Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. *Del vivir*

Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. *Del vivir*

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Este libro ha sido debidamente examinado y valorado por evaluadores ajenos a la Universidad de Alicante, con el fin de garantizar la calidad científica del mismo.

© Miguel Ángel Lozano Marco, 2010
Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente s/n
03690 San Vicente del Raspeig
Publicaciones@ua.es
http://publicaciones.ua.es
Teléfono: 965 903 480
Fax: 965 909 445

Portada: candela ink
Corrección de pruebas: Carlos A. Martínez Tornero
Composición:
Espagrafic
Imprime:

ISBN: 978-84-9717-094-9
Depósito Legal:

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

A la memoria de
Edmund L. King

ÍNDICE

Introducción 13

1. Gabriel Miró en la literatura española 17
1.1. Gabriel Miró en su tiempo 17
1.2. Gabriel Miró y la renovación de la novela 34

2. *Del vivir,* primer Libro de Sigüenza 45
2.1. El problema de la fecha 45
2.2. La obra previa I: Las primeras novelas (1901-1903) 50
2.3. La obra previa II: los primeros artículos (1901-1902) 64
2.4. El problema del género 70
2.5. El protagonista 82
2.6. La estructura 91
2.7. Galería de personajes 100
2.8. Religión y política 110
2.9. Naturaleza y paisaje 116
2.10. El hallazgo del conocimiento. Itinerario y revelación 124
2.11. El epílogo o apéndice de 1904 137

Apéndice 143

Bibliografía Crítica 149
I. Bibliografía general 149
II. Bibliografía sobre *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas* 161
III. Bibliografía sobre *Del vivir* 162

No me he regodeado formando a Sigüenza a mi imagen y semejanza. Vino él a mí según era ya en su principio. Y cuanto él ve y dice, no supe yo que había de verlo y de decirlo hasta que lo vio y lo dijo.

Gabriel Miró, *Libro de Sigüenza,* 1917.

INTRODUCCIÓN

Como sabemos, la obra literaria de Gabriel Miró no se inicia con *Del vivir* (la que abre sus Obras Completas), sino con una novela aparecida en 1901, *La mujer de Ojeda,* de la que muy pronto confesó que le producía «remordimientos artísticos». Vendría después *Hilván de escenas* (1903), repudiada también por su autor. Son, en efecto, novelas primerizas: empeños necesarios para iniciar un itinerario, para cumplir una vocación. La exigencia estética del escritor se pone de manifiesto al prescindir de un par de títulos que tenían tantas virtudes y defectos como la mayoría de las novelas coetáneas; para nosotros, hoy, son documentos valiosos que permiten iluminar sus inicios y reconocer los elementos que ha de modificar o superar. *Del vivir* es ya otra cosa: un texto que cien años después se mantiene en pie, vivo y terrible, porque nos habla tanto de sus circunstancias como de la condición humana, y todo ello con un lenguaje directo y preciso. Azorín dijo entonces (1905) de su estilo que es «descarnado, lapidario, reseco, que nota los detalles más exactos con una rigidez inaudita.»

No es ésta la idea que suele circular sobre Miró. Se tiende a tildarle de esteticista y a circunscribir su mundo a su región natal, presentada con las galas de un «lirismo descriptivo» que ha sido tan elogiado como menospreciado. Todo ello no son sino criterios reduccionistas,

que suelen tener apariencias de verdad con un fondo de falsedad. No hay más que leer algunas de sus obras para entender el alcance de una estética donde se funde lo bello con lo horrible; la búsqueda de la felicidad con la presencia del dolor; la crueldad con la bondad... En cuanto a la calificación de regionalista o localista, deberíamos decir que lo es tanto como Joyce o Faulkner.

La obra que aquí comentamos es un buen ejemplo. Es tan bella como terrible, y tan levantina como universal. Porque lo universal no se nos muestra en abstracto, sino referido a una realidad geográfica precisa, y se logra como resultado de una creación artística que, como la de Miró, irradia múltiples sentidos, abriendo círculos cada vez más amplios: así es esta inicial *Del vivir,* como lo son las magistrales novelas de Oleza o la incomprendida *Años y leguas.*

Del vivir supone el hallazgo de un estilo que da forma a unas preocupaciones, a una visión del mundo, y que convierte en literatura –esto es, en perdurable– aquello que tenemos delante –lo pasajero– y lo eleva a una dimensión nueva, sobre el espacio y el tiempo. Ese estilo es el resultado de un esfuerzo, de un empeño ético; porque en *Del vivir* predomina una reflexión ética que necesita su forma estética para no desvanecerse en la corriente del tiempo. Esta preocupación se apunta en las primeras páginas para culminar en un desenlace donde el autor –y el protagonista– recurren a la ética kantiana, resumida de manera adecuada en breves líneas. La novela es, al mismo tiempo, experiencia y meditación en la que, a unos criterios logrados, se añaden autores y textos de todas las épocas, convocados en la escritura.

Aparece aquí, por primera vez, el personaje mironiano por excelencia: Sigüenza. Un hallazgo literario muy complejo cuya entidad se suele despachar rápidamente echando mano del manido e impreciso concepto de *alter ego.* En la cita que encabeza este libro, el escritor alican-

tino nos proporciona los datos que pueden situarnos en una senda más provechosa.

Para iniciarse en el conocimiento de la obra de Gabriel Miró hay que detenerse en *Del vivir,* y a ella ha de volver el lector avezado para entenderla a nueva luz. Queremos aquí contribuir a una revisión situando el texto en su momento: el de la superación de unos modelos y el hallazgo de su propia voz.

1. GABRIEL MIRÓ EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

1.1. Gabriel Miró en su tiempo

Gabriel Miró logró destacar de manera sobresaliente en una de las épocas más dinámicas e innovadoras de la historia de la cultura en España. Comienza su actividad pública como escritor en 1901 y termina en 1930, cuando la muerte le impone un brusco final interrumpiendo la elaboración de una novela, *La hija de aquel hombre*, anunciada desde 1921, y dejando sin concluir ese empeño, insólito en nuestra literatura, que es el proyecto de sus *Estampas viejas*. Se suele considerar a Miró como una figura solitaria, y se hace hincapié en su existencia retraída, un tanto al margen de la vida social y de las relaciones que eran habituales entre los escritores de su tiempo, pero esto se encuentra más cerca del tópico, nacido de las apariencias, que de la realidad. De este modo, el «lugar» de Miró en la literatura viene a quedar asimilado a su manera de vivir, y resulta afectado por esa condición de solitario que se le atribuye. Es cierto que en sus años jóvenes reitera que se formó en soledad[1], y

