POESIA Y NARRATIVA EN MIRO: EN TORNO A SUS CUENTOS

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
UNIVERSITAD DE MURCIA



Con frecuencia han sido puestos en relación cuento y poesía como géneros de indudable parentesco. Parece como si la brevedad del género cuento fuese la ideal para dar cabida a sentimientos *poéticos* que no serían habituales en los espacios amplios de una novela extensa. Si nos aproximamos a los grandes autores españoles de cuentos del siglo XIX no es difícil percibir en ellos una clara tendencia a la poetización, que no existe en sus novelas extensas. Leopoldo Alas, Clarín, podría representar un buen ejemplo de lo que decimos si tenemos en cuenta algunos de sus relatos breves como *Doña Berta* o *Pipá*, que en realidad son dos *novelettes* o cuentos largos, como especificó Mariano Baquero Goyanes [1], o en *Adiós, Cordera*, por ejemplo, tal y como hemos tenido ocasion de estudiar en otro lugar [2].

Deliberadamente, hemos citado a Clarín y dos de sus creaciones más entrañables (*Pipá* y *Adiós, Cordera*) porque en estas dos obrillas funciona como elemento provocador de la sensibilidad poética el mundo de los niños. Justamente, a la hora de efectuar una relación entre poesía y narrativa en Gabriel Miró se nos aparecen sus cuentos con niños como protagonistas como aquellas creaciones en las que, con tanta fuerza, aparece un mundo lírico determinado. En un recordado estudio excepcional, Baquero Goyanes, al ocuparse de los cuentos de Miró [3] alude en lo que constituye un trabajo lleno de sugerencias y posibilidades de ampliación, a todas las especies de cuentos cultivados por el autor alicantino, a las imprecisiones de carácter genérico y a otros muchos problemas. Pero es cierto que el punto de partida –no podía ser de otra forma– es el comentario de una realidad: la condición de poeta de Gabriel Miro, *malgré lui*, a la que Jorge Guillén aludía en una frecuentemente citada dedicatoria al *"único gran poeta que no quiere serlo"* [4], realidad muy asumida por los poetas del 27 [5] y reflejada en el hecho de que tanto Guillén como Dámaso Alonso incluyesen sus estudios sobre Miró, respectivamente, en sus libros *Lenguaje y poesía* [6] y *Poetas españoles contemporáneos* [7]. Como muy bien recuerda Baquero Goyanes, *"naturalmente, la poesía puede existir –y, de hecho, existe– fuera del verso, como lo acre-*

(1) "Los 'cuentos largos' de Clarín", *Los Cuadernos del Norte*, 7, 1981, p. 71 ss.

(2) F. J. Díez de Revenga, "Poesía y novela en Clarín: en torno a 'Doña Berta' y otros relatos breves de Leopoldo Alas", Congreso Internacional *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Universidad, Oviedo, 1985.

(3) "Los cuentos de Gabriel Miró" en *La novela lírica*, ed. de Darío Villanueva, El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1983, vol I.

(4) M. Baquero Goyanes, "Los cuentos de Miró", p. 221.

(5) F. J. Díez de Revenga, "Gabriel Miró y los poetas del 27", *Homenaje a Gabriel Miró*, Universidad, Alicante, 1979.

(6) "Lenguaje suficiente: Gabriel Miró", *Lenguaje y poesía*, Revista de Occidente, Madrid, 1962.

(7) "Gabriel Miró en mi recuerdo", *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 3ª edic., 1969.

ditan tantas y tan bellísimas prosas mironianas" [8]. También es cierto que el exceso de tendencias poéticas perjudicó a Miró e incidió bastante en la imprecisión genérica a que antes hemos aludido: *"Su naturaleza lírica y meditativa* –escribe Baquero– *parecía la más capacitada para hacer de él un excelente cuentista. Pero esta fuerza suya era, a la vez, su debilidad. Una excesiva propensión a lo lírico-meditativo, como algo capaz de resolverse en estático descriptivismo, suponía un riesgo de completo alejamiento del cuento"* [9].

