PROSA PAISAJISTICA MIRONIANA A TRAVES DE LA ESTILISTICA DE DAMASO ALONSO

En el amplio campo de la Literatura, según Dámaso Alonso, al situarnos frente a una obra, el análisis más inmediato, de seguirse las convenciones de su propia Estilística, nos lo revela bajo dos modalidades. Ya como sucesión temporal de sonidos, una estructura fonética (Significante); ya como un contenido espiritual estructurado semánticamente (Significado). Ambos elementos generan una configuración única e indivisible, cuyo valor significativo, en tanto unidad indivisible, es de una complejidad enorme.

Lo sustancial en un trabajo de esta línea consiste en proyectar, en cuanto a sus implicaciones, el valor de «Signo» a la obra en su totalidad, con lo cual puede considerársele en sí como un Significante del respectivo Significado.

Dado el carácter eminentemente convencional de la base de esta doctrina cuyos mejores logros se han dado en la Lírica, por el mismo hecho podemos referirla con idéntica validez al campo de la Narrativa. Teóricamente nada impide esta convención. Mas, empíricamente surge un inconveniente: No es lo mismo trabajar con una manifestación de la Lírica, un soneto, por ejemplo, cuya estructura está dada, y hacerlo con una novela o un fragmento de ella, donde, por citar un elemento, la estructura, a pesar de lo que se diga, por sí queda al arbitrio y la capacidad de quien asuma la función de creador.

Reparemos que en la presente situación, lo que consideramos impedimento, redúcese a lo cuantitativo fundamentalmente, lo cual, desde otro punto de vista, conlleva múltiples posibilidades de realización, hecho que hoy por hoy es parcialmente confiado a los adelantos de la electrónica.

Siguiendo la línea de pensamiento de Dámaso Alonso que en lo literario amplía los valores inherentes del Signo Lingüístico, hasta concebir Significante y Significado como «complejos» de significantes y significados parciales —gran acierto que facilita enormemente la valoración de elementos que, de otra manera, podrían pasar inadvertidos—,

podemos admitir, ya en el campo de la narrativa (novela, cuento, etcétera), cada obra ateniéndonos al esquema que anotamos donde A (= Significante) conlleva como parcialidades interrelativas a1, a2, a3..., an; y B (= Significado) a su vez compuesto por los respectivos elementos b1, b2, b3..., bn.

$$\text{OBRA} \longleftrightarrow \begin{array}{l} A = a1 \quad a2 \quad a3 \quad \ldots \quad an. \\ B = b1 \quad b2 \quad b3 \quad \ldots \quad bn. \end{array}$$

Es ilógico suponer que basta unir Significante y Significado, concebidos en el sentido ya expuesto, para encontrarnos frente a una obra literaria. El fenómeno es más complejo. Gráficamente y quizás por comodidad metodológica, pueda acentuarse tal formulación esquemática. En el campo de lo literario la obra surge efectivamente, no de aquella unión sino del cuadro total de interrelaciones que se establecen para cada uno y todos los formantes que participan del fenómeno.

Y aún así, habría que añadir que la obra literaria, cual la *Gioconda* de Da Vinci, en su propia perfección y justificándola, mantendrá siempre dentro de su unidad y unicidad un sector inasequible que, cual la enigmática sonrisa de la dama napolitana, inquietará eternamente para deleite y tortura de quienes se aproximen a ella.

Intuición creadora e intuición recreadora; intuicón del autor e intuición del lector, sólo faculta un proporcional —y es necesario destacar este hecho como proporcional— «entendimiento» o «conocimiento» de muy especial índole de la creación artística según sea mayor o menor su proximidad. Lo importante es tener en cuenta que:

> El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del «significado» y el inmediato de ajuste en un «significante» (1).

Además, junto a lo precedente, recordemos estas palabras de Dámaso Alonso, formuladas como una necesidad metodológica:

> Por análisis (artificial) consideramos también a la palabra como «signo» («significante» + «significado»), pero lo mismo debe ocurrir con unidades mucho más breves, o menos corpóreas: una sílaba, una vocal, una consonante, un acento, una variación tonal, etcétera, siempre que estos elementos sean expresivos (2).

---

(1) Alonso, Dámaso: *Poesía española*. Madrid. Edit. Gredos, 1957, p. 33.

(2) *Ibidem*, pp. 30 y s.

El planteamiento es clarísimo y puede ser refrendado si destacamos «Como dice Bally (que) el mecanismo de la expresividad lingüística se basa en un juego de asociaciones implícitas» (3).

Es evidente que si queremos llegar a lo esencial de un poema, son utilísimas estas indicaciones, pero, dada la minuciosidad que implican, parecieran menos operantes en el terreno de la narrativa donde los «signos» pueden aparecer en proporciones mayores. Esto que puede considerarse como una faz del proceso que tiende a la exhaustividad analítica, tiene su contrapartida que de suyo posee idéntico valor funcional porque:

> También, en el sentido de lo mayor, podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, o partes de ellos, son otros tantos «significantes», cada uno con su especial «significado». «Significante» es, para nosotros, repetimos, todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado: lo mismo ese acento rítmico de cuarta sílaba... que la *Divina Comedia*. Ese acento es un significante parcial levísimo; el poema, un significante enormemente complejo (4).

Será esta segunda modalidad la única que tendrá aplicación en nuestro trabajo, haciendo incapié que en él «Se trata de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad, creadores, se polarizan hasta un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca un molde» (5). Con este supuesto, nos vemos obligados a realizar los comentarios respectivos ateniéndonos a la perspectiva de la «Forma interior», o sea, aquella «Relación que va desde el significado hacia el significante» (6).

El camino inverso, es decir, la «Forma exterior» es en la mayoría de los casos la más empleada; el mismo autor la admite, por oposición con aquélla, como más fácil. Es obvia esta situación desde el momento que lo que se pretende hacer aflorar es gran parte de la «intencionalidad creativa» que implica —como Dámaso Alonso ha destacado— «afectividad, pensamiento y voluntad, creadores».

Al querer fijar nuestra atención en estos factores, es evidente que el concepto de «Signo» = «palabra», nos limita y casi imposibilita el intento. Previendo esta dificultad, hemos señalado sólo la segunda modalidad como apta para nuestro enfoque, porque si un verso, una estrofa, un poema o partes de ellos son «significantes» y cada uno con

---

(3) Bally, Charles, y otros: *El impresionismo en el lenguaje*. Argentina. Universidad de Buenos Aires. Dpto. Editorial, 1956, p. 184.

(4) Alonso, Dámaso: *Op. cit.*, p. 31.

(5) *Ibidem*, p. 33.

(6) Idem.

su especial «significado», consecuentemente podemos aceptar idéntico valor en estructuras como:

a) «Estaba naciendo la mañana, muy pálida, quietecita, blanda y húmeda de nieblas.»
b) «Era una mañana recogida, reducida bajo un finísimo nublado.»
c) «Todo semejaba aguardar que el sol, como una mano bondadosa de padre, se alzara y abriera las puertas del día.»
d) «Todo parecía mirar infantilmente hacia la cumbre de la lejana sierra oriental que se llama "Sien de oro".» *(O. c.*, p. 291) (7).