1 En un cuento de 1908, «La vieja y el artista», encontramos una expresión de su propia experiencia en el aprendizaje: «Criado en soledad, sin avisos y enseñamientos de maestro, sin halagos ni mordeduras de camaradas, el

que en los últimos afirma que socialmente no ejerce de escritor, que no es un escritor profesional[2]; y es también cierto que no forma parte de grupos, ni acude a tertulias, ni se adscribe a movimientos o a tendencias[3]. Sus amigos más cercanos no fueron escritores, sino músicos, médicos, pensadores, pintores... Y no porque rehuyera a sus colegas, sino –así lo parece– porque su carácter y costumbres no encajaban con las actividades públicas convencionales, y sobre todo porque no encontró correspondencia a sus ofrecimientos de amistad con aquéllos que sentía próximos, semejantes en sensibilidad. Cono-

---

retraído artista escuchaba menudamente su espíritu» (en *Los amigos, los amantes y la muerte*, Barcelona, Antonio López («Colección Diamante»), 1915, pág. 35). Lo mismo había confesado el año anterior en un homenaje a Pérez Galdós: «Los que por humildad, resignación o fuerza están en apartamiento, lejos de la vida humana, que sin gozarla nunca, ya contemplan remota, perdida como una cosa vaheante y azul, los que se han formado solitariamente, sin avisos ni ejemplos, aman un maestro» («A don Benito Pérez Galdós: El maestro», *La República de las Letras*, I, 22 de julio de 1907). De nuevo, en su homenaje a Rafael Altamira, repite, ahora en primera persona, la misma confesión: «Yo, criado en soledad, sin maestro ni camaradas» (*El Correo*, Alicante, 7 de febrero de 1911). Esta misma imagen es la que transmitió en las palabras pronunciadas durante el banquete-homenaje con motivo de haber ganado el premio de *El Cuento Semanal*; fueron recogidas en *Heraldo de Madrid*, 16 de febrero de 1908.

2 Hacia finales de 1922 escribe en carta a *Alonso Quesada*: «Todo me afirma cada día en el convencimiento de que no soy un escritor o no he sabido serlo profesional, sino de devoción« (Sebastián de la Nuez, «Cartas de Gabriel Miró a Alonso Quesada», *Papeles de Son Armadans*, XLVII, núm. 139 (octubre 1967), pág. 95. En una de sus últimas cartas (febrero de 1927), escribe a José María Ballesteros: «Vivo muy retraídamente, sin acudir a tertulias ni redacciones de periódicos. Socialmente no ejerzo de escritor, por desgana y por escasez de horas. [...] El ansia de perfección literaria puede mejor cultivarse y lograrse en la lenta destilación del libro» (en Juan Guerrero Ruiz, *Escritos literarios*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, pág. 80).

3 Fue ésta una actitud permanente en Miró. Así lo confesó ya en 1906 a Andrés González Blanco: «Tendencias no las tengo ni las inicio por antiartísticas. Proceden de conveniencias o de teorías profesadas más o menos seriamente; pero, ¿no pudieran estar todos completamente equivocados?», Andrés González Blanco, *Los Contemporáneos*, primera serie, tomo II, París, Garnier Hermanos, 1906, pág. 292.

cemos la mutua estima que se profesaban don Miguel de Unamuno y él, el tono cordial de su breve epistolario, el recuerdo que guardaron de su encuentro en el Monasterio de Poblet o los términos con los que don Miguel se expresaba en sus escritos sobre algunos libros del alicantino[4]. Se entendieron y se admiraron mutuamente. Diferente fue la relación con su paisano Azorín, muy tardía, con ese cambio desde la frialdad a la pasión con la que el consagrado prosista fue escribiendo sobre él a partir de 1927, y la deferencia que manifestó desde entonces en su trato, promoviendo la candidatura del alicantino a la Real Academia, y distanciándose de la docta casa después de que fuera rechazada[5]. Es muy posible que Miró sintiera durante años esa actitud de distante frialdad por parte de un escritor al que tanto admiraba y con el que tantos rasgos de sensibilidad compartía. Un caso singular de ofrecimiento de amistad no correspondida fue el de la breve relación personal y epistolar con Juan Ramón Jiménez, que éste cortó desde su altivez y su ingenio cruel; aunque luego enmendara su tacañería afectiva en la prosa lírica de sus semblanzas[6]. Los es-

4 Véase el trabajo de Carlos Ruiz Silva, «Centenario de Gabriel Miró. (Epistolario inédito Miró-Unamuno)», *Insula*, núms. 392-392 (julio-agosto 1979), págs. 9 y 16; también la reseña crítica de don Miguel a las *Figuras de la Pasión del Señor*, en sus *Obras Completas*, vol. IX, Madrid, Escelicer, 1971, págs. 1215-1216, y su intenso prólogo a *Las cerezas del cementerio* en el vol. II de las *O.C.* de Miró (Edición Conmemorativa), Barcelona, Ed. Altés, 1932. Es interesante su artículo «Soñando el Peñón de Ifach», *Ahora*, 24 de abril de 1932; en O.C., I, págs. 691-693

5 Las relaciones entre Miró y Azorín están bien documentadas y reconstruidas por Edmund L. King en su trabajo «Azorín y Miró: historia de una amistad», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, núm. 9 (octubre 1973), págs. 87-105. Véase también la aportación de Santiago Riopérez y Milá, «Gabriel Miró y Azorín: relaciones personales y literarias», *Actas del Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, 1997, págs. 255-362.

6 «Si el cuerpo fuera todo corazón, y no llevara vestidos, podría decirse que era Gabriel Miró. Carne de corazón desnuda. Parece que escribe mientras guarda, pastor solo en prados hondos, un rebaño de sentimientos huma-

critores que con más empeño y emoción cultivaron sus relaciones con Miró habrían de ser aquellos jóvenes que en los años veinte y treinta elevaron la altura poética de la lengua española: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Juan Gil-Albert..., todos ellos sintieron la cercanía y el trato cordial de quien no dudaba en abrirles las puertas de su casa y de su intimidad; ellos pudieron dejar constancia, en textos relevantes, de que ese escritor que había logrado, como pocos, la verdad de la belleza, desbordaba vida y se entregaba generosamente a quien se le acercara con el afecto cordial propio de los hombres de bien. No era un solitario; sólo un hombre al que no le agradaba la vida pública de escaparate, ni las tertulias bulliciosas; aborrecía la exhibición y detestaba vivir «en anécdotas». Su ámbito es el de la intimidad, el de la tertulia recatada y hogareña entre amigos sinceros, donde es posible la conversación afable e imposible el pugilato intelectual de cara a la galería.

De este modo, la literatura de Miró es, también, una literatura íntima, y en su mayor parte intimista, destinada a un lector concebido en su individualidad humana, y no como miembro de un grupo, de una nación, o como partícipe de una determinada ideología. En este sentido, una literatura así muestra una especial impronta del creador, lo que le asegura una marcada personalidad. Nos encontramos con otro de los asuntos reiterados en toda introducción a Gabriel Miró: el tópico de una singularidad entendida no tanto como la condición derivada de una creación original, sino más bien como caso aislado, como rareza literaria.

