

La relación amorosa entre el paisaje y Sigüenza en *Años y leguas*: novela lírica de Gabriel Miró

Enrique Sánchez-Costa¹

Recibido: 29 de agosto de 2017 / Aceptado: 19 de noviembre de 2018

Resumen. La novela de Gabriel Miró *Años y leguas* es una de las mejores novelas líricas que se escribieron durante la Edad de Plata de la cultura española. En este artículo examinaremos, en un primer momento, los rasgos temáticos y formales que hacen de *Años y leguas* un modelo de novela lírica. Una vez trazadas las coordenadas estéticas de la obra, podremos ya adentrarnos en la aportación central del artículo: la propuesta de que en *Años y leguas* se entabla un diálogo amoroso entre Sigüenza y el paisaje de Alicante, el cual, humanizado, asume aquí rango de personaje principal.

Palabras clave. Gabriel Miró; *Años y leguas*; novela lírica, paisaje.

[en] The love relationship between the landscape and Sigüenza in *Años y leguas*: lyrical novel by Gabriel Miró

Abstract. The novel by Gabriel Miró *Años y leguas* is one of the best lyrical novels that were written during the Silver Age of Spanish culture. In this article I will examine, firstly, the thematic and formal features which make of *Años y leguas* a model of lyric novel. Once the aesthetic coordinates of the work have been laid out, I then delve into the central contribution of the article: the proposition that in *Años y leguas* there takes place a loving dialogue between Sigüenza and the landscape of Alicante, which, humanized, assumes here the rank of main character.

Keywords: Gabriel Miró; *Años y leguas*; lyrical novel; landscape.

Sumario: Introducción; *Años y leguas*, novela lírica; La relación amorosa entre el paisaje y Sigüenza; Conclusión.

Cómo citar: Sánchez Costa, E. (2019). La relación amorosa entre el paisaje y Sigüenza en *Años y leguas*: novela lírica de Gabriel Miró, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 37, 309-320.

Introducción

Acaso ningún libro de Gabriel Miró sea tan hermoso, tan perfecto, como *Años y leguas* (1928). Nos encontramos ante una obra singularísima, a caballo entre la novela y la poesía, que desafía la clasificación genérica. Jorge Guillén, en una carta a Miró

¹ Universidad de Piura (Perú)
enrique.sanchez@udep.pe

del 3 de enero de 1925, ponderaba algunas páginas de *Años y leguas* (que habían aparecido en *La Nación* de Buenos Aires) como “la cima más alta de la Poesía española de hoy”. Y confesaba que las había leído con “un gozo tal de poseer aquellas palabras, aquella extrema creación poética, de una evidencia creadora tan invasora, tan auténtica que me dejó como ‘traspuesto’: no se puede asistir sin un delirio de gozo poético al prodigio de prosa semejante” (Guillén, 1969: 109-110).

El libro se inscribe en lo que se ha dado en llamar la “trilogía de Sigüenza”: tres obras de Miró (*Del vivir*, de 1904, *Libro de Sigüenza*, de 1917 y *Años y leguas*) que comparten un protagonista (Sigüenza, *alter ego* del autor), un espacio geográfico (el paisaje alicantino, omnipresente en los textos) y una prosa de alto voltaje lírico, que linda, en ocasiones, con el poema en prosa. Las tres obras (que tienen, por lo demás, entidad independiente), circunscriben la trayectoria literaria del autor: si *Del vivir* es la primera obra reconocida de Miró, *Años y leguas* es la última que publicará, dos años antes de su muerte. La obra que analizaremos es la más unitaria y compleja de la trilogía de Sigüenza, así como la más elogiada por la crítica².

En este artículo examinaremos, en primer lugar, los rasgos temáticos y formales que hacen de *Años y leguas* un modelo de novela lírica; una de las más destacadas de cuantas se escribieron durante la Edad de Plata de la cultura española. Una vez trazadas las coordenadas estéticas de la obra, podremos ya acceder al núcleo de este artículo: el diálogo amoroso que se entabla en *Años y leguas* entre Sigüenza y el paisaje de Alicante, el cual, humanizado, asume aquí rango de personaje principal.

