

La muerte le sienta bien a Gabriel Miró: *El sepulturero* (1910)

Death suits good to Gabriel Miró: *El sepulturero* (1910)

Christian MANSO

Autoría:

Christian Manso
Université de Pau et des Pays de l'Adour, France
christianmanso@orange.fr
<https://orcid.org/0000-0003-2942-4408>

Citación:

Manso, Christian. «La muerte le sienta bien a Gabriel Miró: *El sepulturero* (1910)», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 187-196.
<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.09>

Fecha de recepción: 17-09-2020

Fecha de aceptación: 10-11-2020

© 2021 Christian Manso

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Gabriel Miró con «El Sepulturero» (1910) opta deliberadamente por una escritura que lo sitúa en la corriente del humorismo negro que pronto van a celebrar los mismos surrealistas. Le asigna a la Literatura una misión de ludismo, lo que, sin embargo, no le quita su poder de crítica sarcástica de lo coercitivo que resalta de la sociedad española de la época.

Palabras clave: humorismo negro; ludismo; crítica de lo coercitivo epocal; vanguardias.

Abstract

With «El Sepulturero» (1910), Gabriel Miró deliberately chose a writing that places him in the current of black humor, that will soon be celebrating by the same surrealists. He assigns to Literature a mission of playfulness, which, however, does not take away the power to sarcastic criticism of the coercitive nature of spanish society at the time.

Keywords: black humor; playfulness; sarcastic criticism; avant-gardism.

En 1910, Gabriel Miró no duda en cavilar sobre un personaje social cuya función imprescindible no llama, de buenas a primeras, la atención del público, pero que, como cualquier otra, puede merecer un calificativo laudable. Se trata del sepulturero.¹ Así como hay un buen labrador, un buen cubero, un buen Sancho, también hay «un buen cavador» (179). Y como prueba fehaciente aduce, nada más empezar su texto, toda una sarta de destacados profesionales de los campos más variopintos que se han interesado por este singular menestral: «Artistas, eclesiásticos, copleros y filósofos han labrado la biología y estampa del buen cavador» (179). Como hay biología criminal, es de suponer que existe también biología necrófila cuyo objeto consiste en el estudio de la personalidad del que tiene estrecho comercio físico con los muertos, inhumándolos. Ser de una tipología sobrecogedora pica ostensiblemente la curiosidad de Gabriel Miró que, sintética y expresivamente, esboza su retrato. Surge bajo su pluma un ser híbrido, monstruoso, malévolo, siempre al acecho de sus presas humanas. Gabriel Miró lo compone a base de figuras arquetípicas del folklore fantástico: el vampiro necrófilo con sus «uñas» (179), su «carne lívida» (179), y el licántropo que aquí se percibe a través del «pardal» (179) o leopardo. Este personaje fascina a la par que horroriza por ser el único en intimar física y diariamente con la muerte, y en vivificarla con sus propias manos que simultáneamente remueven la tierra y los despojos materiales que contiene. Satélite de la Muerte, infunde terror entre la gente que recela encontrarlo por ser «ominoso» (179), o sea de mal agüero, cuya «carne sudada» es señal inconfundible de una actividad intensa en la que no hay cabida para la conmiseración, lo que explica «sus entrañas secas» (179): «Sus manos crían cortezas de tierra y sustancias humanas; sus uñas hieden a difunto; su mirada tiene la voracidad y la lumbre fría de los pardales ominosos; su carne está siempre lívida y sudada; sus entrañas secas» (179). Tras observar detenidamente toda la meticulosidad estilística que Gabriel Miró despliega, y ante lo que tiene que considerar como una introducción debidamente formulada, el lector, algo perplejo, no puede dejar de preguntarse cuál puede ser la intención profunda de semejante producción literaria. ¿Al optar por tratar, personalmente, tema tan escabroso, macabro, respondía su creación literaria a una tendencia epocal, a un imperativo estético? ¿La pensaba lo suficientemente comprometida, como para despertar el interés en su lector, sorprenderle y establecer con él un pacto de lectura?