Hay aquí una primera distorsión. Lo propio de un creador, en cualquier arte, es la producción de una obra cuya forma única, original, no remite inicialmente a otra

---

nos, caliente, humeante y rayeante», Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 169.

cosa sino a aquello que entendemos como «su mundo»: la singular aportación con la que el artista aumenta la realidad. Es el estilo lo que da carta de naturaleza a una verdadera creación, y lo que nos hace identificar al artista; y el de Gabriel Miró es uno de los más inconfundibles de nuestra literatura, del mismo modo que por su estilo reconocemos de inmediato las páginas de Valle-Inclán, Azorín, Gómez de la Serna... La singularidad está en la misma raíz del creador: es su componente esencial.

Todo ello, tan obvio, no haría falta decirlo si no se tratara del autor que nos ocupa; porque sucede que, sobre esta distorsión aludida, se apoyan calificativos como «excéntrico», o se le considera autor de una obra «anómala» en nuestras letras. Es curioso que tradicionalmente, como señala el profesor Francisco Márquez Villanueva, Miró haya sido para la crítica «una especie de elefante blanco, con el que no se sabe qué hacer ni dónde encontrarle su sitio»[7]. El primer problema parece ser el del «lugar»; es decir, el de su situación en una historia literaria concebida de tal manera que dificulta la inclusión de este escritor en una de las categorías creadas. Ha sido la profesora Roberta L. Johnson quien ha dado sentido a uno de los términos aludidos antes cuando, al indagar en el pensamiento filosófico que sirve de base a su estilo –empresa insólita al tratarse de un escritor al que se le ha considerado sólo un «esteticista»–, señala que estos (pensamiento y estilo) «siempre se han visto como anomalías en la literatura española del siglo XX»[8]. Si destaca Miró –apunta la profesora estadounidense– es por manifestar en forma literaria un pensamiento sobre el ser y el lenguaje perfectamente original, pero también en sintonía –y aun en anticipación– con el pen-

7 *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990, pág. 10.

8 *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1985, pág. 9.

samiento europeo contemporáneo. Junto a este criterio de originalidad intelectual, encontramos otro que puede resultarnos, en principio, más esclarecedor. Es el profesor Edmund L. King quien, al hablar del carácter «excéntrico» de Miró, lo explica con relación a los valores que la crítica ha construido en su entorno: Miró parece excéntrico por mostrarse «falto del problematismo nacional, que era una enfermedad endémica en las letras españolas de principios de siglo»[9], y una breve reflexión sobre estas consideraciones puede resultar muy esclarecedora.

Hasta hace pocos años –relativamente pocos–, el prestigio de un escritor que hubiera desarrollado su obra en la época en la que lo hizo Miró dependía del lugar que ocupa en el seno de una generación; y de manera eminente quedaba prestigiado si se trataba de la «generación por antonomasia»: la del 98. No es necesario extenderse mucho en este asunto: la metodología generacional hace tiempo que reveló sus insuficiencias y ya ha quedado obsoleta, aunque en la inercia académica siga utilizándose. Es evidente que un criterio de raigambre sociológica, con posible aplicación en los estudios de historia –por la necesidad de atender a los «ciclos cortos»– puede servir para analizar cuestiones de política, sociedad, ideología...; pero se ha mostrado inadecuado para explicar asuntos relacionados con la estética. En las tristemente famosas condiciones –más bien «requisitos»– de Petersen, las razones estéticas están ausentes, y cuando algo apunta a ellas, como en lo relacionado con el lenguaje de la generación, queda convenientemente marginado (en el punto en que Pedro Salinas señalaba al modernismo como el lenguaje de la generación se pasó

9 Introducción biográfica a *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de «El Ibero»*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1982, pág. 29.

siempre como sobre ascuas). No era la estética lo que interesaba en los estudios literarios: la estética, es decir, lo esencial en literatura y en arte; lo que interesaba era la ideología que cierta crítica había construido a partir de su lectura de la obra de cinco o seis escritores –no más–, seleccionando pasajes, eligiendo unos textos, olvidando otros y adecuando el sentido de la obra de esos pocos autores a un diseño determinado. Por otro lado, es también evidente que la metodología generacional atenta contra el principal criterio artístico: mantener la atención dispuesta para destacar y entender el carácter único, irreductible, original, del creador. Desde el punto de vista «generacional» cada obra queda subordinada a los criterios elaborados –inventados– para caracterizar al grupo, de manera que predominan los rasgos generales sobre los individuales. Las palabras de Julián Marías son muy explícitas:

> Al examinar los nombres representativos [de las generaciones] tenemos, claro es, vidas individuales; pero al examinar los rasgos de ellas hay que atender a los que tienen carácter colectivo, es decir, a los que acusan la presencia en esas vidas individuales de un sistema de vigencias sociales, que constituyen el perfil de cada generación; los rasgos estrictamente individuales, por importantes que sean, son irrelevantes desde el punto de vista de las generaciones[10].

Según estos criterios, el crítico que quiera analizar el desarrollo de la obra de creación de cada autor se ve en la necesidad de ir haciendo continuas salvedades y excepciones «a las reglas» para ir acomodando los rasgos singulares al modelo preestablecido. Así, en esa generación del 98 queda potenciada una literatura «de ideas», que viene a resultar en una mezcla de elegía nacionalista

10 Julián Marías, *La estructura social*, Madrid, Sociedad de Estudios y Comunicación, 1967, pág. 66.

con un vago regeneracionismo más lírico que práctico. Pocos documentos son tan elocuentes en esta confusión de literatura e ideología como ese famoso fragmento del artículo de Manuel Azaña, «¡Todavía el 98!», en el que su autor reprocha a esos escritores que sólo renovaran los valores literarios, como si de un creador literario dependiera la política hidráulica, la repoblación de los montes o la reforma educativa. En la confusión de los valores estéticos con los ideológicos, políticos y sociales, o en la supremacía de éstos sobre aquéllos (con el convencimiento de que la «forma» es algo casi irrelevante, de valor muy secundario)[11], radica la distorsión a la que ha sido sometida una historia literaria en la que lo extraestético ha prevalecido sobre lo estético.