Desde nuestro punto de vista, *a)* y *b)* son «significados» referidos a un fenómeno natural («La mañana»); el creador para esta formulación ha dispuesto de múltiples posibilidades de expresión; imaginemos algunas:

Estaba naciendo la mañana.
Nacía la mañana.
La mañana estaba naciendo.
La mañana nacía.
Estaba naciendo la mañana, muy pálida.
Estaba naciendo la mañana, muy pálida, quietecita.
Estaba naciendo la mañana, muy pálida y húmeda de nieblas.
Húmeda de nieblas, muy pálida, estaba naciendo la mañana.

Las variaciones pueden continuarse, pero las omitiremos para dar paso a unos interrogantes: ¿Por qué se llegó a ese «moldeamiento»?, ¿Por qué desde «lo informe» se eligió «el molde» *a)* y no otro cualquiera?

Quizás el problema parezca abstruso, más aún si alguien se imagina que nos dedicaremos a cuestionar cada una de las formas expresivas que adoptó el pensamiento mironiano. Nada más alejado de nuestra intuición, aunque, repitiendo palabras de Dámaso Alonso, hay que dejar constancia que «Estamos persiguiendo un estilo...» y esto nos obliga a llegar hasta el meollo, porque «Estilo es todo lo que individualiza a un ente literario, a un escritor, a una época, a una literatura» (8).

Antes de entrar en análisis, destacaremos que en la Obra de Gabriel Miró estimamos como «texto» paisajístico todo aquel fragmento narrativo que aparezca como el trasunto literario de la Naturaleza, y sólo en este carácter, con sujeción a los siguientes rasgos: Paisaje natal evocado y poblado de delegaciones líricas que faculten una recreación casi en el límite de una experiencia amorosa y personal,

---

(7) Mientras no se indique lo contrario, todas las citas de Gabriel Miró pertenecen a *Obras completas* (5.ª edic.). Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

(8) Alonso, Dámaso: *La poesía de San Juan de la Cruz* («Desde esta ladera»). Madrid. Aguilar, S. A. de Ediciones, 1966, p. 124.

por una especie de hipóstasis del hombre y su entorno que adquirirá —para su reflejo narrativo, mediante la evocación— «vida» y «alma».

Pensamos que la mejor manera de entender el cómo está tratado el «Paisaje» en la narrativa mironiana es desarrollar un ejemplo cualquiera donde pueda advertirse claramente el manejo del lenguaje; esto quiere decir que, previo al tratamiento de textos paisajísticos, procuraremos hacer presente a los ojos del lector un simple caso ilustrativo:

B I. {(«Se *iban*... la ciudad se *quedaba* lo mismo...)
Lo mismo desde todos los tiempos (b1).

B II. {Con su olor de naranjos (b1);
de nardos (b2);
de jazmineros (b3);
de magnolios (b4);
de acacias (b5);
de árbol del Paraíso (b6).

B III. {Olores de vestimentas (b1);
de ropas finísimas de altares (b2) labradas por las novias de la Juventud Católica (b3);
olor de panal (b4) de los cirios encendidos (b5);
olor de cera resudada (b6) de los viejos exvotos (b7);
olor tibio de tahona y pastelerías (b8).

B IV. {Dulces santificados (b1);
delicia del paladar y del beso (b2);
el dulce como rito prolongado de las fiestas de piedad (b3).

B V. {Especialidades de cada orden religiosa (b1);
pasteles de gloria (b2);
y pellas (b3);
o manjar blanco (b4);
de las clarisas de San Gregorio (b5);
quesillos (b6);
y pasteles de yema (b7);
de la Visitación (b8);
crema (b9); de las agustinas (b10);
hojaldres (b11); de las verónicas (b12);
canelones (b13);
nueces (b14);
y almendras rellenas (b15);
de Santiago el Mayor (b16);
almíbares (b17);
meladas (b18);
y limoncillos (b19);
de las madres de San Jerónimo (b20).

B VI.
Dulcerías (b1);
jardines (b2);
incienso (b3);
campanas (b4);
órgano (b5);
silencio (b6);
trueno de molinos y de río (b7);
mercado de frutas (b8);
persianas cerradas (b9);
azoteas de cal y de sol (b10);
vuelo de palomos (b11).

B VII.
tránsito de seminaristas (b1); con sotanillas y beca de tafetán (b2);
de colegiales (b3) con uniformes de levita y fagín azul (b4);
de niñas (b5) con bandas de grana y cabellos nazarenos (b6).

B VIII.
procesiones (b1);
hijas de María (b2);
camareras del Santísimo (b3);
Horas Santas (b4);
tierra húmeda y caliente (b5);
follajes pomposos (b6);
riego y ruiseñores (b7);
nubes de gloria (b8);
montes desnudos... (b9).

B IX. *Siempre lo mismo...* (b1).»

Aunque creemos innecesario, para una cabal comprensión del fenómeno que estamos describiendo, anotaremos el fragmento tal cual lo dejó Miró:

> Se iban... la ciudad se quedaba lo mismo.
>
> Lo mismo desde todos los tiempos, con su olor de naranjos, de nardos, de jazmineros, de magnolios, de acacias, de árbol del Paraíso. Olores de vestimentas, de ropas finísimas de altares, labradas por las novias de la Juventud Católica; olor de panal de los cirios encendidos; olor de cera resudada de los viejos exvotos. Olor tibio de tahona y pastelería. Dulces santificados, delicia del paladar y del beso; el dulce como rito prolongado de las fiestas de piedad. Especialidades de cada orden religiosa: pasteles de gloria y pellas, o manjar blanco, de las clarisas de San Gregorio; quesillos y pasteles de yema, de la Visitación; crema, de las agustinas; hojaldres, de las verónicas; canelones, nueces y almendras rellenas, de Santiago el Mayor; almíbares, meladas y limoncillos, de las madres de San Jerónimo.
>
> Dulcerías, jardines, incienso, campanas, órgano, silencio, trueno de molinos y de río; mercado de frutas; persianas cerradas; azo-

teas de cal y de sol; vuelo de palomos; tránsito de seminaristas con sotanilla y beca de tafetán; de colegiales con uniforme de levita y fagín azul; de niñas con bandas de grana y cabellos nazarenos; procesiones; hijas de María; camareras del Santísimo; Horas Santas; tierra húmeda y caliente; follajes pomposos; riego y ruiseñores; nubes de gloria; montes desnudos... Siempre lo mismo (*O. c.*, pp. 915 y s.).

Volvamos a fijar nuestra atención en el fragmento, pero con la distribución que le dimos nosotros.

Hemos situado inicialmente dos formas verbales («iban, quedaba») para que, por contraste, se advierta con claridad meridiana la existencia de «sintagmas no progresivos». Para ellos, y en cuanto a su relación «lógica», la doctrina de Dámaso Alonso nos permite considerarlos formantes de un universo cuyos miembros están regidos por el concepto de «semejanza» que los adscribe a un género próximo, aunque presenten cada uno de ellos una diferencia específica (9).

Esto significa que dichos elementos deben aparecer como una «totalidad», y, en efecto, el vocablo que parece dominar la descripción es «Todo» y ese «todo» lo vemos configurado por una serie de «n» significados de cuyas interrelaciones (claramente visualizables en la distribución que le hemos dado al iniciar la exposición) surge una «estampa» que nos presenta la situación, mil veces repetida, de una ciudad en el momento que se ausentan de ella todas esas gentes de elegancias y claridades gozosas que entornaban la vida olocense.