1. Gabriel Miró, «El sepulturero», *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 179-185. En adelante, el número de la página aparecerá entre paréntesis.

Por supuesto que tanto esmero en la evocación de tan raro personaje podía ya levantar en su lector la sospecha de que a Gabriel Miró le animaba cierto espíritu propio de la antifrasis; o sea, acumular detalles puntuales para, mediante una prosa impecable, crear un efecto al revés del esperado. Pero tan sólo era un supuesto. Afortunadamente, con lo que sigue, Gabriel Miró indica a las claras cuál va a ser la tonalidad de su producción introduciendo el verbo clave que, a la par que caracteriza la ligereza de la actitud del cavador con respecto a los muertos, se ha de considerar como el que va a subtender su relato: «Hasta creemos que se divierte partiendo cráneos de la fosa común» (179). El gesto sacrílego del cavador que lleva implícito el horror en su dimensión extremada -¿justificaría su calificativo por tales extremos?-, viene, sin embargo, totalmente neutralizado por este verbo que, antepuesto en la frase, aniquila toda la posibilidad de tensión o dramatismo. Así que Gabriel Miró realiza, con mucha sutileza, una operación de contagio que destina a su lector indicándole, casi desde el principio, bajo qué enfoque ha de leer su composición. Con lo que surge, por ende, la dimensión literaria por la que ha optado en este caso preciso, a saber, la del humorismo negro, que le facilita la representación más atrevidamente repugnante de tabúes, sin sentirse un réprobo (¿de primer grado!). Mediante el arte -la literatura-, le es otorgada la libertad de creación con la que explorar campos poco ordinarios, susceptibles de guardar tesoros dignos de sacar a la luz de la escritura.

A partir de esta base, Gabriel Miró va a lanzarse a la aventura de una escritura en la que la finura, la agudeza, la gracia, van a tener la misión de dar brillo a lo sombrío de la repulsión, de la aversión que puede suscitar el gesto del cavador. O sea, una evidente paradoja que, de por sí, entraña energía, dinamismo, y forzosamente un manifiesto ludismo desatinado. Un ludismo que va a consistir en juegos verbales en los cuales la matización o la atenuación en el mismo acto del cavador, o hasta su disculpa, no le quitan su atrocidad, ni mucho menos. Participan, desde luego, de una estrategia narrativa lúdica y determinada: «Y sí que los quiebra, o los raja, sin querer, algunas veces» (179). En efecto, esta última frase de efecto mitigador prepara subrepticamente el entrechoque de contrarios siguiente gracias al cual se puede perpetuar el impacto divertido, tremendo e irónico de la situación: la relativa calma antes de la tempestad. A este fin elige Gabriel Miró imágenes invertidas de los clichés habituales vinculados con la tierra. Ya no es la madre que en las entrañas tiene todos los frutos destinados a mantener a la humanidad. A este fin diseña Gabriel Miró la visión de otro «vientre», deforme, que describe gráficamente mediante adjetivos y verbos constitutivos de lo teratológico de su nuevo enfoque. Una visión a la vez terriblemente verista y delirante: «El fosal tiene el vientre gordo, hinchado

