

El tropo pastoral en la escritura de la naturaleza de Gabriel Miró¹

The pastoral mode in selected works of Gabriel Miró

Marta E. ALTISENT

Autoría:

Marta E. Altisent
University of California Davis, United States
mealtisent@ucdavis.edu
<https://orcid.org/0000-0003-1327-1750>

Citación:

Altisent, Marta E. «El tropo pastoral en la escritura de la naturaleza de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 13-34. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.01>

Fecha de recepción: 20-10-2020

Fecha de aceptación: 03-12-2020

© 2021 Marta E. Altisent

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



Resumen

Este estudio está dedicado a ciertos enfoques de paisaje en la escritura de la naturaleza de Gabriel Miró; en particular, a la actualización de imágenes, tropos y modos del mito pastoral que dan consistencia a su obra ficcional y ensayística. Lo pastoral es analizado como modo *sui generis* y como parte de una tradición reconocible, sujeta a cánones de la tradición (helénica, bíblica, neoplatónica, cervantina, post-romántica y decadente) en obras selectas. En *Las cerezas del cementerio* (1910), el tropo idílico aparece contrapuesto a un orden realista, que no supone la destrucción del idilio, sino su reconstitución mediante un desenlace que superpone la verdad poética a la histórica, gracias a los recursos de subjetivación e inmanencia temporal, típicos de la novela lírica. En *La novela de mi amigo*, la dimensión pictórica del entorno y su abstracción en la tela del cuadro se complementan con el sentimiento panteísta y la fuerza vital del protagonista, quien busca en el paisaje la pastoral familiar perdida. La configuración espiritual de los elementos del paisaje, que el pintor otorga a su realidad empírica, es lo que provee el dinamismo idílico del relato. Por último, *Del vivir* supone la transición de un paisajismo estilizado a la escritura abierta de la Naturaleza y la creación de un bucolismo *sui generis* representado por la autorreflexividad irónica de Sigüenza —y de sus falacias literarias

1. Utilizo este término, paralelamente a los adjetivos «bucólico» e «idílico», para referirme a las derivaciones del género bucólico (virgiliano y horaciano) en la prosa moderna española. Lo prefiero al término «pastoril», que alude a un género históricamente delimitado a los siglos XVI y principios del XVII y cuyas ramificaciones llegan hasta la literatura del Siglo de Oro, según lo analiza Juan Bautista Avallé Arce.

ante un paisaje «llagado» por la lepra. Esta obra híbrida de novela, literatura viajera y autobiografía, supone el comienzo de la poética post-pastoral que culmina en *Años y leguas*, donde el paisaje es tema central de reflexión literaria y de preocupaciones existenciales, proto-ecológicas y lingüísticas de la madurez del escritor

Palabras clave: Arcadia; pastoral; bucólico; idilio; intertextualidad.

Abstract

This article illustrates recurrent themes and practices in the writing of nature in Gabriel Miró. It focusses on selected images and modes of the Pastoral myth that evolve from his early fictions to his autobiographical works, to constitute a poetics of the landscape that is both idiosyncratic and encoded (in traditions such as the Biblical, Neo-platonic, Cervantine, post-Romantic, and Decadent versions of the pastoral).

In *Las cerezas del cementerio* (1910), the idyll mode that sustains the sentimental plot against a non-Arcadian and realistic order does not undermine the idyll but reconstitutes it. Its epilogue embraces the poetic truth of the pastoral based on the restoration of the immanence of time—in the form of eternal return—and in accordance to the subjective distortions allowed by the lyrical novel. *La novela de mi amigo* illustrates the encounter of the pictorial landscape, as an exercise of abstraction and distance, with nature as a life-force personified by the protagonist's Pantheistic ethos and agonizing search for the lost family idyll. Ultimately, *Del vivir* manifests the author's gradual departure from the conventional pastoral symbolism toward the use of landscape as an open theme. He creates an idiosyncratic bucolic that is made of ironic self-reflection. He also exploits and debunks the pathetic fallacies of the Nature-as-illness metaphor personified by the native lepers. With this hybrid novel (of travel and spiritual quest) he introduces the post-pastoral view that will culminate in *Años y leguas* (1928), where the landscape becomes a central motif of literary, existential, ecocritic and linguistic reflection and of his mature readjustment to the world.

Keywords: Arcadia; Pastoral; Bucolic; Idyll; Intertextuality.

La arcadia levantina de Gabriel Miró es una región localizable y un espacio mitificado que da unidad lírica y existencial a toda su obra. Allí se fragua una poética del paisaje basada en la vinculación biológica y afectiva al lugar natal. Este mundo, circunscrito a dos o tres comarcas del norte de Alicante,² concreta

2. Según Oscar Esplá, el conocimiento y estancia de Miró en el campo fue escaso. Se remonta a unas cuantas excursiones veraniegas en torno a Polop de la Marina. Según el biógrafo, «no mostraba Miró gran interés en visitar los pueblos y los campos de la Marina y la sierra de Aitana. Rememoraba, sí, a menudo, el valle de Guadalest, bien explorado por él cuando su padre, ingeniero de caminos, trazaba aquella carretera. Tras *Del vivir*, parecía haber cancelado su cuenta literaria con la región levantina» (1961:13).

la pertenencia del autor con un microcosmos individual e irreducible que exige ser universal.³ Su Levante es un mundo rural a punto de periclitar, tan periférico a las realidades de principios de siglo, como el Levante castellano de Azorín, la Andalucía de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca (o por buscar una afinidad más lejana, el Bengal de Rabindranath Tagore). Se inserta, además, en una tradición pastoral mediterránea de la Europa meridional de entreguerras, que vincula a autores tan diversos como Frederic Mistral, Jean Giono, Marcel Pagnol, Grazzia Deledda, Giuseppe T. Lampedussa, Joaquim Ruyra o Josep Pla.⁴

A diferencia de la visión del paisaje de la Generación del 98 —Unamuno es la excepción— el paisajismo de Miró no se agota en el simbolismo patriótico ni en la visión histórica crepuscular de lo regional, es un tema abierto que nos introduce en la realidad física de la naturaleza al desnudo, y en los elementos físicos del paisaje hechos mitos en sí mismos o «convertidos en una metafísica entendida en un sentido dinámico» (Roger 2013:13). Esta percepción fenoménica alcanza su plenitud cultural gracias a la palabra, como puente que permite al hombre interpretar y hacer inteligible el enigma del cosmos. Gracias al filtro del lenguaje, la visión resulta tan nítida y topográfica como «artealizada», por servirme del término que acuña Alain Roger para referirse a la transformación de la visión neutra de un entorno en la mirada que lo reinventa como objeto estético; una operación que puede darse en vivo (*in situ*) o mediada por la memoria y la tradición humanística y pictórica que sobre el lugar gravita, y que consagra su significado en el imaginario colectivo o autorial (*in visu*).⁵

Ramos explica que Miró no tenía vocación geórgica pero sí cultura del campo. La productividad agrícola de la comarca es frecuente como tema de fondo del paisanaje: «aun deseando, en ocasiones parecerse a un agricultor, no registra, como es lógico, los aspectos agrícolas de su comarca», más que como tema de fondo (1970: 211).