Una vez que el lector se ha posesionado de este mensaje, hecho factible, inicialmente, en el caso de dominarse el mismo código, se advierte la conjunción de dos elementos indisociables en un mismo plano de temporalidad:

1. Hay —si el mensaje se ha captado en su totalidad— comprensión del complejo significado que se ha recibido, o sea, afectividad, intencionalidad, etc.; en síntesis (teóricamente debiera ser así), todos los formantes que puedan ser transportados por un significado, y

2. Una inmediata reacción psíquica (complacencia, agrado, delectación estética, etc.). En este caso, no olvidemos que un amplísimo sector de posibles reacciones se supeditan al mayor o menor grado de sensibilidad del lector.

---

(9) «Ocurre que a la mente humana —que no es en sí mismo sino un intento de organización de la multiforme realidad— le apetece la sistematización de lo plural: ver en los miembros de lo plural elementos comunes, unitivos, y elementos especiales, diferenciadores. Aprecia, pues, la mente humana la *semejanza* de las cosas. La *semejanza*, que implica la comunidad en algo y la diferencia en algo, es el concepto fundamental del libro...» Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española*. 4.ª edic., Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1970, p. 14.

Desde otro punto de vista, pero complementario en su explicación, se trata de que, partiendo del «signo» en tanto «significante» y «significado», desde el mero valor referencial o denotativo, se llegue a percibir el estadio de connotación implícito en el texto.

Adentrándonos en el comentario, notemos que:

1. La descripción es semánticamente una serie abierta, pero con una limitación formal: «Siempre lo mismo...». En «La correlación poética en Lope», se trata «el artificio diseminativo-recolectivo» (10) que ciertas semejanzas podría tener con este de la prosa mironiana. No estamos, en esta ocasión, frente a hechos idénticos, puesto que en esta prosa, el elemento final («Siempre lo mismo...») más que realizar la «recolección», lo único que hace es confirmar un estado que en el tiempo se ha mantenido inalterable («La ciudad se quedaba lo mismo...») y «concluir» con su reiteración un hecho ya enunciado en el inicio del texto: «Lo mismo desde todos los tiempos...».

2. Los sintagmas no progresivos al ser considerados desde un punto de vista «lógico» (y no sintáctico, como es lo más frecuente), pasan a constituir «Pluralidades». En nuestro ejemplo, la semejanza, insistimos, desde el punto de vista lógico, radica en que:

> Es muy frecuente que sea la mente humana quien haya, digamos, forzado los fenómenos a entrar o parecer en relación de semejanza, mediante un hábil análisis de elementos. No es sino un aspecto de la inclinación del espíritu humano a la ordenación mental del mundo (11).

Todo este proceso que aparentemente se presenta como complejo, corre a cargo de las capacidades de quien se ha erigido en creador, pero, su realización concreta hasta resolverse en un material semántico, la obra literaria, quizás no sea sino un simple hecho que obedece dentro de su psiquismo a una peculiar concepción de mundo complementada con su propia sensibilidad.

Organicemos a continuación algunos esquemas para este contexto narrativo:

---

(10) Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos: *Op. cit.*, pp. 408-422.
(11) *Ibidem*, p. 47.

Esquema 1.

«TEXTO» ⟷

A = a1 a2 a3 ... an (A = Significante)
B = b1 b2 b3 ... bn (B = Significado) } SIGNO.

								b1
								b2
								b3
								b4
								b5
					b1			**b6**
			b1		b2			b7
			b2		b3	b1		b8
B I.	b1	B II.	b3	B III.	b4	B IV.	b2	B V. b9
			b4		b5		b3	b10
			b5		b6			b11
			b6		b7			**b12**
					b8			**b13**
								b14
								b15
								b16
								b17
								b18
								b19
								b20
		b1				**b1**		
		b2				**b2**		
		b3				**b3**		
		b4		b1		b4		
		b5		b2		b5		
	B VI.	b6	B VII.	b3	B VIII.	b6	B IX.	b1
		b7		b4		b7		
		b8		b5		b8		
		b9		b6		b9		
		b10				b10		
		b11				b11		

Pluralidades:

(B I. = Lo contemplado.)
B II. = Asociaciones olfativas.
B III. = Asociaciones olfativas.
B IV. = Asociaciones gustativas.
B V. = Asociaciones gustativas.
B VI. = Sensualismo perceptivo.
B VII. = Asociaciones auditivas.
B VIII. = Contemplación afecto-sensorial.
(B IX. = Conclusión.)

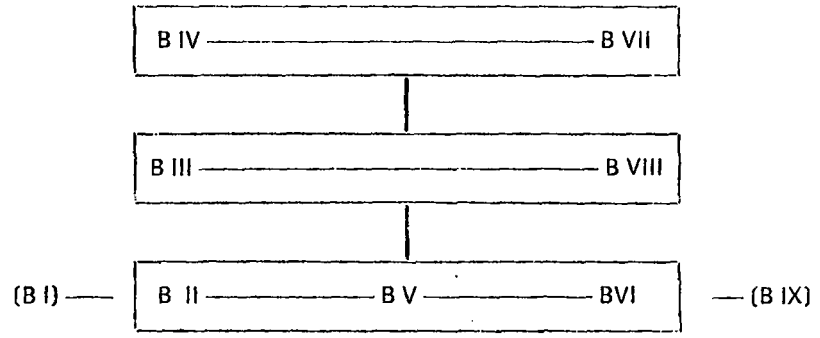
Esquema 2.

(B I.) ——— B II. ——— B III. ——— B IV. ——— B V. ——
(Inmediatez) (Inmediatez) (Evocación) (Inmediatez)

——— B VI. ——— B VII. ——— B VIII. ——— (B IX.)
(Inmediatez) (Evocación) (Inmediatez)

Aún, creemos que gracias a los esquemas precedentes, podemos efectuar una última simplificación para obtener una mejor visualización de lo que expondremos:

Esquema 3.



Para continuar conscientemente el proceso descrito, ya en el tercer nivel del conocimiento («Aquel que se plantea como problema»), al acceder a la obra en pos de un conocimiento de muy especial índole —«No es puro goce intuitivo ni tiene la menor intención pedagógica» (12)—, por estar trabajando con «significados», nos vemos obligados a buscar en ellos «los elementos que habrán dejado su huella en la forma interior, y a través de ella en el significante» (13). Para esta tarea,

> El investigador literario deberá desdoblarse de psicólogo; habrá que clasificar y estudiar los elementos nutricios del espíritu del poeta, toda la circunstancia que haya podido determinar en él una reacción, todas las actitudes por él adoptadas (14).

Ante este imperativo, nuestro quehacer parece complicarse; sin embargo, creemos que bastaría traducir léxicamente las relaciones que ya se visualizan en los esquemas precedentes para obtener una posible respuesta.

(12) Alonso, Dámaso: *Poesía española*, p. 403.
(13) *Ibidem*, p. 414.
(14) *Ibidem*, p. 415.

Una rápida ojeada nos permite comprender que es B V el campo significativo o la pluralidad más amplia, seguida en valores cuantitativos por B VI, B VIII, B III y B II, respectivamente.