De este modo, la literatura española del siglo XX había quedado resuelta en una sucesión de «generaciones» en paralelo coetáneo con «ismos», cuando no en franco enfrentamiento: generación del 98 y modernismo; generación del 14 y novecentismo; generación del 27 y vanguardismo... Criterios de estética conviviendo en extrañas relaciones con otros extraestéticos, considerados más enjundiosos. Esta peculiaridad nacional en la cultura occidental ya fue denunciada por Azorín (sorprendentemente el creador o «inventor» de la «generación del 98») en un libro capital, *Los valores literarios*, digno de ser tomado más en serio que su conocida serie de artículos de 1913, de valor coyuntural. En sus páginas llama la atención sobre lo impropio que resulta atender a los valores literarios siguiendo criterios ajenos a su condición estética. Los críticos y estudiosos, los eruditos –en

11 Asunto sobre el que hizo hincapié, muy sagazmente, Ian R. Macdonald: la distinción que la preceptiva literaria del momento había establecido entre el fondo y la forma, considerando el fondo como lo fundamental, afectó al entendimiento y a la valoración de la obra de Miró. Véase su libro *Gabriel Miró: His private library and his literary background*, London, Tamesis Books Limited, 1975; especialmente págs. 5-37.

esa ocasión se trataba de Julio Cejador– suelen ponderar la «sabiduría» que hay en los libros de creación literaria o los conocimientos que muestra su autor y que puede transmitir al lector: «La crítica –escribe Azorín– no decía las relaciones de la obra de arte con la sensibilidad humana, sino que –infantilmente– se esforzaba en demostrar la sabiduría (suma de conocimientos, enciclopedismo, docencia) de un libro»[12]; y este peculiar entendimiento de la literatura nos diferencia de la cultura europea: en Francia considerarían un absurdo leer las novelas de Flaubert o presenciar la representación de comedias de Molière buscando en ellas una condición de «obras sabias», del mismo modo que lo sería en Italia si se propusieran leer a Leopardi para alcanzar conocimientos. A la literatura corresponde criterios estéticos ante todo, no ideológicos ni didácticos. De este modo –concluye el escritor– es preciso «leer los textos a la luz de lo que les conviene», y la literatura ha de ser entendida a la luz de criterios de sensibilidad.

Teniendo en cuenta lo apuntado, comprenderemos que un literato «puro» pueda aparecer como algo extraño, puesto que la historia que se ha construido tiende a hacer prevalecer valores ajenos a los «puramente literarios». En el caso del escritor que nos ocupa, las consideraciones anteriores son pertinentes, pues los criterios predominantes han afectado al entendimiento de su obra, tanto en lo que se refiere al sentido de su creación como en lo que concierne al lugar que ha de ocupar en el devenir de la historia. Porque algunos críticos se han esforzado en encontrar un lugar para Gabriel Miró en esa construcción crítica. Quienes estaban convencidos de la existencia de una «zona de fechas» dentro de la cual quedaba comprendida la generación

12 En *Obras escogidas*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998, t. II, pág. 1082.

finisecular –criterio sorprendente y extra-estético donde los haya– veían a Miró situado al final, en un lugar inestable entre dos generaciones. Para los que atienden a la del 98, Miró y Juan Ramón Jiménez son los eslabones medianeros entre esa generación y la siguiente, como escribe Pedro Laín Entralgo en 1945[13]. Pero en la zona de fechas donde queda incluida la «siguiente generación» entran los nacidos entre 1881 y 1892; y aquí Miró se queda en el umbral. Suele la crítica «generacionalista» situarlo en la del catorce, pero cuando se atiende al conjunto de esa generación, a sus rasgos, peculiaridades, actividades..., todo bañado por el sol de Ortega, se presta atención al ensayo, tan abundante y excelente, quedando los creadores un tanto al margen, como cosa menor; excepto en el caso de Juan Ramón Jiménez, al que se suele prestar atención de manera extensa, aunque por separado. Menos problemas presenta un creador como Ramón Pérez de Ayala por la índole intelectual, es decir, ensayística, de sus novelas, lo que permite contemplarlo en el seno del pensamiento reformista liberal, que es a lo que verdaderamente se atiende cuando los criterios clasificatorios disuelven la impronta irreductible del creador.

En alguna ocasión se ha intentado relacionar a Miró con la generación del 98, tal vez para hacerle partícipe del prestigio que tal marbete ha conferido a los que figuraban bajo su enseña, pero que hoy ya no se lo aseguraría. Siguiendo el criterio apuntado por Pedro Laín Entralgo, Emma Napolitano de Sanz intentó, dos años

13 «Los más jóvenes de esa estupenda promoción de españoles, escapándose ya de ella hacia otro modo de sensibilidad históricamente ulterior, son el novelista Gabriel Miró, nacido en 1879, y el poeta Juan Ramón Jiménez, que ve la luz onubense en 1881. Son, quiénes plenamente, quiénes por tangencia, los hombres de la llamada 'generación del 98'», *La generación del 98* (1945), Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pág. 29.

después, asimilar a Miró con el grupo finisecular[14], para lo que era preciso modificar los criterios básicos en virtud de los cuales existían. Aprecia, en primer lugar, que a la generación del 98 se asigna «una función eminentemente política y social», principal escollo para que Miró sea incluido; si queda fuera es «por su carencia de vocación política». De este modo, lo que propone es dejar de lado esos criterios para atender a la renovación que aportan a la literatura; así, «Miró coincide con ellos tanto en problemática como en estilo». En un sumario repaso trata de manera general sobre el paisaje, la intrahistoria, el lenguaje..., para hacer hincapié en la obra de Azorín y concluir afirmando que son «las condiciones neorrománticas del 98 las que se hallan en Miró»; es decir, aquello que deriva de una herencia donde quedan amalgamados, desde un talante romántico, elementos realistas, parnasianos y simbolistas, haciendo hincapié en esta última tendencia: «El simbolismo ha dejado su luminosa estela». Sabemos que esta tentativa queda aislada entre otras; pero si en algo acierta la profesora argentina, es en su entendimiento del trasfondo simbolista del que surgen las mejores creaciones. Sus criterios hubieran tenido una mayor proyección si, en lugar de empeñarse en el abstruso asunto del 98, queriendo eliminar aquello que, según la construcción crítica, parece constituir su esencia –lo ideológico–, hubiese abordado directamente su estudio desde la indagación en la herencia del simbolismo.

Alfred W. Becker vuelve en 1958 a intentar relacionar a Miró con la generación del 98[15], apelando a criterios similares y con parecidos propósitos, pero apoyándose

14 «Miró y la generación del noventa y ocho», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, núm. 6 (abril-junio 1948), págs. 351-369.

15 Véase el capítulo primero de su libro *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

en Manuel Granell; de este tratadista toma la concepción de los escritores finiseculares como creadores que «aplican el romanticismo al naturalismo, pero clásicamente», criterio casi ininteligible. Viene a ser una manera, por aproximación, de intentar expresar una estética que nosotros entenderíamos mejor desde un fundamento simbolista. Del mismo modo que Emma Napolitano de Sanz, Alfred W. Becker pretende excluir el componente ideológico para entrar en un terreno estético, y estima que «si se juzga a esta generación desde un punto de vista más universal que deje de lado los problemas políticos y sociales»[16] no hay razón para que Miró no sea admitido en su seno.

Apreciamos, pues, que ha habido un verdadero empeño por lograr para el novelista alicantino un puesto en la «generación por antonomasia», y quien más lejos ha llegado en este asunto ha sido Paciencia Ontañón de Lope en su artículo de 1975 «Miró y el espíritu del 98»[17]. Para esta investigadora, las diferencias son «de estilo y de actitud crítica», mientras que las coincidencias lo son «de pensamiento y de actitud vital». Afirma que Miró «revela los males de España, censura los defectos nacionales y fustiga los vicios más arraigados en la sociedad». Claro que para ello la estudiosa mexicana debe concentrar su campo de observación sólo en *Nuestro Padre San Daniel* y en *El obispo leproso,* pues encuentra allí la materia crítica y la actitud de denuncia. De este modo, Gabriel Miró, más joven que los miembros de la generación, compartiría con ellos el espíritu que les anima, formando parte de ella en lo esencial. Al contrario que los dos anteriores críticos, Paciencia Ontañón elude el terreno de la estética para centrarse en aspectos ideológicos.