3. Peter V. Marinelli explica que el autor regional aprovecha detalles de un paisaje familiar, de un ambiente particular, pero los ordena como la realidad nunca los ordenó. Crea así un nuevo cosmos, personal e individual que exige ser universal (1971:10).
4. Ante las crisis bélicas de principios de siglo, estos autores se abocaron a lo autóctono dando nueva vida al paisaje y la cultura de su región, comarca o isla. La visión telúrica del entorno y de sus gentes, llena de reminiscencias clásico-paganas o árabe-judaicas, restauró la visión atemporal de unas culturas mediterráneas, que retenían el contacto primal del hombre con la naturaleza. Así es la Occitania de Frederic Mistral, la Cerdeña de Grazia Deledda, el Midi panico de Jean Giono y Marcel Pagnol, y en el caso catalán, más cercano a Miró, la montaña pre-pirenaica de Victor Català y Joan Maragall, la Costa Brava de Joaquim Ruyra o el Ampurdán de Josep Pla.
5. Alain Roger dice que «La Naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades, móvil (*in visu*) y adherente (*in situ*) de la artealización [...] El

El presente estudio se centra: (1) en la dialéctica entre arcadia y antiarcadia, que recorre la novela temprana de Miró, y que se particulariza en tropos sujetos a la tradición arcádica; y (2) en la evolución de aquella dialéctica en una poética post-pastoral, que adquiere consistencia en la escritura viajera y autobiográfica de Sigüenza, con la interiorización de figuras e ideas de paisaje que asomaban en su ficción anterior. Concluimos con la reconfiguración del idilio, que alcanza su apoteosis en la sección titulada «El lugar hallado,» de *Años y leguas* (1928), donde el tropo del retorno al lugar natal, servirá para recrear el paisaje, esta vez como tema abierto, para recapitular toda su vida emotiva e intelectual.

La primera parte se centra en la culminación de su novela temprana que representa *Las cerezas del cementerio* (1910). El retiro en la naturaleza presupone aquí un discurso que alterna la observación naturalista y la evasión lírica del tropo pastoril y se aleja de la dimensión aleccionadora. El goce de la naturaleza es señuelo de los deseos amorosos y un goce trascendido en un panerotismo aún no percibido como falacia, que conduce a posturas regresivas de su héroe, Félix Valdivia, que vive y muere según las premisas románticas de su impracticable idealismo.

La ficción híbrida de *Del vivir* (1904) representa, en cambio, la transición de la pastoral sentimental —y su atrapamiento en la nostalgia— a la pastoral horaciana de la soledad. El impulso escapista de Sigüenza se depura en el «vivir conmigo quiero» de Fray Luis de León, que convierte la naturaleza en un espejo autodialogante. La búsqueda de armonía idílica en la naturaleza es aquí negada por la presencia del leproso, que epitomiza las realidades antiarcádicas de la precariedad rural y el *ethos* antiarcádico que Parcent representa. La pastoral de la soledad deriva en la pastoral de la soledad no comunicable de la muerte, los enfermos representan.

Del vivir ejemplifica, además, el paso de la «pastoral simple» a la «pastoral compleja», que culmina en *Años y Leguas*. Leo Marx aplica este último concepto a un modo pastoral crítico y reflexivo, que cuestiona desde la escritura misma, la complacencia bucólica o la fidelidad al mundo descrito, cuando el autor no pertenece a él y lo recrea para una audiencia urbana. Las realidades de enfermedad, inequidad, violencia, desafecto y exclusión que sacuden la paz horaciana de Parcent son correctivos de la «pastoral simple». El pesimismo del narrador no apunta a los pecados endémicos de una raza cruel, a la vulnerabilidad de una condición humana sometida a presiones físicas y psíquicas intolerables

país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*)» (2013: 23).

para su sobrevivencia, y al frágil equilibrio entre egoísmo y solidaridad en que se basa el convenio social y la civilidad urbana.⁶

Para el estudio de los tropos del retiro en la naturaleza, hemos partido del imprescindible estudio que Marian G. Coope dedicó a la función de dos imágenes recurrentes de inspiración religiosa en la ficción y el ensayo de Miró: el *hortus conclusus* y el paraíso terrenal. Las apreciaciones críticas de Lawrence Buell, Terry Gifford, Leo Marx, Mijail Bahktin, Alain Roger y Peter V. Marinelli, entre otros, sobre la vigencia de la tradición bucólica —*pastoral mode*— en la literatura anglosajona (y Occidental) nos han resultado de particular relevancia. Muy útiles han sido los estudios de J. B. Avalle Arce, Ramón Buckley, Teresa Zubiaurre y Mariano Baquero Goyanes sobre la reconfiguración de estos tropos tradicionales en la novela española post-romántica, realista y contemporánea. Con apoyo crítico, la escritura de paisaje de Miró revela su posición privilegiada en el canon de la escritura de la naturaleza, tanto hispánica como universal.

La arcadia sentimental: *Las cerezas del cementerio*

El cronotopo del idilio⁷ sirve de patrón organizativo espacial y temático de esta novela lírica, que se ajusta a la tradición idealista de los *Winkelidylle* alemanes, o idilios de rincón, de lugar retirado, cuyo precedente peninsular sería el de la novela regional de Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós (*Marianela*, *El abuelo*), y en especial, la novela-idilio de José María Pereda y Juan Valera, que José Fernández Montesinos define como idilio provinciano aún no desestabilizado por los cambios sociales, ni la fuerza urbana; un ámbito hermético que preserva los mitos de su pasado, pero

6. Leo Marx distingue entre la pastoral compleja y la simple ('the complex and the sentimental kind of pastoralism'). Esta última, de orden sentimental y escapista, adquiere a partir del siglo XIX, un rango peyorativo. La primera es de orden crítico y contiene una dimensión dialógica, que subvierte o cuestiona el ideal rústico desde dentro y desde las contradicciones sociales del propio autor (1964: 25).

Según Terry Gifford, Arcadia implica siempre una huida y un retorno, una inmersión en la naturaleza en busca de armonía y permanencia que el tiempo humano niega. La idealización poética hegemónica contiene siempre una contrafuerza desmitificadora que la resolución novelesca pondrá en evidencia. La evasión aparece ligada a la idea del retorno y no está exenta de las contradicciones y tensiones de la vida cortesana que la impelen (1999: 81-115).

7. Me refiero al término de Mikhail Bahktin utiliza para referirse a la correlación que forman ciertos elementos para crear un universo cerrado y cohesivo, al margen de la historia. El idilio puede ser una matriz fundacional de ciertas novelas de marco provinciano, con unidad de lugar como locus de toda una vida y con la unidad temporal inmanente típica del mundo folclórico (1981:225-29).

sin fuerza ni dinamismo para la acción futura (2000: 80). En el caso de Miró y los novelistas del 98, la oposición a la paz aldeana ya no procede de la capital ni del progreso, sino del pueblo mismo, convertido en un mundo opresivo, sin los atributos de inocencia y sencillez que el ciudadano espera hallar allí.

En *Las cerezas*, el espacio idílico se concentra en el tropo del *locus amoenus*, un ámbito cerrado y, a la vez, extensible a los diversos jardines y huertas en que discurren los amores de Félix y Beatriz y en los que se establece su conexión al lugar (Buel, 2001:58-83). Su conjunto forma una constelación de círculos concéntricos que se abren en intimidad decreciente, desde el paisaje medio, que representan los miradores, jardines, huertas, alameda, campiña y cultivos colindantes, hasta el mundo salvaje del cerezal y la sierra, que asoma al mar.⁸

El cerezal del cementerio es el centro axial de esta red de jardines, un espacio liminal del que parte la encrucijada de caminos que conectan el mundo social de Posuna con los escondites de la intimidad erótica, los caminos de subida a las cimas con los de descenso del héroe a la tierra no consagrada del cementerio que será su tumba. En la «Arcadia macabra» del cerezal (Francisco Márquez Villanueva) convergen y se comprimen todos los demás jardines hasta la rotunda y diminuta pulpa de las cerezas, sinécdoque del corazón de Félix y sus secretos.⁹

La fusión de los restos de Félix con el paisaje y su transmutación frutal convierte el *hortus conclusus* en un Edén doliente tan alejado del Edén mancillado naturalista (*Entre naranjos* de Blasco Ibáñez)¹⁰ como del jardín de la

8. En los jardines se concentra la elevada artealización del relato. Adquieren un dinamismo cambiante que acompasa la intriga, la atmósfera y la convención arcádica o antiarcádica, que amplía los sueños y desengaños de los personajes. La huerta de Beatriz en Almina, por ejemplo. En el plenilunio, «es jardín encantado o jardín santo, lleno de exuberancia vegetal. De día, es seca y yerma, su único fulgor bucólico deriva de la mancha de un geranio «[jardines que] de día mostraban la pobreza de sus tierras, sedientas, que llevan cebadas y arvejas mustias, alguna higuera retorcida, como maldita, y junto a las balsas verdes, lamosas, y los aljibes, cegados de piedras y orugas, sólo florecen los geranios, gordos, rojos de fuego» (Miró: 1943: 39). La oda, la estampa modernista y la *tranche de paysage* del apunte impresionista, se dan aquí la mano.