de cadáveres. No caben más. Allí se amontona y aprieta la vida pasada de un siglo». Resulta, pues, una fantasía de lo desmedido, de lo desaforado, de lo exorbitante que se podría vincular con la de un Callot o todavía de un Bosco; se señala por una imágenes visuales y retóricas, o sea por su maestría en el manejo de la hipotiposis. De cara a tal catástrofe humanitaria, se le ocurre a Gabriel Miró la solución más palmaria, más lógica, que aparentemente no ha germinado en los sesos -¿entumecidos?- de las autoridades municipales, con la que, tras lo horripilante de la primera, puede volver a otra totalmente contraria que la contrabalancea y, por tanto, que desactiva la tensión. Período que aprovecha Gabriel Miró para hacer uso de una prosa dotada de un lirismo optimista y de un fervor parecido al de una geórgica virgiliana. Aunque en ese ambiente casi idílico, con la presencia del adjetivo «dócil» (179), que es la garantía absoluta de una tierra libre de toda resistencia ósea, pretende Gabriel Miró mediante una traviesa indirecta recordar a su lector el estado de saturación de la fosa: «¡Hay que agrandar el cementerio! [...] Fuera está el paisaje libre, ancho, feraz. La azada se hundiría gozosamente en el tempero dócil, saliendo fresca y olorosa» (179).

Sigue Gabriel Miró su festiva reflexión con respecto a este ser que, según él, constituye una excepción notoria no solo entre los humanos sino también entre los dioses: la inmortalidad a que aspiran los héroes, los sabios, los dioses, etc., es un concepto que ni siquiera le cae en mientes, como tampoco le puede llevar de cabeza la muerte y su circunstancia, como ocurre entre los «capellanes» (179) o los «funerarios» (179). El cavador es, por excelencia, un ser aparte en este bajo mundo: «El sepulturero se queda solo con los muertos. Ha de parecerle que le pertenecen y le necesitan; de modo que a él nunca le será permitido ser difunto» (180). Goza, pues, de un estatus sin par que, efectivamente, le exime de toda consideración, sobre la inmortalidad, de toda ansia de pervivir tras la muerte, ya que es inmortal y el único en disfrutar de tal condición. Lo que lleva, naturalmente, a Gabriel Miró a especificar su papel con respecto al mismo Creador, por compartir ambos una dimensión que los sitúa fuera del alcance del tiempo histórico humano. En estas condiciones, y como para escurrir sagazmente el bulto ante semejante contrariedad, Gabriel Miró cuida de puntualizar que a cada uno le corresponde su misión en su era respectiva. De modo que todo parece funcionar en el mejor de los mundos posibles, siguiendo cada uno en su sitio, sin interferencia ni competición. Cada uno en su casa: «La divinidad crea la vida y se queda en el Cielo. El sepulturero acomoda y encierra la muerte y se queda en la Tierra» (180). No puede existir complementariedad tan ejemplar y lograda.

Vuelve al relato luego Gabriel Miró con la toma de conciencia de los «graves varones de la ciudad» (180) que, por más que elucubren, mientras no solucionen la penuria de la fosa común, obligarán al cavador a partir cráneos. No le queda otra alternativa que aplastar con la mayor eficacia posible a los cadáveres que le incumbe inhumar. No por eso le remuerde la conciencia, todo lo contrario. Le ofrece la ocasión a Gabriel Miró para entregarse a un juego de contraposición extrema del que no puede surgir más que la hilaridad del lector. En efecto, ¿cómo no desternillarse de risa al imaginar la actitud brutal e ineludiblemente desenvuelta que adopta el cavador con el cráneo de un compadre suyo, propinándole un mísero puntapié, con respecto a la del protagonista shakesperiano que, con un cráneo en la mano, se plantea un fenomenal quebradero de cabeza?: «Quizá reconoce el buen cavador la calavera de un compadre suyo; pero no lo toma en su mano como el príncipe desventurado, sino que la vuelve al fondo con la punta rota de su alpargata » (180).