En todas ellas —según la caracterización aproximada que les hemos asignado— se capta una constante de «sensualidad» o, si se prefiere, «sensualismo». La razón de tal hecho radica en que «No hay, no pasa por la mente del hombre ni un solo concepto que no sea afectivo, en grado mínimo o en grado máximo» (15); pareciera, nos atrevemos a sostener, que el último carácter es el dominante en la prosa mironiana. Pero, advirtamos que la disposición de estos elementos, desde ningún punto de vista puede ser producto del azar. No basta recopilar vocablos cuya carga semántica sea apta para una intencionalidad. Hay en ello un trabajo técnico; el esquema 2 nos facilita su comprobación: lo evocativo parece, por su situación, constituir los ejes del decurso narrativo. Y, si pasamos al esquema 3, notamos que la pluralidad B IV ya se anunciaba en B III, y que la pluralidad B VII parece prolongarse imperceptiblemente en B VIII, pero no tendrían razón de ser sin el contexto semántico que aportan con sus múltiples elementos contenidos en las pluralidades B II, B V y B VI.

Una vez que nos hemos posesionado de todo este mensaje, una vez acontecido este hecho, todo vuelve a ser como siempre. Y es esta especie de eternidad, con su asombrosa quietud, lo que el narrador quiere entregar al lector recurriendo a la conformación de un único campo semántico que, aun cuando vaya paulatinamente recurriendo a elementos diversos en cuanto a su procedencia, en el fondo son nada más que la acumulación, con una especial distribución, de todo aquello que, viéndose o recordándose, contribuye a crear un ambiente pueblerino donde todo desde siempre se mantiene igual.

Este afán de estampar todo lo notamos en la abundancia de sintagmas nominales sustantivos; pero, una vez que avanza al acto creativo, el cuadro que va emergiendo comienza a ganar cierta carga emocional, y van adicionándosele calificativos adjetivales y complementos que enriquecen el contexto con sus especificaciones portadoras de complejos sugerentes.

Los vocablos contenidos en este texto son, normalmente, los mismos que podemos encontrar en cualquier otro fragmento mironiano, y:

> A fuerza de figurar regularmente en la lengua de ciertos medios con ciertos tipos de estilo, las palabras adquieren una potencia evocadora particular: No solamente nos hacen pensar inmediatamente en su ambiente habitual, sino que suscitan los sentimientos y las reacciones que este ambiente nos inspira (16).

---

(15) Alonso, Dámaso: *Poesía española*, p. 27.

(16) Ullmann, S.: *Introducción a la semántica francesa*. Madrid, CSIC, 1965, pp. 214 y s.

El narrador parte desde lo más específico (véase esquema 1), de lo singular, y progresivamente va abrumando al lector con elementos que de alguna manera resuenan en su interior con una carga enorme de reminiscencias. De lo dicho se desprende que los sintagmas son «no progresivos» en cuanto a su estructura, pero por las implicaciones de su intencionalidad son eminentemente «progresivos». La razón de esto último se debe a las interrelaciones que, cada uno de ellos, connotativamente, van adquiriendo a medida que avanzamos en la lectura del texto. ¿No es esto hacer un «arte sugerente»?

Si consideramos el estilo mironiano como «fórmula de pureza léxica», notemos, en este caso, que la misma no es sino un afán consciente de disponer los vocablos de tal manera que sea el lector quien, sobre la base de su propia sensibilidad, logre comprender que la artificiosa labor del creador le está constantemente invitando a ver en cada una de sus páginas algo más que lo sospechado en tanto mensaje.

En este caso la reiteración del vocablo «Olor» (aunque esté elíptico en algunos momentos) nos hace suponer una valoración esencial, por cuanto aparece como un auxiliar del acto evocativo y de la rememoración. Es el «olor» el elemento que va trayendo a la memoria no sólo el recuerro de las emociones o percepciones pasadas, sino que a partir de él se va reconstruyendo todo un modo de vida cuya caracterización se inicia con lo más inmediato: El paisaje en su variedad floral. Salta desde aquí a consideraciones de tipo espiritual, que desde lo más íntimo de la religiosidad, el altar, nos hace transitar por todo ello que, aunque circunscrito en el mismo ámbito general, tiene un cierto aire más mundano. como son las especialidades de cada orden religiosa.

Pero luego vemos que la memoria toda parece volcarse, y lo que era «olor» de dulcerías, jardines, incienso, da paso a un caótico desbordamiento en alegría incontenible de recuerdos, saltando de un hecho a otro de muy diversa índole: campanas, molinos, persianas, palomos, seminaristas, ruiseñores, montes, etc.; logrando un final apoteótico con un Paisaje que se resume en una sola fórmula: Siempre lo mismo.

Miró como creador lo único que hace es posesionarse de las posibilidades (y esto ya es bastante) que le ofrecen los «significados» más que los «significantes» (aún cuando no los descuida). Le interesa fundamentalmente comprometer al lector para que cumpla su labor de tal. En su fuero íntimo sabía que no podía desligarse de todo aquello que para él significaba «emoción de lugares y de cosas», y su

preocupación mayor estaba en ser un artífice de los «significados» para entregar un mensaje que de otra manera no hubiese trascendido jamás al lector. Con esto queremos decir que las lentísimas gestaciones de las obras de Gabriel Miró no obedecen a ningún punto de vista que sea ajeno a este su único empeño.

¿Será «sensible» esta prosa? Creemos que lo puede ser en tanto quien la lea tenga la posibilidad de dar ese salto que el artista alicantino deseaba para todos y cada uno de sus lectores, pero que sólo una minoría pudo realizar. ¿Es esto ser un escritor de élite? Parece que no. Miró pretendía escribir para todos (el que ese «todos» sea en algún momento el propio escritor, eso es otro problema), pero sólo una minoría era capaz de adentrarse en un mundo donde el disfrute estaba entre líneas. Si por esto la crítica ha entendido el «elitismo» mironiano, y así parece ser, no nos engañemos respecto de ello. El día que en su prosa se vea no lo que la crítica se ha deleitado en destacar sin interrogarse respecto de su funcionamiento, sino lo que es, el elitismo mironiano se transformará en mero ejercicio de cualquier persona que guste de aquella lectura donde lo importante no es lo que se dice, sino el cómo aquello está dicho. Se trata, en el fondo, de reivindicar la prosa de Miró, pero no a través de epítetos fosilizados pues lo que interesa es develar su funcionamiento, trabajo más interesante de lo que creen algunos sólo atentos al «encanto» y «misterio» de su obra.

No continuaremos analizando el texto precedente. Sólo ha sido colocado a manera de ejemplo introductorio al estudio del Paisaje. Ahora pasaremos a ese terreno. Cualquier fragmento que tomemos nos sirve. Leamos uno muy simple:

> Sigüenza quiso esa heredad (B I). Preguntó su nombre y su precio (b1)). Pero en un llano apacible (b1) asomó una granja (B II). Y en seguida (b1) la hizo suya (B III); porches viejos donde colgar la fruta (b2); la era delante de la solana (b3); un fondo de álamos (b4) en sendero que se va alejando y cerrando, pequeñito y azul (b5); un pueblo cerca (b6), con su calvario de escalones de cipreses (b7) ... Sigüenza, trocado en agricultor (B IV), trae ropas de pana que crujen (b1). Asiste a los oficios de la parroquia (b2). Madruga el Viernes Santo para subir al Vía Crucis (b3); de hornacina en hornacina (b4); un ruido bronco de rodillas de lugareños de luto que se postran y se levantan rezando (b5); y él se vuelve (b6), complaciéndose en sus frutales, todos de escarcha de flor pascual (b7) *(O. c.* 1070).