9. Estos *loci amoeni* aparecen acechados por sombras reales o mentales de intrusión (de Lambeth, de Guillermo, de Isabel, de Giner, de la familia, del pueblo y de los celos). Muerto Félix, todos convergen en el cerezal salvaje. Al probar las cerezas prohibidas, Beatriz, Isabel y Julia, entran en la atemporalidad del idilio, asegurando el eterno retorno de Félix a esta arcadia macabra. El centro de espiritualidad de la novela pasa de la leyenda devocional de la Virgen del Allozo (aparecida en una rama del almendro, que repuso el brazo al pastorcito manco que comió uno de sus allosos) al culto fetichista y transmigratorio de Félix, nivelando las supersticiones rústicas y las cortesanas.

10. En *Entre naranjos* (1900), Vicente Blasco Ibáñez contrapone la huerta, como jardín romántico que propicia el amor libre del protagonista con su vecina, a la huerta como latifundio, con hectáreas de cultivos de naranja que van absorbiendo las de las

novela regionalista, cuyos cuidados retienen en el campo al señorito ocioso, re-educándole en hacendado responsable. En las dos novelas de iniciación a la vida rural más cercanas a Miró, *Peñas arriba* y *Pepita Jiménez*,¹¹ la égloga del campo se transforma en una geórgica de alabanza al trabajo agrícola, con el matrimonio, los hijos y el cuidado de la finca como vías de vinculación afectiva al lugar y asentamiento en su comunidad. El héroe de Miró permanece, en cambio, en la *stasis* y el tiempo inmanente del idilio.

La compleja red intertextual en que Félix Valdivia se sitúa mentalmente es la clave para entender las tensiones derivadas del cruce de dos tradiciones divergentes de lo pastoral: (1) la idealista, que aproxima esta novela a las convenciones del *romance* y la novela gótica o sobrenatural anglosajona, y (2) la realista-cervantina, que subvierte el sueño de arcadia, para enfrentarlo a la vida.

Atrapado en un concepto narcisista de la existencia, Félix modela su romanticismo en la rebeldía de Manfred, la melancolía de Werther y el goce de las altitudes de Obermann, posturas que contribuyen a des-realizar su insegura virilidad, reforzando su condición de ser sueño de otros sueños, y espectro del archirromántico tío Guillermo. Estas máscaras tienen su corolario en el histrionismo de los escenarios, que permite la armonización de la naturaleza con la intriga del enamoramiento y la fluidez entre las transiciones temperamentales de Félix— sus oscilaciones entre la ternura y la sequedad, la exaltación panteísta y el pesimismo, la visión artealizada y la naturalista de la vida.¹² Esta

propiedades colindantes, y cuya monotonía refleja el lucro y la avaricia del protagonista unos años más tarde.

11. La novela de Valera sustituye el ascetismo de la pastoral religiosa por el contento de la vida geórgica. El camino de perfección de Luis pasa por el amor, el matrimonio con Pepita y la paternidad, que dobla la productividad de la explotación agrícola y ganadera y asegura su permanencia en el lugar y contribución laboral a la comunidad. El cuadro epilodal del jardín galante, con su mezcla de naturaleza y arte, es un reclamo de los atractivos de vida rústica, compatibles con la elegancia y las comodidades de la capital. El pastoralismo místico es un afrodisiaco encaminado a aproximarle a Pepita; a desenmascarar la verdad de sus instintos. En *El hijo santo*, novela muy cercana a *Pepita Jiménez*, Miró subraya, en cambio los efectos alienantes de la imaginería mística en un joven sacerdote sin vocación. Lejos de adormecer su sensualidad, la pastoral bíblica excita su imaginación erótica sin acercarle a la amada. El desenlace de un ataque prematuro de apoplejía que deja a Ignacio libre de tentación y sospecha y con su santidad garantizada, es la forma sardónica de Miró de denunciar los efectos psicosomáticos nocivos del celibato y sus coberturas místicas.
12. Esta perspectiva dual pasa de jardines y objetos a las personas. La huerta de Almina, en el plenilunio, es un jardín encantado, jardín santo, lleno de exuberancia vegetal. Al mediodía, es una huerta seca y yerma con la mancha de un geranio como único fulgor: «[jardines que] de día mostraban la pobreza de sus tierras, sedientas, que llevan cebadas y arvejas mustias, alguna higuera retorcida, como maldita, y junto a las balsas verdes, lamosas, y los aljibes, cegados de piedras y orugas, sólo florecen los geranios, gordos,

combinación de estado anímico con el medio ambiental elegido se extiende a otras bipolaridades estereotipadas, como la de los espacios horizontales y los verticales para connotar sentimientos de opresión/seguridad o de libertad/soledad. De los deleites y ternura que le produce la huerta familiar, con su diminuta fauna y flora, hasta el salto de escala que supone su conquista de la Cumbre. La exaltación que siente al ver sus precipicios, las moles graníticas de sus montañas, la presencia de abetos y nieves perpetuas y la gélida dureza de las aguas le revelan los aspectos formidables de una naturaleza no domesticada y le acercan al arquetipo de lo sublime.

Esta transición perceptiva dirige el giro de la pastoral mediterránea y apacible de Posuna a la pastoral excursionista, abriendo el reducido campo de visión del jardín y lo familiar, al descubrimiento de la tierra y de la Naturaleza en general que el panorama le revela, un cronotopo que supone acceder a la síntesis geológica y topográfica del lugar, como ventaja generalmente asignada a la mirada masculina (Zubiaurre, 2000:115-16).

La escalada es también un camino de purificación, una sustitución de la pastoral erótica por la pastoral ascética de la soledad, que corresponde a su necesidad de elevar la pasión de la vulgaridad del adulterio, puesto en evidencia por la murmuración. Para sacudirse la melancolía y el ligero dolor del arrepentimiento («Sentía un desconocido dolor y enojo de sí mismo, sin mezcla de generosidad que suele dar el remordimiento» 1943: 347), Félix evade la llamada telúrica del abismo y sigue hacia el horizonte abierto de las cimas, que le conducen a una nueva dimensión del ser:

A la izquierda del camino subía la sierra hosca y siniestra; al otro lado estaba el abismo, un infinito pavoroso del que surgían peñascales que negreaban espesamente sobre la negrura (407).

Félix se inclinaba para mirar los precipicios. Lejos, descendían los cielos y hasta en lo hondo se veía temblar las estrellas. Félix se imaginaba extraviado en la orilla del mundo. Dentro del silencio de la fragosa soledad, se arrastraba el lamento de aves agoreras, y en las aguas remansadas de los barrancos sonaban como si goteasen su canción, las dulces ocarinas de los sapos... (408).

Ya no había camino. Andaban libremente sobre espaldas de montañas, que eran raíces de nuevos macizos de sierras» (408).

rojos de fuego» (Miró: 1943: 339). Beatriz es «molinera y princesa», pero Félix se espanta cuando compara a su dama con una campesina de igual edad, afeada por la pobreza y un marido abusivo: «[¡Treinta años] aquella mujer tan dura, tostada, pomulosa, y cuyo recio esqueleto amenazaba agujerearle la piel grosera como tierra de los barbechos! [...] Habéis visto, ni aun en animales inferiores, ¿que se deformen tan angustiosamente por el sufrimiento?» [...] «Se pasmaba, decía que aquello era *injusticia*» (440). Su tío, en cambio, encuentra «tan natural» que Aldonza no sea Dulcinea.

Comenzaron lo postrero de la jornada. Subían la vertiente de la Cumbra, larga, cenicienta, invasora, como un trozo de mar petrificado (409).