---

16 *Ibíd.*, pág. 20.

17 Recogido en su libro *Estudios sobre Gabriel Miró,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, págs. 51-71.

Pero los intentos de relacionar a Miró con la generación del 98 no pasan de la categoría de anécdota y no han tenido ningún reflejo ni influencia en el canon literario tal y como queda configurado en los manuales. En esos textos que sirven para la propagación académica –o escolar– de la historia literaria ortodoxa, Gabriel Miró aparece siempre incluido en la «generación del 14» o «novecentismo», ya que se suelen utilizar los dos rótulos, indistintamente, para agrupar a la promoción de escritores que surge en la primera década del siglo XX (en realidad –en la realidad escolar en que se ha perpetuado– viene a ser éste un tema de transición, algo desvaído, entre dos generaciones o dos «ismos» con más entidad: 98 y 27, o modernismo y vanguardias). Ambos rótulos son poco explícitos, y difícilmente puede entenderse a Miró desde las premisas que los constituyen. La idea de la existencia de una «generación de 1914» tiene, como sabemos, una aparición tardía: fue en 1947, cuando el pedagogo Lorenzo Luzuriaga (uno de los miembros de ese colectivo entonces bautizado) publica una reseña de las *Obras completas* de Ortega y Gasset en la revista argentina *Realidad*. Los rasgos constitutivos de esta generación fueron desarrollados posteriormente por Juan Marichal, diseñando una generación de intelectuales con firme vocación política[18]. El concepto de generación refuerza aquí su carácter en la primacía de lo ideológico: una ideología (liberal reformista) encaminada ahora a una acción efectiva, a un deseo de intervenir en los asuntos públicos, como así fue. La fecha que ostenta es significativa, pues, como se sabe, 1914 fue el año en que D. José Ortega y Gasset pronuncia su famosa conferen-

18 Juan Marichal, *La vocación de Manuel Azaña*, Madrid, Edicusa, 1971, especialmente págs. 66-77. Véase también su artículo «La generación de los intelectuales y la política (1909-1914)», *Revista de Occidente*, núm. 140 (noviembre de 1974), págs. 166-180.

cia «Vieja y nueva política» en el acto organizado por la «Liga de Educación Política Española», fundada en el año anterior por el filósofo conferenciante junto con D. Manuel Azaña. En estas actividades reside el aspecto fundamental de este «relevo generacional», como apunta Juan Marichal: «la novedad de la generación de 1914 en la historia intelectual española procede, sobre todo, de su actitud ante la política y los políticos»[19].

Entendido en estos términos el ideario con el que la crítica ha caracterizado a la segunda generación del siglo, los creadores, los literatos que hemos de llamar «puros», han de quedar un tanto desplazados (si se toma en serio la construcción crítica que articula la historia literaria reciente), siguiendo este criterio: Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, y en ocasiones Wenceslao Fernández Flórez (cuando se acuerdan de él), suelen aparecer de manera forzada, un tanto al margen de lo que constituye la regla general, haciendo una excepción con el intelectual Ramón Pérez de Ayala, como hemos apuntado.

Menos definido es el rótulo de «novecentismo», traducción al castellano del término catalán *noucentisme:* tendencia o movimiento estético proclamado por Eugeni d'Ors a comienzos de siglo, en 1906, en el seno de la literatura catalana, para propugnar un nuevo arte que tienda a la forma clásica, impregnado de un espíritu mediterráneo; un arte que ponga fin al patetismo neorromántico y a los excesos formalistas del *modernisme*; un arte nacionalista catalán diferente, por diferir en esencia de los supuestos que sustentan tanto los regionalismos como los nacionalismos peninsulares[20]; un arte, en

19 *La vocación de Manuel Azaña,* pág. 67.

20 Véase el excelente libro de José-Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española),* Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, esp. págs. 295-330. También el art. de Eliseo Trenc, «Un arte nacionalista español: regio-

suma, al que se llega, no por evolución, sino por «intervención». Pero, como sabemos, esto afecta sólo al ámbito y a la periodización de la literatura catalana, donde ese *noucentisme* es cronológicamente muy anterior a lo que se entiende en la literatura española con el concepto traducido, y sin hacer referencia a las mismas cosas. El término «novecentismo» no suele aparecer más que en los títulos de los correspondientes capítulos en los manuales de literatura. Guillermo Díaz-Plaja quiso designar con él la etapa de desarrollo de la literatura española posterior al primer lustro, centrándose en los años veinte, y entendiéndolo con el sentido de producción ideológica propia del Novecientos, que «opone sus ideales a los del Ochocientos (Romanticismo, Realismo, Modernismo), exaltando los valores universales, frente a los subvalores típicos o nacionales»[21]. De este modo, incluye en el novecentismo a los escritores que, en la segunda década del siglo, deciden un «cambio de rumbo» (Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado), junto con los nombres de los escritores de la siguiente promoción (Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró), considerando como asunto central el paralelismo d'Ors-Ortega, figuras señeras de lo que llama «el foco de Barcelona» y «el foco de Madrid». En este sentido, el novecentismo español viene a considerarse más bien como una época en la que confluye la evolución de unos autores procedentes de una época anterior con los de la generación inmediatamente posterior, conviviendo en un mismo clima estético e ideológico. Con ser altamente esclarecedor el estudio sincrónico de las obras que integran un periodo, la consideración

nalismo versus 'noucentisme'. Años 20», en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, núm. 20 (1999), págs. 267-276.

21 Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, pág. 15.

de «novecentista», ese rótulo unificador que al modo de paraguas ampara ámbitos y autores, no disminuye en su condición de referencia imprecisa.