Habida cuenta de tan certeras observaciones y de otras muchas que se encuentran en el citado trabajo, al que remitimos, vamos, en las páginas que siguen, a buscar ese poeta en tres relatos breves, y a tratar de justificar su constante deseo manifestado en diferentes ocasiones de ser más novelista que poeta. Tales tres relato se acogen bien al concepto de cuento y su lirismo vendría propiciado por la presencia del mundo de los niños. Se trata de los titulados *La niña del cuévano, El señor Cuenca y su sucesor* y *La nena de la tos ferina,* que quizá prodríamos poner en relación por su temperatura, por su ambientacion, con los relatos antes citados *Pipá* y *Adiós, Cordera.* Porque igual que estos relatos de Clarín, se diferencian entre sí por su finalidad, su argumento y aun su intención, pero entre todos ellos existe la relación de presentarnos un mundo común, no obligatoriamente sentimental, sino entrañado en un claro sentimiento de solidaridad ante el desvalimiento de la infancia que Miró expresó en más de una ocasión.

Pero, dejando a un lado las circunstancias temáticas, nos interesa ahora destacar aspectos técnicos que tienen como importante componente a lo poético, entendido éste como conjunto de recursos que son capaces de crear un determinado clima sensitivo más propio de la poesía que de la narrativa. Son los tres cuentos que nos ocupan obras de distinto tiempo, de años distanciados, y nos revelan por ello una notable evolución en aspectos técnicos y estilísticos. De 1901 es *La niña del cuévano,* que fue recogido por los editores de Miró en *Corpus y otros cuentos* [10]; de 1908 es *El señor Cuenca y su sucesor,* incluido por su autor en el *Libro de Sigüenza* [11], y de 1919, *La nena de la tos ferina,* añadida por Miró al *Libro de Sigüenza* dentro del capítulo final de *Simulaciones* [12]. Curiosamente hemos de advertir que cada uno de estos tres cuentos se produce en epocas diferentes con una distancia entre ellos de entre siete y once años. Por eso, los rasgos comunes nos resultan reveladores del gusto por unas técnicas que son inherentes a la mayor parte de los cuentos-cuentos de Miro.

La primera nota destacable, desde el punto de vista estructural, que nos pone en contacto con una determinada temperatura lírica es la inevitable obertura descriptivo-poética que nos introduce en ambiente. En el primero de los cuentos apa-

(8) "Los cuentos de Gabriel Miró", p. 221.
(9) "Los cuentos de Gabriel Miró", p. 229.
(10) Gabriel Miró, *Obras completas,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1969, p. 80. En adelante *O. C.*
(11) *O. C.*, p. 571.
(12) *O. C.*, p. 658.

rece uno de tantos inicios propios de Miró y de otros prosistas de su tiempo. Desde luego, entre ellos, debe citarse siempre el nombre de Azorín. Se trata de una descripción *estática* de un paisaje: *"estábamos acostados en las sombras, leves y movedizas, de las acacias, cuyo ramaje desmayaba por la graciosa pesadumbre de la flor. -Era en la soledad de la siesta. Veíamos caer alas secas de flores, y quedaban sobre nuestras frentes, o nuestras ropas, o en la tierra, y aquí las invadían prontamente las hormigas, que luego las dejaban; entonces venía algún codicioso gusanito; cerca de la marchita blancura se detenía, como acometido de súbita desconfianza (...) las flores no tenían el olor que ofrecen en la frescura de la tarde, olor místico, de novia besada, sino olor de bancal, de hierba caliente. Mirando a lo alto del cielo parecían colgar con dulzura los racimos nevados, y en el íntimo y delicioso claustro de las hojas sonoreaba un estremecimiento de abejas"* [13].