Esquema 1.

					b1		**b1**
					b2		**b2**
					b3		b3
B I	b1	B II	b1	B III	b4	B IV	b4
					b5		b5
					b6		**b6**
					b7		b7
					Lo imaginativo.		

Esquema 2.

(«Sigüenza quiso esa heredad...)

b1 En seguida hizo suya la granja.
b2 Porches viejos donde colgar la fruta.
b3 La era delante de la solana.
B III b4 Un fondo de álamos.
b5 Un sendero que se va alejando y cerrando, pequeñito y azul.
b6 Un pueblo cercano.
b7 Con su calvario de escalones de cipreses.

(«Sigüenza trocado en agricultor...)

b1 Trae ropas de pana que crujen.
b2 Asiste a los oficios de la parroquia.
b3 Madruga el Viernes Santo para subir al Vía Crucis.
B IV b4 (Sube) de hornacina en hornacina.
b5 Un ruido bronco de lugareños de luto que se postran y se levantan rezando.
b6 Sigüenza se vuelve.
b7 Complaciéndose en sus frutales, todos de escarcha de flor pascual.

Decir que la prosa de este «texto» lo único que hace es plantearnos léxicamente un momento imaginativo de Sigüenza, parece suficiente para explicarlo todo. Más, el análisis de los dos conjuntos dominantes (B III y B IV) nos entrega algo interesante: Por la palabra va surgiendo una realidad —la frase es de Miró—, pero queremos destacar cómo lo hace.

En el conjunto B III hacemos un recorrido atemporal y aespacial, desde lo más inmediato y simple (en el plano de la creación, se entiende) vamos progresivamente cargando de connotaciones los elementos hasta llegar a uno que puede ser síntesis de espiritualidad, y que contiene lo más valioso para un alma que desee satisfacer todas sus íntimas apetencias.

En el conjunto B IV encontramos una simbólica caracterización de Sigüenza en corcondancia con su calidad de hombre que siente su

«asimiento» con la Naturaleza, pero su alma, que ya se anunciaba preparada para deleites no tan terrenos, va subiendo paulatinamente en una escala connotativa, que tras manifestar inequívocamente su esencia religiosa, logra su complemento, «para no traicionar su esencia», volviéndose «complacido» hacia el esplendor de «La Naturaleza».

Semánticamente lo que se ha hecho es estructurar dos campos de cuya conjunción y progresión surge un perfecto retrato de la esencial dualidad espiritual de un personaje. Si se prefiere, puede decirse que con un «arte sugerente» se ha caracterizado a Sigüenza. En ninguna parte del «texto» se nos dice cómo es este personaje; sin embargo, el lector que tenga preparada su alma para recibir el misterio de la palabra —como diría Miró— no dudará en concebirlo como un todo donde se armonizan lo religioso y su amor por la Naturaleza toda.

Alguien podría interrogarse respecto del valor de B I y B II. Referencialmente son fórmulas introductorias —funciones distributivas con sus respectivos correlatos en B III y B IV— sin las cuales no tendría justificación erigir un microscosmos sin referirlo a un ente.

No olvidemos que «La lectura debe suscitar al crítico profundas y nítidas intuiciones totalizadoras de la obra», para que una vez logradas, siendo naturalmente creativas, a través de su actividad expresiva, le permitan «Dar, comunicar, compendiosamente, rápidamente, imágenes de esas intuiciones recibidas: he ahí su misión. Comunicarlas y valorarlas, apreciar su mayor o menor intensidad» (17).

Pasemos ahora a un ejemplo más complejo donde B (Significado), en una concepción lógica, tiene el valor de «Amanecer». Se trata, en el fondo, de una única «pluralidad», pero, convencionalmente, podemos subdividirla para que metodológicamente se advierta mejor el funcionamiento del léxico en esta creación paisajística.

B I. Estaba naciendo la mañana, muy pálida, quietecita, blanda y húmeda de nieblas (b1). Era una mañana recogida, reducida, bajo un finísimo nublado (b2); y había más inquietud, más silencio que en la noche (b3), porque no se oía ningún rumorcito ni cántico de esas menudas criaturas que viven al amor de las estrellas y la luna (b4). Si alguna avecita osaba rebullirse, debía hacerlo muy escondida en los árboles o muy alta, entre las brumas, porque su canción sonaba apagada y breve (b5). Todo semejaba aguardar que el sol, como una mano bondadosa de padre, se alzara y abriera las puertas del día (b6); todo parecía mirar infantilmente hacia la cumbre de la lejana sierra oriental que se llama «Sien de oro» (b7).

(17) Alonso, Dámaso: *Poesía española*, p. 203.

B II. Crecía la claridad sin perder su misterio (b1). Seguramente el sol se había subido encima de la alta serranía, pero estaba velado de cendales de nieblas (b2), porque todo el valle parecía un inmenso incensario que exhalaba un humo purísimo y espeso de bendición y gracias (b3).

B III. Después, unos dedos de luz rasgaron el cielo (b1); por sus delgadas heridas bajaron unas cuerdas o caminos vaporosos, cándidos y vivos (b2), y, al llegar a los sembrados (b3), a la graciosa redondez de algún otero (b4), a la retama de un yermo (b5), se deshacían en oro tierno y jovial, que se iba esparciendo (b6), y entonces los verdores más tenebrosos, los troncos más decrépitos, las piedras más rudas, todo lo tocado por aquellas hebras celestiales adquiría una milagrosa juventud (b7).

B IV. Y más hilos de luz vinieron a la tierra por los costados de los montes (b1), y se devanaron por la amplitud del cielo tejiendo una corona inmensa y blanca (b2). Muy lejos se descubrió un horizonte desnudo de brumas, azul y regocijado (b3); allí, el campo estaba bañado del todo por la nueva lumbre (b4), y manifestábala enteramente hasta en sus rasgos más sutiles (b5): un álamo torcido, el ápice de la peña de una colina, el matiz de un cultivo, la silueta de una espadaña aldeana (b6), toda esa vida y riqueza de perfiles que, después, cuando la mañana es grande, incendiada, vieja, quedan cegadas por la opulencia del conjunto (b7), y parecen retraerse humildemente entre el vaho calinoso de la lejanía (b8) *(O. c.* 291).

Esquema 1.

B I	B II	B III	B IV
b1		**b1**	b1
b2		**b2**	b2
b3	b1	b3	b3
b4	b2	b4	b4
b5	**b3**	**b5**	b5
b6		**b6**	b6
b7		**b7**	b7
			b8

Denotativamente el fragmento parece simple y aparentemente en él no encontramos nada fuera de lo común en la prosa mironiana: verbos, sólo los imprescindibles; una riqueza de sustantivos que casi duplica la de los adjetivos; sintagmas donde a un núcleo nominal se le adicionan uno, dos y hasta cuatro cualificativos; contextos sustentados en ejes comparativos; la impresión de una gran riqueza de captación sensorial, etc. Pero, en la línea de análisis de Dámaso Alonso, a partir del signo lingüístico, se ha dejado establecido con meridiana claridad que «Son dos las direcciones posibles de análisis, una que parte de la forma exterior, otra de la interior; la una

del signo fonético; la otra de la plasmación del contenido espiritual» (18). Si en este caso la primera dirección posible se nos presenta como tan común, no podemos descuidar la segunda, más aún si recordamos que «En todo creador hay un núcleo esencial a su arte; una raíz que nos lo explica» (19). Desde esta perspectiva, el texto es valioso para confirmar la función de uno de los postulados básicos de la narrativa mironiana: Luz-belleza.