En el caso de Gabriel Miró, fue el mismo d'Ors quien le atribuyó la condición de *noucentista* en un artículo publicado en *La Veu de Catalunya* el 15 de marzo de 1911 («Del *noucentista* Gabriel Miró»), porque fue precisamente d'Ors quien en 1905 descubrió Miró a los catalanes después de su lectura de *Del vivir*, obra en la que vio un modelo para la superación del *modernisme*[22] tal y como él pretendía, meses antes de lanzar en su *Glosari* el concepto que hizo fortuna en la historiografía literaria catalana. D'Ors no justifica su adscripción al «ismo» (al fin y al cabo había visto en el alicantino un precedente de la actitud que propugnaba). En el artículo de 1911 se refiere a la visita que realizó el joven escritor a Barcelona en aquel año, y sus contactos «con los novecentistas, entre los cuales ha podido encontrarse como un hermano». Similar interés puede tener el fragmento en el que destaca la situación de su prosa en el devenir de la literatura española: «En la historia de la prosa castellana, después del acontecimiento de Valle-Inclán, se inscribe, por orden cronológico, el acontecimiento Gabriel Miró»[23]. Más que un elogio, por semejanza o linaje, lo que d'Ors apunta es el reconocimiento de la evolución de una pro-

22 Eugeni d'Ors, «Un bell llibre alicantí», *La Veu de Catalunya*, 12 de agosto de 1905; recogido en *Papers anteriors al Glosari*, ed. de Jordi Castellanos, vol I de *Obra catalana de Eugeni d'Ors*, ed. de Joseph Murgades, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, págs. 173-174. Para las relaciones de Miró con la literatura y la cultura catalanas, véase el imprescindible artículo de Adolfo Sotelo Vázquez, «Gabriel Miró y Barcelona», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 595 (enero 2000), págs. 21-34; también el libro de Frederic Barberà, *Gabriel Miró and Catalan Culture. The Forging of Gabriel Miró's Literary Language in the Context or his Poetics*, New Orleans, University Press of the South, 2004.

23 Las citas del artículo de Eugenio d'Ors proceden de la traducción que publicó el *Diario de Alicante* en 1912: Xenius, «Del novecentista Gabriel Miró».

sa literaria a la que, desde la perspectiva de la literatura española, le conviene el nombre de «modernista».

Encontramos aquí un nuevo problema: descartados los criterios metodológicos generacionales por inadecuados, y puesto entre paréntesis el concepto «novecentista» por su imprecisa definición[24], el término «modernismo» nos sitúa en el preciso terreno de la estética. Sin embargo, durante muchos años –los años en los que se ha consolidado un canon de la literatura reciente y una periodización ya en entredicho– la idea que se transmitía del arte y de la literatura modernista era bastante estrecha: se reducía a una creación esteticista, más vinculada con lo parnasiano que con lo simbolista, lastrada con elementos neorrománticos, y que se orientaba en la búsqueda de un ideal de belleza artificioso y gratuito. Se entendía como una invasión de un modelo francés pasado por Hispanoamérica, cuya figura señera es Rubén Darío. En la confrontación modernismo-generación del 98, la primera tendencia siempre ha llevado las de perder. Por el sensualismo, lo escogido de su lenguaje y su propensión hacia la belleza, a Miró se le ha calificado con frecuencia de modernista, pero siempre como de pasada, sin poner mucho interés en ello, sin hacer hincapié ni desarrollar la idea. Es elocuente el hecho de que el escritor alicantino no figure nunca en ese apartado en las historias de la literatura, lo que muestra que el criterio parece no tener mucha consistencia. Más elocuente es que en un libro tan justamente cuestionado como el famoso de Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho,* Miró no aparezca en ninguno de los dos bandos «enfrentados». Su nombre apenas se men-

24 José-Carlos Mainer concluye que «*novecentismo* es término que se queda muy corto y, a la par, muy distante de la definición deseable del importantísimo periodo 1910-1920»: «Entre Barcelona y Madrid: la invención del novecentismo», en su libro, *Historia, literatura, sociedad,* cit., pág. 330.

ciona en tres o cuatro ocasiones, y cuando se le asigna un lugar, es como descendiente de los prosistas del 98: «Una distinción importa –escribe Díaz-Plaja–. De la Generación del Noventa y Ocho surge una bifurcada transformación de la prosa ochocentista: hay de un lado, los que trasladan *pensamientos*: ahí cabe la prosa de Baroja, la de Azorín y, singularmente, la de Unamuno [...]. Queda el camino de los artistas: el de Valle-Inclán [...], de Pérez de Ayala [...]. Queda en el ápice de la artesanía el camino de Gabriel Miró»[25]. No deja de ser sorprendente, reitero, que un escritor al que de una manera «espontánea» se le considera modernista, no figure en los textos más clásicos –o canónicos– sobre el modernismo, o sobre el disputado enfrentamiento que tiene en el libro de Díaz-Plaja el punto de referencia. Resultado de todo ello es el criterio con el que el profesor Mariano Baquero Goyanes intenta superar la cuestión definiendo a Miró como «neomodernista», con lo cual lo adscribe a un movimiento del que, al mismo tiempo, lo diferencia[26].

1.2. Gabriel Miró y la renovación de la novela

Es posible que, para apreciar el arte literario de Gabriel Miró y entenderlo en su circunstancia temporal y en su contexto estético, en el seno de la literatura española, pudiera ser lo más adecuado atender ante todo al género literario que cultivó de manera eminente; porque se da la paradoja de considerar como «anomalía» en la literatura española un tipo de novela que, si contemplamos

25 Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho* (1951), Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pág. 313.

26 Mariano Baquero Goyanes, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Murcia, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1952.

el panorama de la literatura europea en el primer tercio del siglo XX, entenderemos como normal: es el tipo de novela que alcanza la altura de su tiempo, en el mismo sentido en el que los más destacados novelistas europeos estaban renovando el género[27]. A Gabriel Miró no se le entiende en el seno de las generaciones. El lugar de Miró no se encuentra definido con claridad en el tipo de periodización y clasificación generacional que hemos ido apuntando, ni tampoco entre los modernistas, siempre que entendamos esta tendencia en el sentido convencional, de hace más de treinta años; pero ocupa un lugar coherente si lo contemplamos situado entre Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Alain Fournier, André Gide..., y esto no es una novedad. Las semejanzas con Proust han sido señaladas muchas veces, tanto por autores españoles –Guillén, Baquero Goyanes, Márquez Villanueva– como por franceses: Jacqueline Van Praag-Chantraine[28]. Las referencias a Virginia Woolf aparecen en el mismo prólogo al volumen de las *Obras Completas* de Biblioteca Nueva; y la sintonía entre la figura de Miró y la de Joyce la apuntó Valery Larbaud en el «Preface» a la traducción de *Dubliners* (*Gens de Dublin*). Este gran conocedor de las literaturas europeas entendió entonces –ya antes de 1920– la dimensión renovadora de la obra mironiana, su valor estético y su situación entre los primeros autores europeos[29].

---

27 Puede servir como referencia el libro de Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Libraire José Corti, 1985 (1º ed., 1966), fundamentalmente en lo que se refiere a «les romans poétiques», o al ideal de Alain Fournier: «être poète tout en étant romancier».

28 Mariano Baquero Goyanes, «Proust y Miró», en, *op. cit.*., págs. 8-10; Jacqueline Van Praag-Chantraine, «Marcel Proust et Gabriel Miró», *Synthèses*, 13e. année, núm. 144 (mai 1958), págs. 285-296.

29 Valery Larbaud, *Diario alicantino*, introducción y traducción de José Luis Cano, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1984.