La piedad panteísta y el horror al vacío presagian el vértigo y la pérdida de conciencia de la muerte, dulcificada en un ensueño de disolución en la nada,

Contempló Félix las cimas y se le antojó que bajaba el cielo, dulce y pálido sobre su frente. Es que veía muy cerca el azul; lo veía profundo y blando; creía penetrarlo [...] Y cuando con más encendimiento apetecía ser él también inmenso y leve, trocándose en azul, en bosquejo, en silencio, en todo, en nada, y sentía desbordada el alma, cayendo en espacios infinitos, como un torrente despeñado que nunca hallase madre..., el trajinero o Silvio le gritaba que tuviese cuidado y mirase la senda' (360).

[...] Al hollar la cumbre quedó Félix postrado, sobrecogido, transido por un beso infinito y voraz que le exprimía la vida. Le sorbía el cielo, las lejanías anegadas de nieblas, los abismos, toda la tierra, que temblaba bajo un vaho azul; sentía deshacerse, fundirse, con las inmensidades (407).

Como ser romántico, Félix necesita integrar a la amada en la visión inefable de las cimas y anegar su pasión en la fuerza suprema del cosmos: «Su alma no era de la soledad; estaba necesitada de otra alma que le diera en su vaso la miel y apurada esencia de lo sentido; ansiaba ojos que le ofrecieran en la mirada el desierto de las cumbres, el azul del espacio, la gloria del sol, el reposo y palidez de las nieblas. La humedad de una lágrima hecha y nacida de toda una vida pasada» (410). La grandiosidad de la naturaleza le inunda de gracia, le lleva, como a Bécquer, a sentirse «centro sensible de todo un ruedo inmenso de creación».

La concentración que exige lo sublime es insostenible a largo plazo. Lo excelso se ve pronto disminuido por lo vulgar y lo deficiente. La llegada de golondrinas en vez de gavilanes, la presencia de moscas en la altura, la pelea de perros, las chanzas soeces de los cabreros o la sierpe que ataca una *ovella* interrumpen el trance de Félix, rebajando la majestuosidad de la sierra hasta lo inmediato y lo banal, que estabilizan sus pies en la tierra.

Lo sublime reaparece en su variante siniestra, al descender, cuando Félix imagina el desmembramiento de un cuerpo humano por los acantilados, al oír que se ha despeñado una vieja, que resulta ser una oveja descarriada. La sugerencia cruenta del accidente humano por la que se ha dejado alucinar se ajusta mejor al espectáculo de horror y desolación romántica de las cumbres —de ahí que el *plañido* del animal se confunda con una majestuosa coral de ánimas en pena: «los gritos de desgracia que estremecieron la soledad. Las montañas repitieron el *plañido*, roncadas, angustiosas; lo arrastraban por sus

gargantas y barranco, y sonaban pavorosamente como baladros y quejumbres de las ánimas en pena de las consejas (366).

La huella de Cervantes se impone en esta parte a la romántica. La superposición de situaciones y lugares comunes pastoriles en el contexto realista degradante, tiene la finalidad de ridiculizar al héroe, y de mostrar la antinomia arcadia/anti-arcadia como dos perspectivas simultáneas y complementarias de una misma realidad. Este modelo perspectivístico culmina en la merienda de Félix con los pastores, donde los calcos semánticos del discurso de la Edad de Oro de Don Quijote (Caps. 1-11) y de *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León crean la imagen idílica y evangélica de los «hermanos cabreros» que el héroe se ha formado en su psicología idílica. La calidez de sopas humeantes en la nevera de La Cumbre, las canciones dulces de los pastores y la visión plácida y pura de los corderos le adormecen hasta creerse en compañía del mismo Don Quijote. Pero esta imagen es pronto destruida por una pelea entre los perros, y entre éstos y sus dueños, que devuelve a Félix a un espectáculo de ferocidad más poderoso que el pastoril y del que no puede apartar los ojos. Esta inversión del pastor —dice Baquero Goyanes— calca la revolucionaria mutación naturalista tras el agotamiento de los estereotipos bucólicos y su demolición por la novela realista.¹³

En suma, el impulso arcádico y su correctivo anti-arcádico, armonizados al principio, se yuxtaponen sin equilibrarse ni resolverse. O lo hacen por vía humorística y sobrenatural. El modelo de desmitificación pastoril, que culmina en la merienda de Félix con los cabreros, pone en evidencia la simultaneidad de enfoques en que se resuelve el choque de idealismo y realidad, problematizando al máximo el encuentro entre literatura y la vida, como dos órdenes que nunca se excluyen del todo, como comenta Mariano Baquero Goyanes. En Cervantes, «el ideal pastoril se naturaliza, porque contiene en sí su negación y caída» (Avalle Arce, 1974: 256). También el aura evangélica del pastor de Miró, que canta en la alta montaña rodeado de la blancura de corderos pierde su lustre, poco después, cuando se enzarza en una pelea con sus perros y compañeros, que lo bestializa momentáneamente, para desaparecer en el silencio del crepúsculo del paisaje. Félix, «embrutecido» por el espectáculo de violencia,

13. Mariano Baquero Goyanes analiza las ramificaciones sombrías de esta desmitificación de lo pastoril en forma del descontento de Félix consigo mismo por haberse «embrutecido» al contemplar el espectáculo cruento: «La alusión al goce involuntario que Félix, el refinado y soñador Félix, experimenta ante la sangrienta lucha, acentúa más aún, exasperadamente, el total proceso de bestialización, en el que los perros, los pastores, y el hombre ciudadano y artista quedan violentamente mezclados, como expresión del desengaño y del pesimismo mironianos» (1963:100).

acabará por aceptar que la vida es sorpresiva y que en Arcadia pueden aflorar impulsos sádicos que creía dominados. Su auto-decepción marca el punto sin retorno de su exceso fantaseador al realismo. De la pureza de que Félix se creyó bendecido en las cumbres sólo queda el desengaño, la extenuación física y mental y el grotesco accidente de la caída de don Giner sobre él, que aplasta literalmente su corazón.¹⁴

La herencia del mito arcádico alcanza en *Las cerezas* su máximo grado de artificiosidad y verdad poética. Es ya un recurso autoconsciente que acentúa la condición de construcción literaria del idilio, la reducción de sus estereotipos a la moda decadentista del momento y a las exigencias de una audiencia urbana, tan nostálgica como exhausta de verse retratada en los jardines galantes a los que no volverá.

La anti-arcadia de *El abuelo del rey*

El abuelo del rey nos encara con el final del idilio laboral,¹⁵ con sus espejismos de estabilidad y armonía basados en un paternalismo feudal y desfasado, que resulta improductivo ante los cambios económico-sociales del nuevo siglo. La proclividad geórgica de don Arcadio (que su nombre anuncia) va unida a una pureza de casta, que le mantiene alejado del pueblo y de sus gentes. Sus esquemas de salvar la finca sin que nada cambie se prolongan a dos generaciones más, pero ni el capital que su hijo Agustín espera traer de América, ni la ingeniería mecánica que el nieto inventor aplica a los efectos climáticos, injertan nueva vida a sus viejos almendros y vides. Este patriarca lugareño, a diferencia de su amigo y ex catedrático, don Lorenzo, nada aporta a la ilustración y civilidad

14. La caída de Don Giner sobre Félix, mientras aquél arreglaba las jaulas del averío, es un accidente tragicómico porque acelera la angina de pecho de Félix y por dotar a aquél de un motivo vengativo casi tan imaginario como sus celos. La inflación irónica de lo pastoril se extiende de estas situaciones fársicas a la visión del trabajo agrícola como un juego, a las burlas que provoca la exaltación campestre de Félix en los lugareños, y a los tics y manías de bucolizar lo bucólico, como cuando Guillermo, por complacer a un viejo cabrero, pone «en las esquilas, campanicas y dulzainas para hacer más melodiosa la marcha de los corderos»). También los titulares (*Anacreóntica*), los nombres (*Silvio*) o rótulos de las fincas (*El Olmedal* y «El Retiro») contribuyen a pastoralizar el entorno realista.