En *El señor Cuenca* las técnicas han avanzado y, aunque la descripción permanece, hay, sin embargo, algo que la hace distinta. Un tren le concede dinamicidad. Es un paisaje que pasa ante una ventanilla, que trascurre ante nosotros. La técnica no es nueva, pero los resultados sí, porque está impregnada la tal descripción de notable subjetivismo, aunque de esto trataremos más adelante: *"Pasaba ya el tren por la llanada de la huerta de Orihuela. Se iban deslizando, desplegándose hacia atrás, los cáñamos, altos, apretados, oscuros, los naranjos tupidos, las sendas entre ribazos verdes, las barracas de escombro encalado y techos de "mantos" apoyándose en leños sin dolar, todavía con la hermosa rudeza de árboles vivos; los caminos angostos, y a lo lejos la carreta con su carga de verdura olorosa; a la sombra de un olmo, dos vacas cortezosas de estiércol, echadas en la tierra roznando cañas tiernas de maíz; las sierras rapadas, que entran su costillaje de roca viva, yerma, hasta la húmeda blancura de los bancales, y luego se apartan con las faldas ensangrentadas por los sequeros de ñoras (...)"* [14].

La tercera obertura difiere bastante de las anteriores, sobre todo por una razón bien clara. El paisaje rural ha sido sustituido por el urbano, por la fantasía, la imaginación, el sentido sublimador de la realidad urbana que ya hemos estudiado en otro lugar [15], y que hace de los objetos que pueblan la ciudad algo notablemente distinto. Sigüenza, como protagonista, toma también parte en el relato y subjetiviza la descripción inicial del paisaje: *"De lejos, de una casa nueva, que remata una torrecilla india con cuatro águilas de fundición, vienen por las noches atravesando un solar vallado, aullidos de ahogo. Y la noche, tan inmóvil, tan dulce, se estremece de hipo. -Sigüenza deja su lectura y acude para mirar (...)"* [16].

Las tres descripciones crean un determinado clima poético. No sería posible demostrar una cosa así si no existiese tras cada una de ellas, una estructura inmediata-

(13) *O. C.*, p. 80.
(14) *O. C.*, p. 571.
(15) F. J. Díez de Revenga, "Miró y la ciudad: una nueva perspectiva", *Monteagudo*, 65, 1979.
(16) *O. C.*, p. 658.

mente producida de carácter subjetivizador. No se trata de unas descripciones convertidas en meros decorados o telones de fondo. Miró hace funcionar rapidamente técnicas subjetivistas que, quizá, son menos preceptibles en *La niña del cuévano*, posiblemente por su nacimiento o datación más tempranos. Aun así hay una primera persona del plural que nos obliga de forma simple a contemplar una determinada subjetividad: *"esperábamos en las afueras de la ciudad un carruaje, porque nos marchábamos a un pueblecito, y bajo las acacias nos acostamos porque había sombra. Delante comenzaba el mar, de aguas quietas, fundidas en láminas pulidas como tendida niebla"* [17].

Mucho más clara está la intención personalizadora en *El señor Cuenca*, cuyo más poderoso efecto se consigue por el manifiesto autobiografismo contenido en los dos relatos superpuestos: el que funciona como marco y el desarrollado tras hacer funcionar un dispositivo retardatario o *flash-back*. La presencia de la mención del Colegio de los Jesuitas de Orihuela actúa como un resorte determinador de que se está tratando de recuerdos vividos: *"Sigüenza contemplaba la tarde, angustiado, enfermo de tristeza, una tristeza tan acerba, tan densa, que le parecía que no era solo un sentimiento suyo, sino que tenía una realidad propia, separada, grande, más fuerte que nuestra alma; la tristeza se le incorporaba de todo lo que veía, porque la vega, sus humos, sus árboles, los montes y el cielo, todo estaba hecho, cuajado de tristeza; la misma que le oprimía siendo chiquillo, cuando vestido de uniforme de colegial (...)* [18].