Detengámonos en cada una de las pluralidades y fijemos la atención en su comienzo y final:

B I. Estaba naciendo la mañana... Todo semejaba aguardar que el sol, como una mano bondadosa de padre, se alzara y abriera las puertas del día.

B II. Crecía la claridad sin perder su misterio... Todo el valle parecía un inmenso incensario que exhalaba un humo purísimo y espeso como de bendición y gracias.

B III. Después, unos dedos de luz rasgaron el cielo... Todo lo tocado por aquellas hebras celestiales adquiría una milagrosa juventud.

B IV. Y más hilos de luz vinieron a la tierra..., toda esa vida y riqueza de perfiles que, después, cuando la mañana es grande, incendiada, vieja, quedan cegadas por la opulencia del conjunto, y parecen retraerse humildemente entre el vaho calinoso de la lejanía.

Advertimos claramente una progresión y la intencionalidad de un narrador omnisciente que pretende entregar al lector un momento específico de la Naturaleza-Paisaje: un amanecer. En sí el hecho parece un tanto complejo, se quiere poner de relieve el fenómeno en cuanto tal, la totalidad de los elementos que participan del mismo y, además, aportarle una tonalidad sensorio-afectiva. El riesgo está en crear una prosa recargada de elementos sustantivos omitiendo el factor cualificador que facilite la conformación de un ambiente donde la captación estética progrese acorde con el transcurso del tiempo. No basta, en este caso, una óptima perspectiva o punto de vista creativo, sino que el narrador debe recurrir a ciertos artificios que permitan al lector mantener su atención en un hecho que de suyo es complejo.

La solución inicialmente adoptada por el narrador está dada por la adjetivación. Tomemos algunos ejemplos para avalar un hecho que no por conocido deja de ser valioso:

---

(18) Alonso, Dámaso: *Poesía española*. p. 112.

(19) *Ibidem*, p. 40.

Mañana muy pálida, quietecita, blanda y húmeda.
Mañana grande, incendiada, vieja.
Mañana recogida, reducida.
Caminos vaporosos, cándidos.
Menudas criaturas.
Altas serranías.
Avecita escondida.
Troncos decrépitos.
Horizontes desnudos.

Si fijamos la atención en el empleo de adjetivos, tendríamos que admitir la adjetivación mironiana como precisa, exacta y, en cada caso, cumpliendo una función definitiva. Aún cuando sea lógica advertimos, al mismo tiempo, que ella se rige por una finalidad más que prosística, lírica; realiza una función eminentemente poética. Miró la aprovecha en todas sus posibilidades, con un uso frecuente que denota cuidadosa selección. Este empleo de adjetivos (uno, dos, tres y hasta cuatro) antepuestos o pospuestos al sustantivo —con los cuales se pretende, sin lugar a dudas, embellecer el relato— es fiel reflejo del carácter concedido a la palabra, «La más preciosa realidad humana». Valor emocional que, desde la evocación, por artificioso trabajo llega a adquirir rango estético.

Al reconsiderar los sintagmas enunciados, advertimos que la ubicación de sus elementos constitutivos realzan ya la sustancia, ya la cualidad. Junto a ello comprobamos que, en algunos casos, el sustantivo se ve adicionado por cualificadores que exceden la unidad, creándose en el lector una compleja resonancia al aludirse esencias que perceptivamente significan verdaderos cruces de sensaciones: «Mañana... pálida, quietecita, blanda y húmeda». Sin embargo, todo este panorama que referencialmente parece contener una unidad designable como «bella», cambia cuando advertimos que semánticamente su eje está en el vocablo «Luz» ambientado por «Sol» y «Cielo» hasta afectar a toda esa vida, en este caso «todo el paisaje»:

1. El sol (con su luz), como una mano bondadosa de padre...
2. Crecía la claridad...
3. Seguramente el sol se había subido encima de la alta serranía.
4. ... unos dedos de luz...
   a) Rasgaron el cielo...
   b) Por sus delgadas heridas...
   c) Se deshacían en oro tierno...
   d) Y entonces... todo lo tocado por aquellas hebras celestiales adquiría una milagrosa juventud.
5. Y más hilos de luz vinieron a la tierra...
6. Y toda esa vida... parece retraerse humildemente...

Si todo se redujera a simple ejercicio que tienda a manifestar el valor de la luz en un «amanecer», el hecho parece bastante simple. Mas, al recordar que el texto que interpretamos es de 1903 y que sólo dos años antes Miró había realizado una espléndida formulación concerniente al valor de la «Luz» para los efectos de su obra, el fragmento se enriquece:

Todo lo que es bello, no lo sería, si lo divinamente bello que es

> la luz, no le prestara parte de sus encantos y hermosura, no ejerciera su bienhechora acción sobre todo lo creado (20).

Con la descripción de este amanecer, para Sigüenza «Se afirmaba que la paz y la belleza del ambiente eran como un perfume que regalaba y purificaba todos los corazones, todas las criaturas del mundo» *(O. c,.* p. 591), porque en estos momentos «los campos tienen más Naturaleza; y sus caminos más silencio, y una expresión de que se alejan mucho» *(O. c.,* p. 603).

Cada uno de estos párrafos es de por sí una explicación suficiente para comprender la índole de lo descrito; sin embargo, para ahondar en él, debemos recordar que «Las cosas se articulan a la vida de nosotros, abren la distancia de nuestra conciencia» *(O. c.,* p. 770). Sobre la base de esta premisa puede estimarse todo el fragmento en el valor adecuado, mas de nada serviría aquello si desde «el humo dormido» —«Estado de reiteración de *sí mismo,* de creer que ya se ha vivido *ese* instante» *(O. c.,* p. 685)— no fuéramos capaces de aportarle aquella valoración sin la cual el trabajo artístico se reduciría, precisamente, a lo que Miró no quería para su arte: «La exactitud por la exactitud».

El acto descriptivo implica asimiento y consustanciación con el paisaje y el único aditamento capaz de reflejar tal fenómeno es, precisamente, el eje semántico del fragmento: «La luz».

Un artista como Miró está obligado a demostrar que:

> Nos falta naturaleza en su inocencia y sencillez. Nunca ha habido tanta soledad en el paisaje. Su paz, su fortaleza y serenidad, toda su magna hermosura, apenas hallan miradas y almas que lo gocen y recojan (21).

Y no se equivocaría con éstas o semejantes reflexiones; al contrario, lo único que haría es dar plena justificación a aquellas palabras dichas en alguna ocasión y en las cuales la crítica no ha reparado: «La existencia de la belleza es una *casualidad»* (22).