Este hombre solitario, cuya vitalidad se valora paradójicamente con lo lúgubre del lugar en que actúa, lleva a Gabriel Miró a consideraciones de psicología -o antropología- social, en las cuales afloran unas inclinaciones profundas de la gente en general por su placer morboso en comulgar en lo inmundo: «Nos complacemos en su repugnancia y horror» (180), subraya al apuntar cuán fascinada queda la gente por este cavador. Hasta tal punto prosigue, que la gente exterioriza lo inmundo institucionándolo, lo que en este caso equivale a conferirle una dimensión espectacular en la cual entran en juego la atracción para, luego, desencadenar una mayor repulsión. O sea, un proceso catártico en toda regla: «No penetrando ni coincidiendo en la idea de la muerte, nos organizamos el espectáculo de los muertos. Y el sepulturero es obra de nosotros. Y queremos mirarla para maldecirla» (181). En su voluntad de demostrar la singularidad de este ser, que poco a poco va consolidando con pruebas fehacientes, Gabriel Miró para mientes en la sociología de los pueblos en los que con excepción del «párroco» (181), y del «maestro» (181), si es que existe, «todos son labradores, todos cavan su pegujal» (181). De modo que llega a la conclusión de que «todos podrían ser sepultureros» (181). Lo que sería un craso error, un razonamiento simplista. El sepulturero se distingue entre todos por ser el único en mantener una relación íntima con la muerte y sus substratos concretos. Con lo que no se puede confundir del todo: «Su azada es hereditaria; su casa, la señalada entre todas» (181). Hasta los mismos miembros de su familia se benefician de tal privilegio. Su mujer enciende su horno con la leña «de los ataúdes podridos» (181), mientras tanto su hija luce coquetona su prebenda paterna: «Si la hija sale el domingo con su flor prendida en los cabellos, ¿de qué sepultura habrá hurtado el padre la flor?» (181). Es

obvio que Gabriel Miró no para de seguir con sus juegos de razonamientos absurdos con los cuales mantiene a su lector en la orientación debidamente asumida desde el principio. Con estos caprichos suyos milita por esa «ciencia de las soluciones imaginarias» que denominó patafísica Alfred Jarry en 1898 (Jarry, 1955: 32).

Profundizando todavía su acercamiento a este personaje por lo menos esotérico, y expeditivo psicopompo, Gabriel Miró lo evoca dentro de un (su) cuadro rústico de aldea, integrado por sus atributos tradicionales. Con pocos toques plásticos y pintorescos, enumera los elementos familiares constitutivos del ambiente típico de la vida campesina en la que comunica sin cesar la comunidad de los vivos con la de los muertos: la iglesia y el cementerio están unidos por un caminito, el patriarcal olmo y el ciprés conviven. Remata su pintura, sin embargo, con una nota sombría y funesta que parece ser el sello distintivo y descollante del pueblo: «Y arriba, la aldea, con ropas tendidas. Asoman dos olmos patriarcales, el campanario con la veleta doblada; después un caminito sin nadie; un cercado; en cada cantón, un ciprés, y en medio, una cruz pobre, lisa, muy negra sobre el azul» (181-182). Esta cruz y su color no pueden pasar desapercibidos: explican, de cierto modo, la mentalidad -primitiva- que sobrevive en estos lugares, alimentada por las creencias en las «voces de ánimas en pena» (182), en los «aparecidos» (182), etc. Creencias que, desde luego, refuerzan la envolvente presencia de la muerte, y que contribuyen, por consiguiente, a aterrorizar más a la gente cuando cruza al cavador o todavía cuando necesita solicitar su servicio fúnebre:

Todos los sustos que agobian a los chicos y enfrían la piel de los grandes se paran, se someten delante del corazón del hombre que está cavando el bancal, y un día le avisan, y él se carga el azadón sobre el hombro y anda, perfilándose siniestramente su figura en el júbilo del paisaje, aunque camine como todos los labriegos cansados (182).