Texto contemplativo e intimista que prueba bien claramente la intención del autor en relación con posiciones autobiográficas determinadoreas del lirismo de todo el cuento. La frase introductoria *"Sigüenza contemplaba la tarde angustiado"* tiene en *La nena de la tos ferina* una representación parecida en *"Sigüenza deja su lectura para mirar..." "¡Qué delicia la del cielo enjoyado, la del silencio después del aullido! Y al remover otra página se vuelve con recelo hacia el foscor de la casa de las cuatro águilas. No es posible que los clamores salgan de ese edificio de elegancia dominguera. Pero de allí vienen siempre. Nadie hace caso. Lo que da miedo, el miedo de padecer, es que en estos gritos convulsos de estrangulación se ven uñas de las manos que se hincan para aguantarse, para resistir desesperadamente, y el alarido de bestia se agota en una queja de garganta frágil de hija"* [19].

Los tres cuentos tienen un argumento propio y bien diferente. Desde el punto de vista genérico responden a lo que modernamente podríamos entender por cuento, ya que contienen una historia más o menos ficticia y recurren a técnicas propias del género. Miró es consciente en los tres relatos de que los diferentes medios utilizados han llegado a provocar un clima excesivamente poético. Esa *debilidad* de la que hablaba Baquero Goyanes puede dar al traste con los tres argumentos si no se tomaran

(17) *O. C.*, p. 80.
(18) *O. C.*, p. 572.
(19) *O. C.*, p. 658.

unas medidas por parte de Miró singularmente efectivas en busca de lo que los preceptitas clásicos disponían o decretaban: la verosimilitud. Se preparan así unos finales realistas, en el sentido más primario de la palabra, que se organizan con un fin *despoetizador*, de manera que la mayor prueba de la tendencia poetizadora de Miró en estos cuentos se presenta justamente en su empeño final de hacer funcionar unos resortes desidealizadores que lo aproximarán más a la gran tradición decimonónica de nuestro cuento y novela realista. El único gran poeta que no quiere serlo, en palabras de Jorge Guillén, deja ver sus intenciones en los tres finales de los tres cuentos que nos ocupan.

Recordemos un poco el desarrollo de los tres relatos. En el primero aparece una niña vendiendo un cuévano. Unos caminantes conversan con ella y van fabricando en su imaginación una realidad de la niña más o menos dramático-sentimentaloide, que culmina en el irónico ante-final: *"No terminamos, porque la rapaza se levantó. -Nosotros estábamos conmovidos, alborozados. ¡Habíamos redimido un alma del pecado de no amar! Vimos a la pobre niña trasformada..."* [20] Detenemos aquí la acción y pasamos a *El señor Cuenca:* todo un mundo de internado ha creado un clima de especial emoción y sencilla solidaridad con el desvalido. Los días y el silencio han creado un clima de tristeza y de dolor. El cuento ha llegado a su fin y ha tenido un desenlace rápido y escalofriante, típicamente mironiano. Hay un ante-final cargado de fuerte lirismo y emoción: *"En el presbiterio había un ataúd estrecho, blanco, rodeado de cirios, y dentro de la caja, muy amarillo y muy largo, vi al pobre señor Cuenca que me sonrió, ¡a mí me sonrió, lo juro!, y me sonreía como mostrándome sus pantaloncitos largos del uniforme de gala"* [21]. Detenemos de nuevo la acción y pasamos al tercer cuento. Nuevamente un argumento cotidiano, la grave enfermedad de una niña, va creando un parecido clima de lírica solidaridad y ternura. Un ante-final surge igualmente para acentuar el ambiente imaginativo y poético del cuento: *"Las águilas callan en el olvido. Tañen los relojes que se saludan acercando sus campanas en el silencio de la ciudad. -¿Habrá muerto la nena? ¿Ha muerto sin saberlo nosotros?"* [22].