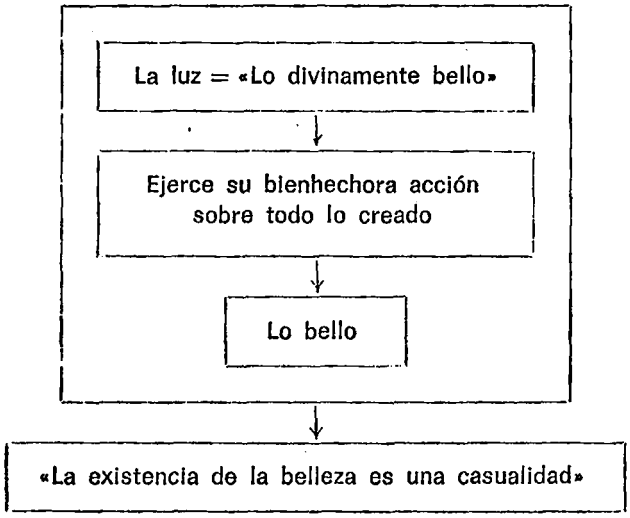
---

(20) Miró, Gabriel: *La mujer de Ojeda* (ensayo de novela). Alicante, Imprenta de Juan José Carratalá, 1901, pp. 38 y s.

(21) Idem: *Glosas de sigüenza.* Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, S. A., 1952, p. 48.

(22) Miró, Gabriel: *La mujer de Ojeda,* p. 38.

Concluiremos lo referente a este texto con un cuadro explicativo que justifique nuestra interpretación:



A continuación ofrecemos un texto que bien podría denominarse «Paisaje e imágenes»:

> Y en la sed se le aparece el agua en todas sus imágenes (B I):
> agua de hontaneda, delgada y virgen (b1);
> agua despedazada por los berrocales (b2);
> agua de rambla, con guijas tibias de sol y de adelfos rojos (b3);
> agua celeste de albercón (b4);
> agua de pozo, que siempre está esperando nuestra mirada (b5);
> agua de surtidor, que sube soltándose entera en cada gota, cada gota cerrada con luz y júbilo de ser ella hacia el cielo, y arriba se dobla en tallo de toda el agua y cada gota vuelve a ser agua lisa de balsa (b6);
> agua hacendosa de molino b7);
> agua que se aprieta en los alcorques, calando las cepas y los troncos (b8);
> agua de lluvia (b9);
> agua cogida viva dentro de la mano (b10);
> agua de la peña a la boca como una miel mordida en la bresca y como una fruta en la rama (11);
> agua recién nacida, que se arranca con cantarillo de lo más profundo del origen, que todavía sale con el hedor duro de la piedra, y viene sin sol, sin cielo, sin campo encima y dentro de ella (b 12)...
> *(O. c.*, pp. 1121 y s.)

En la línea de análisis seguido, la fórmula general puede especificarse como una pluralidad sujeta al siguiente esquema:

B I = b1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 b8 b9 b10 b11 b12...

La pluralidad B traduce el universo del texto. Los múltiples elementos «b», funciones que configuran B; y los subíndices, las diferencias específicas de dicho universo.

Muchos son los críticos que han sostenido que la prosa mironiana es rica en imágenes. Ante este fragmento, tal aserto se ve muy disminuido si tal afirmación no se complementa con una explicación que la justifique.

Previo a nuestro comentario, recurriremos a una base teórica:

> Todos los comentarios sobre la «técnica» del relato se basan en una simple observación: en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o bien a los detalles de la descripción (y este último es nuestro caso); esta ley de la repetición se especifica en formas particulares; una de éstas sería, por ejemplo, la antítesis. Otra forma de repetición es la gradación. Pero la forma que con mucho es la más difundida es la que se llama comúnmente el paralelismo. Todo paralelismo está constituido por dos secuencias al menos que comportan elementos semejantes y diferentes (23).

La naturaleza de las acciones contenidas en cada uno de los miembros de esta pluralidad realzan un acto creativo donde se conjugan antítesis, gradación y paralelismo.

La gradación es elemental, los valores semánticos de hontaneda, berrocales, rambla, alberca y pozo, son suficientes para confirmarla en principio. Además, en ella tenemos desde el surgimiento del agua de las entrañas de la tierra hasta ese momento, casi ritual, donde el agua es alzada por el hombre —Sigüenza, como es natural—, que para saciar su sed quisiera gozar de ella cogiéndola, ciñéndola, modelándola.

Resulta interesante comprobar cómo el fragmento se estructura sobre un paralelismo antitético con formas interrelacionadas en el texto:

Quietud

b1 Agua de hontaneda, delgada y virgen.
b2 Agua despedazada por los berrocales.
b3 Agua de rambla, con guijas tibias de sol y de adelfos rojos.
b4 Agua celeste de albercón.
b5 Agua de pozo, que siempre está esperando nuestra mirada.

(23) Todorov, Tzvetan: «Las categorías del relato literario», en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 159.

b7 Agua hacendosa de molino.
b8 Agua que se aprieta en los alcorques, calando las cepas y los troncos.
b9 Agua de lluvia.
b10 Agua cogida viva dentro de la mano.
b11 Agua de la peña a la boca como una miel mordida en la bresca y como una fruta en la rama.

En el paralelismo puede advertirse dos secuencias de elementos diferentes, no en lo sustantivo, sino en sus cualificaciones.

Podría suponerse que en las arbitrarias designaciones de «Quietud-Movilidad» queremos encerrar un proceso antitético; algo hay de cierto, pero, si nos detenemos en b6 y b12, allí hay una explicación más completa.

Para llegar a b6 hemos apreciado una serie de imágenes con agua en «quietud», mas, ahora nos encontramos con: «Agua de surtidor, que sube... con luz y júbilo de ser ella hacia el cielo...». Si nos vamos a b12, cuyo contexto son las aguas hacendosas, vivificantes para todo el paisaje, aparecerán ahora como «Aguas recién nacidas... que vienen sin sol, sin cielo, sin campo encima y dentro de ellas»; más aún, son aguas «aprisionadas» en cantarillos.

La proyección y relación de estas «imágenes» con otras de la narrativa mironiana permite comprobarles una finalidad bastante concreta: A partir de ellas se facilita la configuración de un mundo, pero no de uno cualquiera, sino de una «Estampa», de un «instante de la eternidad» donde todo se ha quedado espejándose, compendiándose, solo e inmóvil en el tiempo. Un universo que, al ser enfrentado, surge en «un presente continuado» portador de todas las promesas, de todas las avideces de almas sensibles de hombres y pueblos que ansían sentir su fundamento en la verdad de la Naturaleza. De este modo, y sobre la base que comentamos, el creador va «sensacionando» los elementos evocados y su prosa adquiere una notable carga sensorial, plenamente justificada en tanto mayor sea el esfuerzo por recrear un paisaje a partir de un modelo prototípico sito en «su Levante, de las mañanas doradas y dulces como el panal, de crepúsculos de misticismo y exaltación» *(O. c.,* p. 633).

Quizás debido a conocimientos parciales de la obra mironiana, y en los cuales no está desligado el enorme peso de cierta crítica, siempre que se alude a su prosa, las opiniones proferidas presentan un cuadro donde, según algunos, muy en consonancia con el psiquismo del autor, el decurso narrativo fluye lento y se aquieta las más de

las veces hasta llegar a los límites de lo que Ortega y Gasset debió ver en aquellas obras que calificó de «novelas paralíticas».