15. Carácter más anti-arcádico tiene *La mujer de Ojeda*, novela aleccionadora, donde los elementos opresivos de la sociedad oligárquica alicantina se enfrentan activamente al orden idílico del paisaje y el sentimiento amoroso, «aunados en un solo *corpus*», como analiza Enrique Rubio Cremades. «El tema del *beatus ille* surge con cierta insistencia. Aunque momentos hay que esa serenidad y tranquilidad de la vida retirada se subleva y actúa como complemento de la desesperación de los personajes» (1979: 89).

de la comunidad. Su ceguera presuntuosa y narcisista solo conduce al anquilosamiento y al eventual absentismo de sus herederos.

Don Arcadio personifica la sospechosa pureza del viejo orden; su inmovilismo basado en la inequidad social y en la intransigencia de casta y xenofobia (simbolizada por el palomo que descuartiza a pedradas por acosar a sus mensajeras). Su nombre contradice su ignorancia de las cosas del campo —sus sueños de salvar *El almendral*, que incluyen experimentos y pruebas ya descartadas por los romanos. Únicamente la llegada de las gentes «meridionales» de La Marina, que tanto teme, traen nuevo vigor comercial, ya no agrícola, a la población.¹⁶

El motivo anti-arcádico por excelencia son las «crueldades levantinas» con los animales, como el lanzamiento de palomas a los gavilanes para contemplar sus duelos en el aire o la quema de nidos y crías de gavilanes en los acantilados. Estas degeneraciones de la caza son bucolizadas por los lugareños como deporte de aire libre para el que adoptan indumentaria montañesa de *sportsman* y un club deportivo (La Colombófila) donde antes había el casino. En su barbarie se regocijan, y nivelan sus sensibilidades, la nueva mesocracia y el viejo orden de terratenientes. El detallismo que Miró dedica a estas escenas sirve para naturalizar al ave, y a la vez enaltecerlo, como ser instintivo y sujeto a la ley de supervivencia, que el hombre trata de dominar en su terror y desafío a una Naturaleza indomeñable. Este ángulo ecocrítico de abuso y de crueldad gratuita humana hacia el animal, se inserta en la visión prejuiciada y anti-idílica de lo rural de larga tradición hispánica. La denigración del campesino y su mundo que el naturalismo explota, el realismo social, redime o justifica, y el tremendismo convierte en una estética miserabilista, forman parte del apego realista de la literatura española, y de una visión que, hasta mediados del siglo XX, no veía en la vida campo, la productividad y la salud del alma, sino una condena bíblica. La exactitud gráfica, la elaboración preciosista del detalle escabroso, la complacencia en las extravagantes formas de sadismo que el aldeano añade a la violencia urbana, son rasgos que forman parte de las ideas y visiones menos frecuentadas de aquel Levante amado.

16. Experimentos como el de crear fumarolas para evitar las heladas de los almendros son aplicados con escepticismo por los labradores. Como el autor implícito explica, poco después, este invento fue ya probado y desechado por los antiguos romanos, citando *De rerum natura*, el manual geórgico por excelencia de la Antigüedad. El final del idilio agrícola y la entrada en la historia viene marcado por el cambio social, o la llegada de los forasteros de la costa, con dinero nuevo y más vigor e iniciativa mercantil.

La pastoral pictórica de *La novela de mi amigo*

Las tensiones entre arcadia y antiarcadia conducen a la pastoral doliente que es *La novela de mi amigo*. Su protagonista, el pintor Federico Uríos, es el personaje de Miró más apegado a la naturaleza y el más distanciado, al teorizarla en la pintura anti figurativa que practica. Su fervor naturista y su proximidad a la naturaleza anulan la perspectiva y los contornos de sus objetos reduciendo sus imágenes, a punzadas y pulsiones cromáticas que dinamizan sus cuadros («No es informalismo. Todo modelo delante de mí, se modifica en un proteísmo irresistible» 1943: 20). Para él, los paisajes son estados del alma y tienen un alma propia inaprensible. Los invoca como fuerza sustentadora de su vida y como suprema vibración, de goce o congoja, que agita al universo. La perspectiva de Uríos viene filtrada por su amigo, otro focalizador trasunto del autor, que cuestiona el *ethos* bucólico del pintor y las contradicciones entre su hipersensibilidad estética y sus impulsos destructivos.

Uríos conjuga el deseo hilozoista de ser poseído por el paisaje con el de tomar posesión de la naturaleza por el arte hasta abolirla. A la reducción abstracta que supone reconstituir los elementos del paisaje en la tela del cuadro opone la íntima conexión con la tierra, la que le da su capacidad sensitiva y su ansia kinésica (de «hendir» el planeta con los pies). Su extraordinaria conciencia del color, le lleva a ver los objetos físicos de fuera a adentro hasta sentirlos penetrados por los últimos átomos de luz: «Federico dibujaba pobremente; no sabía dibujar. Su única aptitud externa para la pintura la tuvo siempre en la poderosa visión del color. Su colorido tenía fuerza, fresca, alegría, sencillez, como si la vida que él amaba y sorbía insaciablemente en sus excursiones se recogiera resonante, placentera y jugosa dentro de sus pinceles» (1943:120-123). Paul Cézane manifestaba por estos años que el color infundía vida en la sustancia inerte del objeto. «El color es la sustancia que lleva a la forma y a la expresión a alcanzar su plenitud,» y no al revés. «El color es biológico. Está vivo y es lo único que puede expresar las cosas vivas» (2014: 81, 84). Para el artista mediterráneo que es Uríos/Miró, «la luz es un elemento siempre activo en su visión integral del paisaje» (Orozco Díaz, 1964:151). Es un elemento dinámico que propicia «transmutaciones» entre sus elementos y crea efectos de distancia o empatía sinestésica entre el contemplador y lo contemplado. «El sol busca la tierra; su luz es materia corpórea dura, que taladra las sombras», otorga solidez, diferencia y sequedad a los detalles realistas extremos.¹⁷ La

17. En el clímax anti-arcádico de la novela, el calor y el exceso de luz solar en la campiña yerma desnudan a Uríos de su yo civilizado y le inducen a ferocidades, nivelándolo con el perro que le ataca y con el labrador que se le abalanza con un hacha para vengar al

luna, en cambio, busca el agua; su luz blanca, blanda y untuosa sobre el mar, permite el «desposorio de lo celeste y lo terrenal,» la disolución de lo visual en lo sensual, que le lleva a la disolución del cuerpo en el entorno. Entre ambos extremos, están las matizaciones crepusculares, como momentos de mayor intimidad entre el ser y el mundo y de mayor humanización del cielo, cuando la eternidad del planeta se acompasa a la transitoriedad y muerte humanas (152-53).

En *Del vivir*, el tropo del plenilunio es utilizado como recurso melodramático para iluminar dos momentos «sacramentales» de unión de Federico con el paisaje y del amor a su hija. La luna ilumina una breve epifanía de amor paterno-filial y dádiva de la naturaleza, representada por la fertilidad de las espigas. Durante un paseo nocturno por un maizal, Uríos regala a la niña unas espigas que ella no se come, sino que las planta para que fructifiquen. El verano siguiente, ésta ofrece a su padre las nuevas espigas, que se convertirán en reliquia de culto, cuando ésta muera poco después. En el anticlimático final de la novela el resplandor lunar marca a Uríos un camino anfibio del cielo estrellado al mar, por el que éste desciende para ser absorbido por las aguas: invocando a Lucita en su baño frío de muerte sin sangre.

Y caminó aterido dentro del camino de luz, resplandeciendo su frente entristecida y socrática. Su pecho se sumergió como la proa de una nave vencida; hundióse su cuello; siguió el lento naufragio de la barba, de las mejillas, de los labios..., y al penetrar el mar en la boca, convulsionó toda su cabeza, bañada y viscosa; y surgió, se alzó libertada, y su voz sollozante gritó: ¡Lucita! [...] Y toda la noche se apagó bruscamente... (Miró, 1943:141).