Lo que acrecienta tal ambiente deletéreo es la ritualización mecánica de sus gestos, nada más avisado. El aspecto maquinales de los movimientos de este personaje, en el que se transparenta ya la misma Muerte y su hoz, es cuanto más escandaloso e inaguantable en este paisaje en el que reina de modo ostensible la alegría. La cruz y la silueta del cavador concuerdan en expresar una idea bastante subversiva que Gabriel Miró expresa sin la menor cortapisa. Resalta de estos dos elementos y del adverbio «siniestramente» (182) el famoso adagio latino «memento mori», que desde el cristianismo medieval es de interpretar como un «Ars moriendi». No cabe, pues, la menor duda de que Gabriel Miró quiere denunciar esta concepción tan falta de humanidad que sigue vigente entre la gente —y no solo de los pueblos—. Aboga Gabriel Miró por un

humanismo integrado por un hedonismo que le inspira el mismo universo. Así que es inútil ponderar que en campo tan delicado más vale hacer uso de un tono burlesco.

De cara a esta dramatización de la muerte que a los golpes del cavador en el «herbazal bravío» (182) asocia el vuelo y el graznido de los grajos, y el doble de las campanas, Gabriel Miró muestra preferencia por esas nupcias elementales entre la tierra y el mar, el aire y la luz, en los cuales el denominador común radica en la sencillez y la claridad. En tal marco tan ameno que forma su propia ciudad, no puede ser más ensalzada la presencia de una mujer cuya sensualidad es, de por sí, la invitación a lo exótico, al viaje a otro continente y, ¿por qué no, al Jardín del Eden?: «Y si alguna mujer dejaba en el aire un camino de aromas, todavía sentíamos más la maravilla de lo lejano, la emoción de los viajes» (182). Este trozo, que es una pequeña oda al viaje y a la libertad que implica, al exotismo y a la sensualidad que lleva aparejada, es, por supuesto, un fiel recuerdo de los poemas de Baudelaire, *L'homme et la mer* y *Parfum exotique*, que forman parte de *Les Fleurs du Mal* (Baudelaire, 1961: 30-31 y 37-38). ¿Fue Gabriel Miró lector y admirador de Baudelaire? Posiblemente lo reivindica esta pequeña «Flor del Mal» suya que, desgraciadamente tan solo pudo vivir el espacio de una mañana como diría Ronsard, ya que apenas si puede soñar el escritor con ese paraíso terrestre. Todo queda bruscamente interrumpido, en efecto, por la aparición de un hombre que le impresiona tanto que su mente está sacudida por una conmoción reveladora de un trauma arraigado desde antiguo en él: «Pero entonces un hombre pasó a nuestro lado, y nos miró rápidamente. Sin embargo, esa mirada quedóse mucho tiempo en nuestros ojos. Y ese hombre era como otro hombre; ¿Dónde le habíamos visto? Y empezamos a devanar nuestras memorias...» (182-183). El surgimiento de este hombre -físico o imaginario-, que desencadena en Gabriel Miró parecida convulsión, es la omnipresencia en él de la coercitiva censura que acompaña el «Ars moriendi». Una censura presente también en el Kempis -que sigue siendo una autoridad a principios del siglo XX, con sus resonancias del *Eclesiastés*. Al respecto, viene a cuento esta cita que saca Azorín de este manual: «¿Qué puedes ver en otro lugar que aquí no veas? –Aquí ves el cielo, y la tierra, y los elementos de los cuales fueron hechas todas las cosas. ¿Qué puedes ver que permanezca mucho tiempo debajo del sol?» (Azorín, 1962: 21). Viajes, exotismo, *vanitas vanitatum, et omnia vanitas*.

Mediante una hábil anamnesis se remonta Gabriel Miró a sus años mozos y a una época del año en que se notaba un cambio en la atmósfera con el incipiente invierno, la humedad, el frío y el viento de otoño, «viento mojado de lluvia» (183). Período en que las campanas se adueñan de todo el espacio urbano,