Veamos ahora en rápida sucesión los tres finales. Técnicas realistas los configuran y les otorgan una función equilibradora. Recursos como la ironía, la actitud simplista o materialista del personaje, producen una repentina vuelta a la realidad que, sin duda, culmina los cuentos y, finalmente, les devuelve su condición de tales haciendo visible ese empeño de Miró de no querer ser poeta aun siéndolo. Así, en *La niña del cuévano* se cierra el relato con estas palabras que rompen el clima sentimental irónicamente establecido: *"Entonces la redimida acercóse a nosotros y, vibrante de enojo, nos gritó: -Pero ¿me merca usted el cuévano u qué?. -Y sus pies aplastaron un hervidero de hormigas que sepultaban al negro insecto desgarrado por la pie-*

(20) *O. C.*, p. 83.
(21) *O. C.*, p. 574.
(22) *O. C.*, p. 660.

dra..." [23]. Mientras que en *El señor Cuenca* es la posición calculadora y materialista del personaje del relato-marco la que produce la vuelta a la realidad y la ruptura del clima de ternura que hubiese dado al traste con el cuento. Exactamente, como ñaló M. C. Hernández [24], la funcion del relato-marco en el contexto de la tradición narrativa decimonónica en este cuento es realista y al espacio de ese relato marco pertenecen estas palabras: *"El padre del colegial encendió un cigarro, envolvióse de humo y murmuró, tosiendo: -Es falta de cuidado. Este –y señalaba a su hijo, avanzando la barba– éste no ha llevado nunca botas de cordones, sino de las otras, todas de una pieza, con elásticos y clacetines, y en los calzoncillos botones... ¿Verdad, tú?* [25] y de forma similar en el tercero de los relatos se produce una desilusión en el sentido más literal de interrupción de un clima ilusorio creado. La enfermedad ha terminado y con ella ha desaparecido la fantasía y la imaginacion, la "simulación", hasta el punto de que la solidaridad y ternura de Sigüenza obligatoriamente han de cesar. Un clima imaginado que bruscamente es devuelto a la realidad y se simboliza en sea mueca de fisga final: *"Pero ¡si la nena de la tos ferina está ya bien! No tose. Se pasa las tardes asomada al balcón como si estuviese esperando, esperando... ¿No esperaría a Sigüenza? ¡Se ha puesto buena sin el!. -¿Qué le pasa? No lo sabe. No quiere mirarse para no verse su mueca de fisga, la mueca de la desilusión del bien que se realiza sin nosotros"* [26].

Tres relatos de Gabriel Miró en los que hemos visto ascender el clima poético hasta un momento en el que ha sido interrumpido y quebrado para realizar una vuelta a la realidad. Miró, que tenía un temperamento poético excepcional, dominaba sin embargo las técnicas narrativas, especialmente las del cuento, hasta el extremo de saber combinar, a pesar de los riesgos, ambos espacios y lograr, por medio de recursos genuinos de la narración, que lo lírico y lo narrativo convivan en sus relatos. Los tres ejemplos aducidos muestran con claridad los resultados de su dominio de la técnica. Un parentesco temático une a estos tres cuentos, el mundo de los niños, que determina la existencia de un mundo "poético" muy similar. Con parecidas tecnicas, Miró logra equilibrar en estos tres cuentos lo que en otros no llegó a conseguir: una ordenada concurrencia de aquellos climas que para él eran preferidos [27].

(23) *O. C.*, p. 83.

(24) M. C. Hernández Valcárcel, " 'El señor Cuenca' : Tecnicas realistas en Gabriel Miró", *Monteagudo*, 65, 1979.

(25) *O. C.*, p. 574.

(26) *O. C.*, p. 660.

(27) Comunicación presentada a las *Jornadas de estudio sobre la narrativa* (Homenaje a Mariano Baquero Goyanes), Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina).