas, desconocidas aquí, sólo podrá ser con nuevas palabras; en aquellos casos en que el objeto se designe con dos vocablos, es natural que se elija el americano. Así, del entorno físico saltamos al debatido problema del regionalismo lingüístico. Al nivel léxico es claro que no existe: se designan realidades americanas con palabras americanas; pero del mismo modo que el marco físico de estas realidades es superior a Antioquia, también lo son los «ámbitos» en que tales palabras viven.

Tras este análisis es claro que toda idea de regionalismo antioqueño se esfuma; ni en su teoría estética ni en su praxis narrativa existe. No lo pretendió. Ya desde *Herejías* sus ideas al respecto están claras: «si por regionalismo se entiende las relaciones del hombre con su propio ambiente, la novela no puede dejar de ser regionalista, y en este sentido casi todas lo son; pero si por ello entendemos el estudio prolijo y diferencial de ese medio *Tierra virgen* no

---

(33) *Tranquilidad filosófica*, O. C., p. 1609.

(34) *Ibid.*, p. 1610.

(35) *Esta sí es bola*, O. C., p. 1642.

lo es» (36). Tampoco en sus cuentos Carrasquilla hace un estudio «prolijo y diferencial» de Antioquia; si algún reflejo de esta realidad concreta hay, tendremos que explicarlo como consecuencia de esta relación natural del hombre con su medio, a la que nadie escapa.

Su estética tenía mayor alcance que el regionalismo costumbrista, y le convierte, como afirma Federico de Onís, en precursor de la narrativa hispanoamericana moderna; porque en la teoría de Carrasquilla el factor preponderante es la búsqueda de lo propio, de lo americano, o sea, no peculiar.

Por su historia, América está inmersa en contextos culturales que la engloban; pero en la medida en que forman parte de ella no pueden ser excluidos a la hora de definir el hombre y el mundo americanos. Carrasquilla utiliza estos contextos, pero no para dar cauce, por medio de exotismo, a una actitud escapista, sino para alumbrar alguna parcela de la realidad. No se trata, como él mismo dice a los modernistas, de poner esencias a las propias violetas, sino de dar la nota humana con un acento «épico y sintético», único modo de universalizar estos conflictos que, aunque inspirados en la vida real, apuntan a descubrir y describir aspectos esenciales, básicos en la conducta americana.—JOSE A. BENITO LOBO (*Carretera de Boadilla del Monte*, 37. MADRID-24).

---

(36) *Herejías*, O. C., p. 1998.

## Sección bibliográfica

### ESTUDIOS SOBRE MIRO CON MOTIVO DEL CENTENARIO

ROMAN DEL CERRO, JUAN L. y colaboradores: *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, 1979.

Ilustrado con una serigrafía de Eusebio Sempere, este *Homenaje* reúne trece estudios, el último de los cuales es la traducción del artículo sobre la bibliografía crítica mironiana, de Ricardo Landeira, publicado en *Critical Essays on Gabriel Miró*, que comentamos en esta misma sección.

La mayoría de los estudios de este volumen se ocupan de delimitar, precisar (o su contrario, bien entendido) y, en última instancia, realzar el problema del género literario en Miró, en lo que tiene de innovador para su momento histórico y en la línea de la vanguardia española y europea. Así, por ejemplo, el primero de ellos, «La novela lírica», de Ricardo Gullón, señala las afinidades de la narrativa de Miró con autores como Virginia Woolf, Alain Fournier, Azorín y Ramón Pérez de Ayala. Partiendo de una actitud frente al mundo y la naturaleza que se define como intimista y de base órfica, Gullón coincide con la noción de «protagonista pasivo», creada por el estudioso Ralph Freedman para explicar los recursos de la novela lírica. El sujeto narrativo, así delineado, opera «como actor, situación y escenario». El héroe es, por otra parte, y en el sentido latino del término *persona* (máscara) del poeta. En la novela lírica, el acontecimiento pasa a segundo plano, y en lugar de sucesión de hechos existe un encadenamiento de emociones. Por esa razón, Gullón otorga un valor estructural al título de la segunda obra de Miró, *Hilván de escenas* (1903). A mitad de camino entre las pautas del realismo y la disolución del protagonista, la etapa más avanzada del autor alicantino se va afirmando hacia una supresión de los límites que separan a unos personajes de otros, y a ellos en su conjunto, del

paisaje. Gullón se refiere en dos oportunidades a Miguel de Unamuno: una vez, para mencionar su juicio sobre los personajes de Miró, a los que denominaba «paisajes»; otra, como un ejemplo más de la «multiplicidad funcional» del protagonista que es actuado, y cuyos sentimientos, miradas, percepciones, se hilvanan en una situación definida por quien está *dentro* y no *detrás*. En las últimas páginas, el artículo de Gullón propone y fundamenta la siguiente conclusión: «el mirar y el ser mirado no es sólo un motivo; es más: tema, obsesión, prueba». Desde esta perspectiva —desafiante y lúcida en el análisis de Ricardo Gullón—, la mirada genera un universo en el que se ven implicados el autor y sus múltiples roles (explícito, implícito, o narrador-reflector); los personajes, envueltos en una dialéctica en la que se aproximan y rechazan mirones y mirados, espías y víctimas y, finalmente, el propio lector.

Cerca, en cuanto a las búsquedas de comprensión de los rasgos narrativos en Miró, está el artículo de Enrique Rubio Cremades, «Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas*». La precisión —«ensayos novelísticos»— anuncia el objetivo de Rubio Cremades: investigar los gérmenes de lo que será la obra madura. El riesgo de esta empresa se explica, además, porque se trata de las dos novelas que Miró descalificó, excluyéndolas de las *Obras completas*. En la primera de ellas, con apreciable rigor, el autor de este estudio señala los vínculos con Valera, por el uso del género epistolar y, en un marco más amplio, por lo que denomina «acto del transcriptor», que enlazaría a Miró con las *Cartas Marruecas*, el mismo *Quijote*, Unamuno y, más hacia acá, con Camilo José Cela. En el análisis pormenorizado de cada una de las novelas, surgen temas como la idealización de la mujer (de Ojeda), las relaciones entre el espacio geográfico y el *status* social, la presencia de rasgos naturalistas, de préstamos lingüísticos y variedades idiomáticas, en las que se evidencia la expresividad de los tipos populares, los nexos entre onomástica e ideología sea por el valor eufónico o peyorativo de los nombres y, finalmente, —apasionante enfoque para una comprensión amplia del texto, y la interrelación de lenguajes—, lo que Cremades llama «filtraciones del folletín». Al analizar *Hilván de escenas* se insiste en un tópico folletinesco: el de la orfandad, los expósitos, que no pueden escapar del determinismo social.

En esta segunda novela son estudiados los rasgos anticlericales, la raíz feudal de los sectores oligárquicos, la utilización por Miró de lo arquetípico del naturalismo, sin una visión crítica. Desde el punto de vista social, Cremades descubre enfrentamientos axiológicos