Resulta evidente que las consideraciones apuntadas –el hecho de que Miró parezca ser un escritor «anómalo» en España y «normal» en el contexto de la literatura europea– no responden a una realidad: no son más que el resultado de un método de análisis inadecuado. Porque Miró encuentra su lugar en la literatura española si, en vez de seguir un criterio generacional, atendemos al género que cultiva: la novela. En esas consideraciones generacionales, e incluso en los «ismos» apuntados, se suele saltar por encima de los géneros. Más bien, con los «ismos» se suele atender preferentemente al devenir de la poesía lírica, y mediante el método generacional se presta atención, como hemos reiterado, a la ideología, haciendo abstracción de la producción literaria en los diversos géneros: se tiende a reforzar unas ideas –las que elabora el crítico– recogiendo una serie de citas de diversa procedencia, aunque dando primacía al ensayo, o a las ideas emanadas de las obras, por encima de cualquier tipo de texto. Por otro lado, la novela española como género que adquiere una nueva fisonomía desde 1902, y la evolución posterior de los principales autores en el primer tercio del siglo XX –salvo el caso de Baroja, que siempre ha sido considerado realista, sin serlo exactamente– ha sido un asunto de interés secundario durante mucho tiempo; por regla general se tendía a poner en entredicho, cuando no a negar rotundamente, la pertenencia al género de las más avanzadas formas. Unamuno lanzó la humorada de llamarlas «nivolas», pero Azorín, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Miró o Ramón, siguieron cada uno su línea, conscientes de la necesidad de renovar el género. Hace cuarenta años, un crítico perspicaz, Leon Livingstone, al reflexionar sobre la novela de aquella época, escribía que «quizás la reacción más característica de los críticos haya sido y siga siendo poner en tela de juicio no sólo el mérito sino la validez misma de las creaciones anticonvencionales de este periodo [1900-

1936]»[30]. Con lentitud ha ido estableciéndose una valoración comprensiva, aunque la bibliografía no puede aún ser considerada ni abundante ni suficiente.

El camino que intentamos seguir fue señalado por Azorín hace muchos años. En 1926 escribía que «las épocas literarias las forman más la transformación de los géneros, la modificación –si no transformación– de esos géneros, que las individualidades o grupos de individualidades»[31]. La transformación del género novela en los comienzos del siglo XX tiene una fecha decisiva: el año 1902. Los criterios generacionales nunca han servido para explicar la renovación de un género. Las novelas de 1902 (*La voluntad, Camino de perfección, Amor y pedagogía,* y *Sonata de Otoño*) son cuatro propuestas hondamente renovadoras después de la crisis del modelo naturalista –es decir, de la mentalidad positiva– que se había ido produciendo en el último cuarto del siglo XIX. Ha entrado en crisis un modelo de representación mimética de la realidad, una realidad que no se concibe ya como separada del sujeto que conoce, susceptible de ser representada objetiva e impersonalmente. Todo radica ahora en la conciencia que conoce y elabora una representación del mundo. Es el sujeto quien puede dar testimonio de su representación del mundo, y ese testimonio, en literatura, no puede darse más que en el mismo lenguaje, que radica en esa conciencia[32], y no en una realidad fenoménica que se pretende representar de manera impersonal u objetiva. La novela ya no va a dar

30 Leon Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín,* Madrid, Gredos, 1970, pág. 13.

31 Azorín, «La generación del 98», *ABC,* 23 de septiembre de 1926; recogido en *Obras completas,* t. IX, Madrid, Aguilar, 1963, pág. 1144.

32 Son decisivas, en este sentido, las consideraciones de Fernando Lázaro Carreter en su estudio «Contra la poética del realismo. Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)», en su libro *De poética y poéticas,* Madrid, Cátedra, 1990, págs. 129-149.

cuenta de una realidad que existe fuera de sus páginas, sino que es sólo en sus páginas donde reside una formulación de la experiencia del hombre. La novela representa no al mundo, sino la conciencia que el escritor tiene del mundo, en forma de lenguaje.

A esta nueva novela cabe denominarla «modernista». De este modo no sólo recupera el modo como era entendida en su época, sino que se integra perfectamente en ese momento amplio, dinámico y complejo de la cultura y de la literatura occidental que es entendido con la misma denominación. Tampoco debemos entender el uso del término «modernismo» como una claudicación ante el ya omnipresente *Modernism* elaborado en los últimos treinta años por la crítica anglosajona[33]; en realidad, es lo que habían advertido y expresado en sus escritos de los años treinta Juan Ramón Jiménez y Federico de Onís, seguidos luego por Ricardo Gullón[34]: el modernismo como época y como nueva estética[35].

---

33 Hito importante y punto de referencia inexcusable en este sentido es el libro de Malcom Bradbury y James MacFarlane, eds., *Modernism 1890-1930*, Harmondswort, Penguin, 1976. Hay una interesante aplicación de estos criterios a la literatura española, que va más allá del estudio sobre el autor aludido en el título: John Macklin, *The Window and the Garden: The Modernist Fictions of Ramón Pérez de Ayala*, University of Colorado, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988.

34 Conviene tener presente los conocidos criterios de Juan Ramón Jiménez expresados en el diario *La Voz* de 18 de marzo de 1935, que ha de ir desarrollando en diversos lugares, para culminar en el curso editado posteriormente por Ricardo Gullón, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Aguilar, 1963, y más recientemente por Jorge Urrutia: *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor, 1999. Es referencia obligada la introducción de Federico de Onís a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, C.I.H., 1934, y pueden ser representativos de la línea de pensamiento de Ricardo Gullón los ensayos recogidos en su libro de 1971, ampliado posteriormente: *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

35 Un interesante estudio sobre la novela española en el ámbito del modernismo europeo nos lo ofrece Domingo Ródenas de Moya en su libro *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Eds. Península, 1998.

Como sabemos, calificar como «modernistas» las primeras novelas de Martínez Ruiz o de Baroja no es sino recoger criterios coetáneos a su aparición y recurrir a la autoridad de quien conocía bien el momento literario. Me refiero a doña Emilia Pardo Bazán quien, desde las páginas de *Helios*, y al tratar sobre «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», sitúa a esos dos escritores «de lleno en la corriente modernista»; hace hincapié en el carácter de análisis de interioridades anímicas que presentan las nuevas novelas, en las «impresiones» y en los «pensamientos» de sus protagonistas, que constituyen el foco de atención; y concluye afirmando que «estas dos novelas, *La voluntad* y *Camino de perfección*, delatan el mismo estado psíquico, y las clasifico bajo el mismo letrero [modernistas]. Son documentos exactos y útiles para fijar y definir el estado de alma de tantos intelectuales españoles al albor del siglo XX»[36].

Esta novela modernista se ha de caracterizar, como bien sabemos, por reducir al máximo el elemento argumental, e incluso prescindir de él; por ser expresión de los sentimientos e ideas de un protagonista en cuya conciencia, al manifestarse, se define su mundo, y por utilizar un lenguaje que, al privilegiar la función expresiva, se orienta hacia lo lírico. La novela existe como extensión de un personaje cuyo mundo brota y se materializa en forma lingüística; en ellas parece que se desarrolla la frase central de *La voluntad*: «La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo»[37]. Es lo propio y peculiar en esa novela modernista el ser «novela de personaje», y quedar definida por él; de este modo, y además de su título, cada una de ellas será la novela de Antonio Azorín, Fernando Ossorio, Xavier de Bradomín, Andrés

36 Emilia Pardo Bazán, «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios*, año II, núm. XII (marzo 1904), pág. 263.