Un *dictum* fatalista dirige las luces y sombras de la vida de Uríos, escindida entre su amor de padre y su desamor conyugal, y defendiendo su relación cerrada de padre e hija frente a una sociedad hostil. Las palabras unamunianas de *Del sentimiento trágico de la vida* sobre el simbolismo místico del caminante que busca la luz en la opacidad del mundo se pueden extender a este agonista, que busca purgar su culpa y su misoginia en el regazo materno del mar: «El paisaje es un camino inseguro —realidad brutal— que nos lleva torpe, pero sin desvío, hasta los hontanares —la patria ensoñada— donde mana el amor. Pero, igual que la agonía del creyente, «nos descubre a Dios y nos hace quererle»

perro que Uríos ha matado a pedradas. Como en *El extranjero* de Albert Camus, las notas de ceguera, aspereza y sequedad —mujer seca, abrasada, como las tierras rubiales del contorno, árboles rendidos, sedientos [...] perdiéndose entre espesuras de polvo [del camino], ardientes piedras de ruinas que muraban la noria— confluyen en sus deseos homicidas (Miró, 1943: 116). Este mismo lugar reaparece al final de la novela, cuando Uríos se ha vuelto a enamorar, representando la vitalidad amorosa de la Naturaleza (137).

(Alvar, 1971:165). El amor es aquí una especie de desesperación resignada, y la naturaleza, la «matria» que le elude; la entraña genesiaca y nutritiva que le dota de vigor y que le permite aferrarse a la vida a pesar de sus congojas, en la fusión ineludible con la tierra que da la salud y contra la que se revuelve.

Este pintor ficcional pone la experiencia visual del campo por encima del tema, pero el tema se impone a la visión y le devuelve la nostalgia del sueño bucólico perdido (del idilio con Lucia). La auténtica emoción pastoril es más que una imagen estática de la naturaleza, es lo maternal anhelado, que ni Levante, ni su mujer, ni el arte, pueden restituirle. Cuando el modelo ideal le sorprende en algún rincón de la campiña levantina y Uríos da con la estampa rústica anhelada —la de un casal labriego con una joven desbrozando maíz— la ve con el corazón y sólo alcanza a plasmarla en una inarticulada mancha de color. El sosiego y la paz de ánimo son imprescindibles para la consecución de un cuadro idílico. Como explica a su amigo,

Después de estas sequedades que ciegan y hastían, contenta hallar olmos grandes y frescos, y acequias de orillas verdes, y una casa verdaderamente rural, no de esas cercanas, que no expresan nada [...] una casa tostada, ruda y fuerte, que da la impresión de estar lejos, lejos de todo, en campo solitario, con montes fronteros... Dos mozas y la madre descortezaban panochas, y se olía a maíz tierno, recién arrancado de la mata y de la tierra [...] Yo era todo de entrañas dulcísimas de panal. Ya ve usted: ¡porque mi mujer no ha de parecerse a aquellas mujeres! (Miró, 1943: 119).

Arcadia como purgatorio: *Del vivir*

Con *Del Vivir* (1904) Gabriel Miró inicia el género híbrido de novela de viaje, meditación y autobiografía que caracteriza la trilogía de Sigüenza. El amor al paisaje y paisanaje nativos da lugar a una reflexión continuada de lo pastoral, que yuxtapone la visión lírica de Levante a la determinista y el simbolismo bíblico de Parcent a las tensiones sociales de atraso y aislamiento que la lepra acentúa. La belleza del entorno se vuelve indisociable de la muerte y del horror humano (*Et in Arcadia ergo*), así como de la tentación del artista de contemplarlo y exorcizarlo.

El celo colectivo de pureza y exclusión al enfermo niega el *ethos* bucólico de lo pastoral. El miedo ubicuo a la presencia del leproso desmitifica la imagen arcádica de este pueblo apiñado sobre la colina coronada de viñedos y al resguardo de la sierra, y lleno de fertilidad (la fecundidad de sus vides y naranjales paralela a los brotes del mal, a la vitalidad nunca apagada del leproso). En el seno de arcadia hay una sub-arcadia de almas sufrientes y sencillas, resignadas o pugnaces, de cuyo desespero nacen virtudes de resiliencia, adaptación, astucia y aguda sensibilidad. Esta arcadia doliente, que busca consuelo, provisión y

purificación en la naturaleza es ulteriormente dignificada por su trasposición con la Palestina bíblica.

Inspirada en la parábola del *Libro de Job*, la novela es una fábula moral sobre el paso del hombre sobre la tierra como camino de pruebas; una meditación sobre la naturaleza misma del amor, del desamor y la fatalidad humanas, que Job universalizó y cada leproso particulariza.

La presencia del *alter ego* Sigüenza, transforma la pastoral sentimental (y panteísta) de la ficción anterior en una pastoral de la soledad de más hondura existencial. Su apartamiento a Parcent (en 1902) es un camino de perfección y autoconocimiento, que continuará hasta *Años y leguas*. «La purificación —recuerda Ramón Buckley— es consustancial al mito arcádico, esa pureza de la Naturaleza que se hace extensiva a la del cuerpo y la mente humana» (1982:140), y Sigüenza la aplica a escudriñar sus motivaciones e impulsos interiores, los que le llevan a complacerse estéticamente en lo anti-idílico, o le arrastran al fatalismo.

La tentación voyerista de contemplar al enfermo para exorcizar su monstruosidad, llevan al cuestionamiento estético de las falsificaciones sentimentales pastorales y los límites de una empatía intelectual hacia el otro (el lugareño enfermo o expuesto a la enfermedad).¹⁸ Sigüenza optará por la ironía y la impasibilidad, más que por la involucración con el dolor y la crueldad que describe.¹⁹ Completará sus percepciones solitarias en primera persona con testimonios y perspectivas alternantes, con historias y narradores que adquieren vida autónoma y multiplican las percepciones del entorno natural.

El propósito de Sigüenza de conocer Parcent es llegar a la verdad de sus «parajes leprosos», que anticipa como lugar horrible y se le ofrece con un aura bíblica y pastoral. La paradoja se extiende al leproso al que visibiliza y cubre de un velo de asilvestrado bucolismo, como ser solitario y romántico, o

18. La siguiente cita es reveladora: «Y los ojos secos, incisivos de los lugareños traspasaban los del forastero, ansioso por salir de aquel lugar y conmovido de turbación y vergüenza por no ser miserable y amenazado de peligro» (1943: 42). La alienación de Sigüenza es similar a la culpa sentida por los periodistas de los años 60, al transitar y hacer literatura de otros «paisajes enfermos» inéditos y de belleza siniestra. Parcent forma parte del mapa anti-pastoral de rincones, como Las Hurdes, La Maragateria, Tierra de Campos, La Chancra, Babia o Las Batuecas, que ya son hitos de la literatura viajera peninsular.

19. Según Enrique Rubia Barcia, «En *Del vivir* y en el libro que lleva su nombre, Sigüenza coincide en la tendencia instintiva a lo que los fenomenólogos denominan la *epoché* o abstención ante la experiencia 'exterior.'» «La radical esencialidad de Sigüenza» (1979: 45). Pero este distanciamiento intelectual es resultado de su personalidad indecisa, o lo que él juzga como «flaqueza sentimental» para no intervenir a favor del débil: «Sigüenza era incierto, indefinido. O totalmente cruel, indiferente o piadoso» (Miró, 1943: 39).

primitivo y feral, que deambula al margen de los campos y vive en simbiosis con la naturaleza, anhelando la muerte o la reviviscencia en cada ciclo estacional:

La pompa infinita de la viña atrajo la mirada de Sigüenza. Viéndola representóse el agrio paisaje ya pelado, raído de lampazos por el frío. Los leprosos, solos, siempre solos, miraban la inmensidad gris, parda, rojiza, aguardando con ansia la gemación primaveral de las plantas dormidas. Ellas son el alivio de sus ojos, el único que reciben (Miró, 1943: 26).

A principios de siglo, el leproso era un mito antiguo y actual,²⁰ equidistante del monstruo de alma noble y el loco que se resiste a ser institucionalizado. Su incorporación al pesebre alicantino crea un contra-discurso idílico de múltiples ramificaciones. La enfermedad es una muerte en vida, que no respeta juventud ni belleza y que iguala la avidez de vivir del infectado con el ahínco de salud del sano —con recíproco egoísmo de acercarse o apartarse porque el miedo es la amenaza más contagiosa. El mal adquiere especial ensañamiento en el género femenino. Se asocia a la baja autoestima, la maternidad truncada, la frustración sexual y la inhibición de todo lo que acerca la mujer a la naturaleza: su sensualidad, camaradería o gracia corporal. Aun así, ellas evaden su sino ocultándose en una naturaleza que les restituye un poco de su humanidad perdida.