En nuestro caso no cuestionamos denominaciones, presentamos al lector lo que consideramos digno de destacarse en esta producción. De este modo, comentaremos un fragmento que quizás confirme cierto tipo de opiniones, mas, está clarísimo, por otra parte, que la intencionalidad creativa del artista alicantino apunta a un efecto que va más allá de lo simplemente descriptivo y estático. Pasemos al texto en cuestión:

B I	Andando atravesó Sigüenza campos arrugados por la labranza (b1), terrenosos y duros (b2). Las cebadas, antes de espigar (b3), tenían color de maduras (b4), quemadas de sed (b5); la viña (b6), apenas mostraba algunos nudos tiernos por el brote (b7); las sendas (b8) pasaban retorcidas (b9), huyendo delante de las masías (b10), muchas ya cerradas por la emigración (b11).
B II	Y los bancales yermos (b1), con árboles crispados (b2); las tierras enjutas (b3); los rastrojos inmensos, tejían, ensamblándose (b4), la parda solana (b5), tendida y muda bajo el cielo glorioso de la tarde (b6).
B III	Unos suaves oteros (b1) se iban desdoblando lejanamente (b2). En la profunda paz (b1) resonaban las hachas de dos campesinos (b2).
B IV	Derribaban un ciprés venerable (b3) que estuvo más de un siglo solitario y rígido (b4), como en oración (b5), elebándose serenamente sobre la abundancia o la miseria del paisaje (b6).
B V	Al amor de una dulce umbría (b1) quedaba un rodal de sembrado fresco y vivo (b2). Sentóse Sigüenza en la linde (b3), y las alondras huyeron quejándose (b4).
B VI	El camino era blanco y seco (b1), sin huella de rebaño ni caminante (b2).
B VII	No había nadie en toda la tarde (b1).
B VIII	En el ocaso (b1) subía una niebla desde el hondo (b2), transparentándose sobre las cansadas brasas del sol (b3).
B IX	Se levantó Sigüenza (b1), y su sombra se agrandaba (b2) en las cuestas de los oteros (b3).
B X	A su espalda oyó las alondras que volvían (b1), llamándose al refugio de los cachos del bancal (b2).

B XI

Cruzó la desolación de una barranca (b1), donde una higuera vieja desenterraba sus manos trágicas de raíces (b2).

Traspuso una loma (b1), y en otra nueva llanura (b2) vio el convento de Nuestra Señora de Orito (b3), apretado, enorme, junto al tierno alborozo de una verde huerta cercada (b4). Salían sobre el azul dos palmeras (b5) que en lo alto se acostaban con graciosa pereza (b6), cayendo encima del angosto camino (b7).

Delante parecía que se volcase toda la lumbre del cielo (b8), dorando la iglesia (b9), el portal del convento (b10), y la cruz de piedra roída de la plazuela enlosada (b11).

B XIII

Desde allí se alcanzaba el ancho valle (b1), rubio, callado, dormido (b2), bajo el sol poniente (b3).

B XIV

A la izquierda (b1) levantábase un monte agudo y moreno (b2). Una senda (b3) subía violenta, penosa, equivocándose (b4), hasta el pico de la cumbre (b5), donde blanqueaba, como un peñascal tendido (b6), la ermita de un santo (b7). Era un monte (b8), un sendero (b9) y una ermita de fondo azul de cuadro antiguo (b10). *(O. c.,* pp. 580 y s.)

Esquema 1.

B I: **b1** **b2** **b3** **b4** b5 b6 b7 **b8** **b9** **b10** b11

B II: **b1** b2 b3 b4 **b5** **b6**

B III: b1 b2

B IV: b1 b2 b3 b4 b5 b6

B V: b1 b2 b3 b4

B VI: b1 b2 **b1** **b2** **b3** **b4** **b5** b6 b7 **b8** **b9** **b10** **b11**

B VII: b1

B VIII: b1 b2 b3

B IX: b1 b2 b3

B X: b1 b2

B XI: b1 b2

B XII: **b1** **b2** **b3** b4 b5 b6 b7 b8 b9 b10

B XIII: b1 b2 b3

B XIV: b1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 b8 b9 b10

Una vez realizada la ordenación de los conjuntos, no deja de ser sorprendente el comprobar que, precisamente, el tema que queríamos destacar en el texto sea —simple casualidad creemos— B VII («No había nadie en toda la tarde»). Se trata de un fragmento don-

de encontramos el paisaje solitario dado que quien realiza la contemplación parece estimarse como un elemento más de esa totalidad y ésta, simple «fondo azul de cuadro antiguo».

No obstante estar ante un texto donde lo que prima es la espacialidad reforzada por el predominio de lo descriptivo, poco a poco en la conciencia del lector se va constituyendo una idea de temporalidad. El valor («tiempo potencial») contenido en el primer elemento del mismo: «Andando», parece que no abandona al lector hasta que el cuadro se ha configurado en su totalidad, tal apreciación se confirma una vez que sabemos el porqué de este viaje de Sigüenza:

> Sigüenza quiso ver el convento; pasear bajo los árboles de la huerta viciosa, acompañado de un fraile que le dijese cosas santas, apartadas de todo pensamiento de la ciudad mientras el crepúsculo fuera deshaciéndose, y crecieran las sombras de los tapiales de cal, y las palmeras se llenaron de gorriones *(O. c.*, p. 581).

Pero ya dentro del recinto, al ser hechas las presentaciones, cuando nuestro personaje explica su procedencia y el cómo llegó a tan apartado lugar, el Padre Guardián exclama:

> «—¡Andando desde la estación! ¡Si hay tres horas de camino, Jesús mío!» *(O. c.*, p. 582).

El tiempo crónico aducido y el tempo no tienen, en este caso, la menor relación. La conciencia del narrador se ve solicitada por muy diversos elementos y describe o sitúa uno para reparar inmediatamente en otro, gracias a ello, se va tomando conciencia de la temporalidad. La explicación para este hecho habría que buscarla en el cruce de la «narración», «descripción» y «punto de vista» en que se sitúa el narrador, pues al destacar la «soledad» del paisaje, junto con entregarnos su especialidad, reiterada a cada momento por la descripción de todo lo nuevo que va contemplando el personaje, una vez captada, es plenamente confirmada desde lo que sería mero indicio («El cielo glorioso de la tarde», «En el ocaso, subía una niebla», «Una higuera vieja...»), hasta la referencia cronológica específica del Padre Guardián.

Los textos analizados hasta aquí nor permiten afirmar que, contrariamente a esa crítica que concibe el «Paisaje mironiano» como ejercicio de artífice donde nada acontece, excepto un deleitarse tanto para el creador como para el lector, lo que efectivamente sucede es que, siempre a través del mismo, se nos está obligando a ver en ello algo más.

La dificultad radica en que si no llegamos a la estructura profunda, no podemos recibir ese escondido mensaje. Sin embargo, la aplicación de la estilística de Dámaso Alonso parece ser instrumento adecuado para cumplir tal tarea. Los diversos estadios de «conocimiento» que faculta para cualquier texto son motivación suficiente para contemplar lo intuitivo y refrendarlo con una doctrina que en proceso de análisis y síntesis devela «afectividad, pensamiento y voluntad, creadores».

OSWALDO MAYA CORTES

Universidad del Norte
Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios
Casilla 1280
ANTOFAGASTA (Chile)