dándole la ocasión para evocarlas en una especie de fogoso baile rítmico, y sincopado, al que la prosopopeya le da muchísimo relieve, expresividad y gracia: «Y las campanas, las campanas de todas las iglesias, iban cabeceándose, pisándose, interrumpiéndose, las finas, las recias, quebrando el tañido a la mitad y esparciéndolo entre el humo del nublado... Las campanas penetraban en todos los lugares...» (183). Este animado concierto de campanas está íntimamente ligado en Gabriel Miró a dos fechas sincrónicamente articuladas en su mente. Forman un binomio imprescindible en su santoral: «Todos Santos, vigilia de las ánimas» (183). Con mucha emoción y sutileza se le ocurre un momento cargado de gravedad y tristeza entre las abuelas que, por su mimetización, son ya anticipaciones vivas de los sepulcros del cementerio: «Las abuelas de luto, de ojos empañados y frente de losa» (183). Esta última nota traviesa no le quita con todo su aspecto trágico a la escena del ritual de la «panilla» (183), mediante el cual enumera la abuela, una tras otra, las despiadadas desgracias que tuvo que sobrellevar: «Vacía la panilla en un vaso, en una taza, en un lebrillo o en un grial. Cuenta sus difuntos: el marido, un hijo chiquito, del que ya no quedan retratos; la hija grande, vestida de novia; la hermana viuda, la que fue tan desgraciada. Y por cada alma va encendiendo una mariposa» (183). Este fervor tan prístino de la abuela, que justifica plenamente el uso del color negro, sufre un cambio radical entre las generaciones. Mientras la vieja se queda en la casa donde «suspira, reza y duerme» (183), el resto de la familia «sale [...] muy galana» (183). El mundo del espectáculo ha arruinado la intimidad, la interioridad. Todo es cuestión de reverenciar a los muertos con el mayor rumbo posible: desde los vestidos —de gala— que lleva la gente al efecto, hasta los «carruajes» (183) que, mediante una sagaz sinestesia del autor, «truenan, todos con flores» (183). La ciudad queda vaciada de toda su población, con excepción de las viejecitas. Toda la gente acude con mucha algazara al cementerio que, en realidad, se ha convertido en una «verbena» (184); o sea: una mojiganga en la que triunfa lo chabacano en este lugar sagrado.

Al conversar, en esta ocasión, con el sepulturero acerca de la desaparición de un amigo joven, adquiere la certidumbre Gabriel Miró de que su interlocutor está dotado de doble vista: «Esa es la misma mirada del hombre que ha pasado junto a nosotros en la ciudad. ¡Esa mirada nos ha visto muertos!» (184). Otro maleficio escalofriante inherente a este ser curiosísimo. Con lo que, tirando del hilo del ovillo de su memoria, Gabriel Miró puede retrotraerse a una época en la que encontró por primera vez al sepulturero. Se acuerda de la agonía de un señor mientras afuera estaba lloviendo, fenómeno atmosférico indispensable para el relato con el que va a rematar Gabriel Miró su texto. Aparece el sepulturero con una niña enclenque, con «botas muy grandes» (185), que