Ejemplos de máxima desposesión de la «casta inmunda» son tres figuras de especial complejidad y hondura: la madre a la que arrebatan el infante que acaba de dar a luz, el telúrico Batiste, que malvive del cultivo ilegal de tabaco en la sierra y que los guardas le arrancan, y la joven, que oculta su cuerpo llagado tras una atractiva voz.²¹ Son historias contadas por el pueblo, y a la vez, retratos hechos en escorzo, a escondidas, por Sigüenza, que pone un velo de delicadeza pastoral a su curiosidad morbosa y no exenta de mala conciencia.

20. La visión literaria del leproso se pone en boga a raíz del funesto destierro de enfermos a la infame colonia Kalawao en Molokai, fundada en 1889. Autores como Robert L. Stevenson mitifica al leproso y a la figura tutelar del Padre Damien, y lo convierte en oxímoron evangélico del horror y la belleza del trópico. Mas cerca de Miró está Jack London, cuyos cuentos ofrecen un ángulo naturalista del enfermo, como ser cuya avidez de vida es más intensa que la del sano o como nativo compasivo que convive con la enfermedad sin el prejuicio y asco hacia el enfermo que siente el blanco. El mito de la lujuria primitiva y orgiástica con que compensaba su confinamiento o la beligerante oposición a ser separado de los suyos son otros temas recogidos en el relato antológico, «Koolau the leper» (1909).

21. La leprosa, sentada fuera del emparedado, creyéndose sola dejaba patente su fealdad, y cantaba. A Sigüenza le bañó una ola de sentimiento que inundaría a un alma hidalga y casta al sorprender a una mujer desnuda. ¡Iba a mirarla! ¡Iba a mirarla! Aunque ella no lo supiese, la ofendería villanamente. Ella era la Diana de la fealdad. Contemplarla era sacrilego. [...] ¡Oh, si ella lo supiese! ¡La pobre doncella que cantaba dulzuras de amor! ¡La pobre doncella llagosa de lepra, mirada por un hombre!» (Miró, 1943: 32).

Dos viñetas epitomizan el tema del amor no realizado y la comunión femenina con la naturaleza, como consuelo que anula, momentáneamente, el horror al propio cuerpo. La primera se refiere al canto de una joven, «más llagada que Batiste», cuya canción en la noche es vehículo de una fantasía de amor en la que su cuerpo desaparece tras el poder seductor de su voz, o se convierte en el abrazo hecho de música y fragancia nocturna que tiende a un caminante solitario.

La leprosa canta en la soledad de su huerto. Su voz se embalsama entre los naranjos tupidos... llega al camino... ¿lo cruzará algún caminante joven, solo, sin amores? ¡Oh, que lo cruce, [...] Que lo envuelva con la delicia que dan los jardines en noches primaverales... Que lo enamore siquiera hasta que se aleje y se pierda... Habrá sido un momento; pero un momento dichoso, ¡de gloria de mujer bella!

Acaso ahora la sacudía el mandato al goce de la noche ardorosa, sensual, tocada con terciopelo prendido de diamantes de estrellas.

¡Y el goce se alejaba como otro caminante muy cruel que sólo oía la risa y la voz de los cuerpos bellos, fuertes, sin lepra! (35).

La segunda viñeta no es un idilio platónico, sino naturalista. El encuentro de un vagabundo extranjero y una leprosa joven en el río no da lugar al éxtasis amoroso, sino a una punzante desazón física, cuando el furtivo amante abandona a su compañera en medio del placer. El dulzor y la amargura sentidas por ella medirán todas las frustraciones y desgracias por venir, y está en proporción a la intensidad de felicidad y liberación que de un marido indeseable anticipaba. En esa noche falsamente nupcial, la ribera salvaje que sirve de lecho a los amantes y el canto estridente de los grillos subrayan el engaño mutuo (él la avasalla/ella le oculta que es leprosa) y el desajuste sensual de una ciega avidez de gratificación a destiempo.²² La gradación emocional, desde la melancolía a la furia erótica, que estos idilios dramatizan da un poderoso relieve humano y femenino al tema del desamor sobre el que Sigüenza ponderará más tarde.

La oposición de vida y muerte llega a su hipérbole en la historia del infante de la leprosa que acaba de dar a luz. A hurtadillas de la vigilancia del pueblo y de la suegra que le arrebató el bebé, la madre amamanta al niño, mientras reza con la abuela para que el bebé enfermo de la vecina muera y deje vacantes unos pechos sanos para alimentar al suyo. En esta pastoral invertida de la natividad

22. Federico García Lorca describe otra seducción y engaño compartido en los amantes en su romance «La casada infiel», donde la lujuria deriva en amargura y el idilio en un lamento.

y de exceso de amor materno, la oración de la madre será escuchada, no por la piedad ni la justicia divina, sino por una azarosa ley de restitución natural.

La visión romántica y el barroquismo expresivo de estas y otras historias conducen a Sigüenza a la reflexión metapastoral que sugiere el oxímoron de Parcent, como Edén geórgico y lazareto al aire libre. Bajo la guía de los médicos don Ramón y don Hermenegildo Poquet, desciende al infierno de los leprosos y reevalúa sus motivaciones de hacer literatura de los enfermos, sino los límites de su propia compasión,

... Solos, solos, ¡Sus almas están solas!

Así pensaba Sigüenza, gustando como un melancólico contento porque él hablara con los míseros y sintiera hondas lástimas. Pero miróse a sí mismo justamente. ¿Por qué se fue él a esos pueblos levantinos? Amor no le llevó, sino la sed de ver (46).

Entonces, contempló la campiña muda, reposada; y como si le trajese la visión de toda la tierra, se dijo bruscamente: 'Falta amor, falta amor... Los hombres no se alivian, no se amparan' (26).

La apacibilidad del campo resulta tan ilusoria como las atribuciones supremas del amor humano, que el narrador rebaja a afectos sujetos a la volubilidad del sentimiento, a un excedente de generosidad prodigado por la salud o el bienestar.

Un día cálido y jocundo; el júbilo por la sanidad y el goce de la carne, la unción de ternura que la belleza nos regala, momentos deleitosos del espíritu, hacen amar inmensamente de natural manera. Amor entonces place, conmueve, regocija... pero se vuelve se apaga, se torna acritud y sequedad de un deber (47).

Dentro del espejo de armonía bucólica del paisaje se agitan animosidades ciegas entre todo lo creado (insectos molestos, pavos que se odiaban y perseguían como hombres) y alegorías de discordia íntima, como la de «la olivera añosa y desgarrada, con sus dos ramas acometiéndose ferozmente, en eterno gesto de duelo consigo misma» (47) o el honorable algarrobo que fue escenario de un filicidio. El paisaje amplifica o ensordece esta discordancia y animadversión universal, incluida la permanente lucha del hombre agitando y explotando la fuente de vida de la Naturaleza.²³

23. «Cosas, lugares, paisajes, miran, expresan grandemente. Acaso ese mirar y esa expresión vienen del alma que los contempla... Mas, no; tienen la suya soberana. Los paisajes, aunque sean pomposos, espléndidos, muestran siempre así... como una mueca ¡mueca no! un gesto, un suavísimo gesto de tristeza... ¡Campos y serranía, tan poderosos, tan inmensos, y la mano del labriego los desune, los cambia, los sujeta; y el arado los desgarran, con herida lenta y sutilísima; el azadón los despedaza; los rompe el barreno... Y ellos sin voluntad, generosos, resignados... ¡siendo tan grandes!» (Miró, 1943: 26).