37 Ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1968, pág. 74.

Hurtado, Augusto Pérez, Luis Murgía, Alberto Díaz de Guzmán... Como sabemos, Gabriel Miró contribuyó decisivamente a esta novela de personaje con varios títulos, entre los que destacan tres: *La novela de mi amigo* (1908), *Las cerezas del cementerio* (1910) y *Amores de Antón Hernando* (1909), novela corta que aparecerá ampliada en 1922 con el título de *Niño y grande*. Son éstas las novelas de Federico Urios, Félix Valdivia y Antón Hernando, respectivamente. Novelas líricas, tal vez los ejemplares más representativos de esa modalidad literaria «modernista», porque si una novela española puede ser entendida y analizada desde los criterios aportados por Ralph Freedman en su conocido libro[38], ésta es sin duda *Las cerezas del cementerio*. Por otro lado, hay que señalar que ya en 1908 un crítico perspicaz como Bernardo G. de Candamo[39] utilizó el término «novela lírica» para definir la índole de *La novela de mi amigo* en una muy temprana formulación de un concepto que habría de desarrollarse fuera de España medio siglo después, sin contar con Gabriel Miró, hasta que Ricardo Gullón y Darío Villanueva aplicaron los criterios derivados de Freedman a los ejemplos literarios hispánicos[40].

Encontramos aquí el lugar de Gabriel Miró, nada «excéntrico» ni «anómalo», sino integrado en perfecta sintonía con una manera de creación literaria en la que destacan Martínez Ruiz, Valle-Inclán, Baroja, Unamuno, Pérez de Ayala, Jarnés..., que logra estar a la altura de un momento cuyos nombres en Europa son Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Alain Fournier... En este contexto Gabriel Miró aporta su voz personal, siempre

38 *La novela lírica*, Barcelona, Barral, 1972.

39 «Guía del lector. *La novela de mi amigo*», *Faro* (Madrid), 18 de octubre de 1908.

40 Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984; Darío Villanueva, ed., *La novela lírica, I. Azorín, Gabriel Miró*, Madrid, Taurus, 1983.

en el seno de una novelística que, en ruptura con el realismo, construye el mundo desde una subjetividad cuya forma es un lenguaje vibrante y estremecido. Pero si en el contexto de los primeros lustros del siglo XX Miró comparte un tipo de concepción novelística que en la literatura española tiene como origen el *annus mirabilis* de 1902, en otro nuevo *annus mirabilis*, menos aireado pero no menos significativo, vuelve a mostrar, más que su sintonía con la época, su privilegiada situación de adelantado, de figura señera y ejemplar. Se trata de 1926, cuando en feliz coincidencia –otra feliz coincidencia– ven la luz *Tirano Banderas*, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, junto con *El obispo leproso*, segunda parte y culminación de *Nuestro Padre San Daniel*; un año antes Azorín había dado a la imprenta su bella novela poemática *Doña Inés*. Las novelas líricas (manifestaciones de las conciencias de sus personajes) se han transformado en novelas poemáticas en las que, por virtud de su forma, se muestra un mundo completo y complejo. Son grandes novelas que tienden a crear una nueva objetividad no realista en virtud de una forma plena lograda a fuerza de cultura, inteligencia y sensibilidad. En los mejores casos –como lo son los citados– la obra de arte no será reflejo ni imitación de la realidad, no remitirá a un referente –los datos de la experiencia cotidiana– ajeno a ella misma; ni tampoco será indagación en los movimientos de una conciencia que intenta dar sentido a las sensaciones, pero que no puede acceder a la experiencia de una vida plena (recuérdese *La voluntad*). La obra de arte es una realidad en sí (*Doña Inés*, *El obispo leproso*, *Tigre Juan*); una realidad que se independiza tanto del creador como del objeto o de la experiencia no artística, pero que ha surgido del encuentro del sentimiento y la conciencia del artista con el mundo fenoménico. Es la forma, pues, lo que va guiando al artista en el conocimiento de la realidad («sin la carne y la sangre de la palabra no

puedo ver la realidad», escribe Gabriel Miró)[41]. Con tales presupuestos, nos hallamos ante una de las épocas más brillantes de la historia del arte y de la cultura; por su escrupulosa conciencia, los creadores saben que el arte es una realidad autónoma, una creación lograda con esfuerzo en busca de una perfección en la forma que no se agota en lo que superficialmente entendemos como formalismo, sino que hunde sus raíces en la vida y que –en literatura sobre todo, por su carácter conceptual– aspira a un conocimiento en profundidad de los más íntimos resortes del fenómeno vital y de la experiencia del hombre en el mundo. A todo ello responden los criterios de Unamuno cuando afirma que «las mejores novelas son poemas»[42], como las ideas de quien acuñó el concepto de «novela poemática» al aplicarlo a las suyas a partir de 1916, Ramón Pérez de Ayala, cuando afirma que «la realidad artística es una realidad superior, imaginativa, de la cual participamos con las facultades más altas del espíritu, sin exigir parangón con la realidad que haya podido servirle de modelo o inspiración; antes al contrario, rehuimos ese parangón, que anularía la emoción estética y concluiría con la obra de arte o la reduciría a un tedioso pasatiempo»[43].

En sintonía con la literatura llamada «modernista» (tal y como la viene caracterizando la crítica anglosajona), y con un entendimiento de la literatura española desde criterios que no sean ideológicos sino estéticos, atendiendo a la evolución y modificación de los géneros,

---

41 *Sigüenza y el Mirador Azul*, cit., pág. 110. En una entrevista publicada en el *ABC* (16 de junio de 1927) afirma: «yo no veo la obra en su totalidad antes de escribirla. Veo la obra a medida que la voy haciendo. La veo a costa del hallazgo de la palabra».

42 «Prólogo» a sus *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, en *Obras Completas*, t. II, Madrid, Escelicer, 1966, pág. 972.

43 «La realidad artística», en *Las máscaras*, *Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 1963, pág. 189.

estas novelas de 1926 serían los monumentos representativos de la literatura española en el momento culminante de la época moderna, la culminación novelística de «lo moderno». Y Miró no es aquí, como hemos visto, un escritor anómalo, sino uno de los creadores representativos, junto con los renovadores del género novela que hemos citado, y que han de ser continuados con las obras de Gómez de la Serna o de Benjamín Jarnés. Hora es, pues, de situar a Miró en su lugar, y de entender su originalidad al relacionarlo con los más originales de entre nuestros creadores literarios modernos[44].

Libro completo disponible en
Publicaciones Universidad de Alicante

44 En este sentido, es fundamental el estudio de Víctor García de la Concha, «Espacios de la modernidad en la narrativa de Gabriel Miró», *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, C.A.M., 1999, págs. 11-28.