merienda pan y longaniza. A esta niña, que todavía puede encarnar la misma inocencia, solo la atenaza el hambre que tiene que saciar. A buena hambre no hay pan duro, reza el refrán, así que no le molesta, ni le revuelve el estómago, probar bocado entre las tumbas. Por lo que a su padre respecta, tampoco acata él las conveniencias cuando le incumbe ejecutar su propio trabajo, ni mucho menos. Frente al ataúd que le toca enterrar, «se hurgó el quijal con un esparto verde» (185). Intencionadamente Gabriel Miró ha elegido lo caricaturesco más repelente para contar el tiempo de reflexión que se ha concedido el cavador antes de ponerse a actuar. El verbo «hurgar» lleva en sí la idea de escarbar con ahínco en su boca, lo que traduce la indecencia, la insolencia y la basta ordinariez de este hombre. En cuanto a «quijal», es un término que remite a la dimensión grotesca de esta parte anatómica de la boca. ¿Será un recuerdo de Quevedo que en *La hora de todos y la fortuna con seso* cuenta que Júpiter mandó que viniesen a consejo todos los dioses? Llegó Neptuno, «hecho una sopa, con su quijada de vieja por cetro, que eso es tres dientes en romance» (Quevedo, 1960: 70-71). Este «quijal» bien podría coincidir con la quijada quevedesca. Hurgar, en esta hipótesis, cobra mayor aspaviento. Y, por cierto, no hay que perder de vista lo que puede significar también esta horrenda mandíbula en la caja ósea del cavador. ¿Aludiría Gabriel Miró a un sepulturero canibal? La sentencia que pronuncia ante la gente congregada cerca del panteón no puede ser más categórica. No se podrá enterrar un cadáver más en la fosa: «Aquí no podrá ser. Todos los vasares están en colmo. Al último, un viejo, lo dejamos en lo hondo, sin tapiarlo» (185). Sin embargo, la familia le aprieta para que cumpla con su deber. Remueve, pues, la losa y deja al descubierto la escena horrificada a la que ha contribuido el agua, no solo en la exhibición del cadáver en la superficie de la fosa, sino también en las deformaciones y mutilaciones que le ha causado al cuerpo del difunto viejo, sin que con todo Gabriel Miró se prive al final de una nota de humorismo negro: «Las aguas habían subido el cadáver del viejo, volcándolo, hundiéndolo. Nos miraba con las órbitas vacías, quejándose de dos muertes...» (185). Y como para dar un remate a esta escena que ha preparado con una gradación en el horror y el espanto, Gabriel Miró no deja de darle un toque final que corresponde al mismo principio de su texto. Uno de esos estrafalarios personajes de la mayéutica a la inversa que Gabriel Miró denomina «mujeres-comadres de cementerio», le pregunta al cavador si la niña que le acompaña es «la de las tercianas» (185). A lo cual le responde con el mayor aplomo y desparpajo: «Sí: mejor estaba. Pero como las fiebres la dejaron canija, y en la casa apenas quería catar alimento, pues la sacaba a divertirse. Y desde que la traía con él que medraba la criatura... ¡Y la veían comer!» (185).

En este texto de Gabriel Miró afloran sus temáticas predilectas relativas a la prepotencia de lo vital que se ve a menudo frenado, hasta reprimido por una censura despiadada procedente de la autoridad moral, religiosa y política. Al escribir este texto es innegable que Gabriel Miró ajusta cuentas. Pero practicando el arte sutil del humorismo negro, lo que le sitúa en la corriente de las vanguardias de principios del siglo XX (patafísica, expresionismo, etc.) que culminarán en el surrealismo. Y no cabe la menor duda de que la misma temática del sepulturero y algunas de sus facetas podrían compaginarse con la escritura surrealista (la contrafigura de Hamlet, la flor prendida en los cabellos de la hija del cavador, etc.) Y al respecto, conviene citar a André Breton que considera el placer humorístico como un misterioso intercambio entre los humanos: «Echange auquel depuis un siècle et demi, s'est trouvé attaché un prix croissant qui tend à en faire aujourd'hui le principe du seul commerce intellectuel de haut luxe/ Intercambio al que desde hace siglo y medio se ha concedido un valor creciente que tiende a convertirlo hoy en el principio del único comercio intelectual de sumo lujo» (Breton, 1970 : 10). Podría codearse, en esta vena, Gabriel Miró con Edgar Poe, Xavier Forneret, Baudelaire, Lewis Carroll... Otro punto digno de señalar es el cuidado con el que elabora su relato, siempre en busca del efecto, tras crear la suspensión en su lector. No se puede descartar en este arte de la orfebrería narrativa la influencia del Maestro Poe, en particular en su *Filosofía de la composición* donde puntualiza los criterios imprescindibles para la óptima elaboración de un relato (Poe, 1973: 65-79).

Bibliografía citada

- AZORÍN, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1961.
- BRETON, André, «Paratonnerre», *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1970.
- JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, Paris, Fasquelle, 1955.
- POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*, Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- QUEVEDO, Francisco de, *La hora de todos y la fortuna con seso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.