La mejor medida del amor no la encuentra Sigüenza en el paisaje sino en el «alivio» que los médicos, don Ramón y don Hermenegildo Poquet, otorgan a sus pacientes sin esperar reciprocidad y con una dedicación que persevera hasta sus muertes. Sigüenza se pregunta si la reticencia de don Ramón es frialdad, tristeza, desconfianza, o revela el pesar de un corazón, «que no se vierte nunca en otra alma para mitigarse»(45).²⁴ El alivio que personifica el médico rural ilustra la idea de un amor posible. Más que un amor suficiente, es una forma de amor que no aspira a la perfección y que reúne los aspectos sensibles del *amor patológico* (el hipersensible y paralizante de Sigüenza) con los voluntaristas del *amor práctico* (el amor-deber representado por la institución médica), que distinguía Kant (46-47). De las confidencias y confesiones privilegiadas que estos médicos recogen de sus pacientes, sólo quedará la escueta crónica de lepra de la comarca y el catálogo de fotografías de enfermos hinchados y aún reconocibles bajo sus ropas domingueras.

Al volver a Parcent, un año después, y comprobar que ya no es el lugar remoto y aislado que conoció, porque han terminado la carreta, Sigüenza se deja arrastrar por la nostalgia («¡Como apesadumbra la transformación de los lugares que se vieron mucho y amaron!» 50). Su pastoral es una elegía que pertenece al pasado, en cambio, la que don Hermenegildo proyecta es una arcadia utópica del futuro, gracias a la esperanza puesta en la construcción de un sanatorio a escala nacional en la comarca. El centro asegurará al enfermo subsistencia, comunión geórgica —no salvaje— con la naturaleza y un tratamiento médico avanzado, que neutralizará el estigma de su enfermedad. El leproso ya no vivirá libre y «bajo los cuidados deficientes de cada población», sino en una institución moderna, con tareas geórgicas sedativas que les devuelvan la dignidad. «Allí, —visualiza el médico— vivirán acompañándose, juntos, asociados, aunque compadeciéndose esto con la separación escrupulosa, regular, higiénica; cuidarán, por recreo, de hortalizas; injertarán rosales, plantarán viveros, de álamos y olmos para después hacer deliciosas alamedas; en fin, trabajarán descansadamente; su vivir ya no será receloso y de huida...» (50). Al escucharle, Sigüenza no puede evitar alinear momentáneamente sus temores a los de los exportadores de naranja, que creen que un gran Lazareto entre los naranjales contaminará el agua y disminuirá la imagen de pureza de su fruta. O, como ironiza: «La visión pavorosa de montañas de naranjas y pasas pudriéndose en silos [...] ¡la pobre riqueza de todo el marquesado!» (49).

24. Como oyente privilegiado de las confesiones y confidencias de sus pacientes, don Ramón y don Hermenegildo poseen el relato completo que los apuntes de Sigüenza, «hecho de atisbos y leves impresiones de sus almas» sugiere, porque ellos acompañan a los enfermos hasta la muerte. Su hermetismo se alinea al silencio y la tristeza del paisaje.

El impudor de detenerse ante el lado caótico de la enfermedad, de hacer del leproso un motivo de la delicia barroca en lo monstruoso, que impelía a Sigüenza a seguir descendiendo a los infiernos de Parcent y Benichembla, funciona, al fin, como una catarsis purificadora. De los apuntes de su viaje saldrá un homenaje a estas víctimas y a su involuntario sacrificio para que la colectividad persista, además de un poderoso vínculo afectivo a esta región que, tras su relato, perderá su atemporalidad mítica. Su paisaje, sólo quedará en tierra de nadie del recuerdo, el vendaval de la historia y de la economía pasarán por él, sus cambios darán motivo a otro tipo de escritura más inquieta.

Sigüenza tiende cariñosamente la mirada por el paisaje trazado en este libro. Más Sigüenza no siente predisposición de hablar de la lujuria de aquellos viñedos, de la suavidad y gracia de sus colinas, del reposo y soledad de los caseríos. Y no es porque vea lo mismo que ya vio: el paisaje no se repite nunca a los ojos (48).

Conclusión

El paisaje es un proceso de autoconocimiento que el reencuentro vuelve a estimular. En *El libro de Sigüenza* (1917) y en *Años y Leguas* (1928) reaparecerán y se completarán las escenas de vida campesina de aquel paraíso impermanente de Parcent. Las idas y retornos al huerto provinciano constituirán un ejercicio ascético continuado y una fórmula de contento, basada en la renuncia a la ambición y la posesión a cambio de paz bucólica para escribir; quietud para evocar con nitidez las emociones de promesa y felicidad que aquellos paisajes de su juventud le devuelven. Sólo entonces alcanza esa fidelidad y «coincidencia consigo mismo», que es un sentimiento de completitud y de sazón de la personalidad, más allá de los logros, carencias e insuficiencias profesionales. De ella deja constancia en su capítulo más idílico, o post-idílico, titulado «El lugar hallado» (1943:1009-12).

El último sentido de lo pastoral será el de «bucolizar» la naturaleza silvestre de la mente con un lenguaje, no exhaustivo sino «verdaderamente expresivo», «suficiente» (Jorge Guillén 174), para acceder a la excelcitud y variedad del libro de la naturaleza. El poder de ordenar y hacer inteligible el caos de la naturaleza y de la mente, llevará a Miró al hallazgo de una palabra nítida que transmita la unión instintiva del hombre con su tierra. En su escritura, la palabra viva, la vernácula, la enunciada y llena de poderes genesíacos, la toponímica, la dialectal o alicantina, conviven con la palabra erudita o del cantero de los clásicos, la arcana, el término técnico, el arqueológico, todas hechas connaturales al paisaje y su cultura secular. Su lenguaje es «el genio del arte que infunde respeto a la naturaleza ciega» (Roger 25), lo que le extrae su grandeza divina y humana; lo que sacude nuestros oídos y ojos de su letargo contemplativo.

Bibliografía citada

- ALVAR, Manuel (1971), «Unamuno y el paisaje de España». *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, pp. 160-76.
- AVALLE ARCE, Juan B. (1974), *La novela pastoril*, Madrid, Akal.
- BAHTIN, Mijail (1981), «Forms of time and of the chronotope in the novel». *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press. pp. 84-258.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1963). *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos.
- BUCKLEY, Ramón (1982), *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Ediciones Península.
- BUELL, Lawrence (2001), *Writing for an Endangered World*. Cambridge, Mass, Harvard U.P.
- CÉZANNE, Paul (2014), *Leer la naturaleza*, Madrid: Casimiro Libros.
- COOPE, Marian G. R. (1973), «Gabriel Miró's Image of the Garden as 'Hortus conclusus' and 'Paraiso Terrenal'», *Modern Language Review*, 68, 94-104.
- ESPLÁ, Óscar (1961), Conferencia. «Evocación de Gabriel Miró», Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, pp.7-26.
- GUIFFORD, Terry (1999), *Pastoral*, New York, Routledge.
- LOZANO MARCO, Miguel A. (2007), «Años y leguas. Ensayo de aproximación a un libro complejo». *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*. Ed. Miguel Á. Lozano Marco. Alicante, Universidad de Alicante. Instituto Juan Gil Albert, pp. 127-164.
- MARINELLI, Pietro V. (1971), *Pastoral*, London, Methuen.
- MARX, Leo (1964), *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford UP.
- MIRÓ, Gabriel (1918), *Del vivir. Apuntes de parajes leprosos*, Barcelona: Borrás, Mestres y Cía.
- MIRÓ, Gabriel (1943), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1962), «La transmutación de la luz en las novelas de Gabriel Miró», *Studi di Filologia Moderna. Vol I.*, Università degli Studi di Pisa Milano, Fretinelli ed., pp. 145-164.
- RAMOS, Vicente (1970), *El mundo de Gabriel Miró*. Madrid, Gredos.
- ROGER, Alain (2013), *Breve tratado del paisaje*. Javier Maderuelo ed., Madrid, Biblioteca Nueva.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1979), «Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró, *La mujer de Ojeda e Hilván de Escenas*,» *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento (1879-1979)*, Juan Luis Román del Cerro comp., Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, pp. 75-100.
- ZUBIAURRE, Teresa. (2000), *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Mexico, FCE.