Años y leguas, novela lírica

Benjamín Jarnés, uno de los mejores prosistas españoles de los años de entreguerras, constataba en 1927, gozoso: “La novela española va pasando del estado llano de la literatura a la aristocracia del poema”. Los narradores más jóvenes se habían desembarazado del *cahier de notes* del novelista-sociólogo, de la servidumbre del hecho y la anécdota, y concentraban ahora su atención en el acento, en “el timbre y el tono peculiares con que la voz de cada suceso habla al lector” (Jarnés, 2007: 349). Para Jarnés, el “novelista debe ser siempre un poeta viajero”, capaz de derramar su “vino lírico” en el recipiente de la narrativa, para hacer de esta un “poema en marcha” (348).

La voz de Jarnés, lejos de ser una excepción, concordaba con la de numerosos escritores europeos que, desde principios del siglo XX, estaban empapando sus narraciones de lirismo. En España, además de Jarnés, cabe destacar a Valle-Inclán, Pérez de Ayala, el Unamuno de *San Manuel Bueno, mártir*, Azorín o Gabriel Miró. Más allá del ámbito hispánico, escritores del *Modernism* internacional como Virginia Woolf y James Joyce en lengua inglesa, como André Gide, Alain-Fournier, Jean Giraudoux y Valery Larbaud en lengua francesa, también maridarán lo narrativo y lo poético. De ahí que Pedro Salinas asevere en 1940: “El lirismo contemporáneo medra no solo en las altas temperaturas de la poesía lírica, [...] sino en las regiones

² Roberta Johnson, por ejemplo, en *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, asevera que *Años y leguas* es el “libro filosófico culminante” de Miró, pues “representa la culminación de las ideas mironianas sobre la percepción, la palabra y el ser” (Johnson, 1985: 115 y 145). En esta obra, hito en la bibliografía sobre Miró, Johnson reivindica la profundidad intelectual de Miró. Para Johnson, Miró habría anticipado en sus creaciones literarias la función ontológica del lenguaje; algo que, más tarde, Heidegger articularía conceptualmente, en términos filosóficos.

mucho menos encendidas de la novela, y, victoria final, hasta en las generalmente frías del ensayo. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo” (Villanueva, 1983: 124).

Cabe apuntar, en todo caso, que ninguno de los autores mencionados calificó sus obras como novelas líricas. Las bautizaron como “novela poemática” (Pérez de Ayala), “*playpoem*” (Virginia Woolf), “nivola” (Unamuno) o, en fin, como novela interiorizada, subjetiva, intelectual, etc. Habrá que esperar hasta 1963 para que Ralph Freedman acuñe el término en su obra *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. En 1978 Jean-Yves Tadié publica la monografía *Le récit poétique*, que populariza el subgénero en el ámbito francófono. En España el marbete asume carta de naturaleza con la obra en dos volúmenes *La novela lírica*, coordinada por Darío Villanueva, que compila estudios sobre Azorín, Gabriel Miró, Pérez de Ayala y Jarnés. Finalmente, en 1984, Ricardo Gullón publica la monografía *La novela lírica*, que demarca teóricamente este subgénero de la novela³.

Lo primero que llama la atención en una novela lírica es su casi total ausencia de trama. Apenas sucede nada. En *Años y leguas*, el protagonista, Sigüenza, de quien no sabemos apenas nada, regresa a su tierra natal alicantina tras veinte años de ausencia. Permanecerá allí desde junio hasta septiembre, recorriendo diversos lugares de las provincias de la Marina. ¿Y qué le sucede a Sigüenza durante aquellos meses? Nada. Aunque otra respuesta válida a la misma pregunta sería: todo. Porque, si por una parte, al protagonista no le sucede ningún suceso social o histórico, por otra parte, sí suceden acontecimientos en su mundo interior. Aquí, la procesión va por dentro. Lo que importa no son ya los hechos exteriores, sino los recuerdos, las cavilaciones, las emociones, los deseos y sueños del personaje. En una palabra: la infinita vida del espíritu.

Frente a las construcciones filosóficas racionalistas e ilustradas, que perfilaban un mundo medible, transparente y luminoso, el romanticismo había llamado la atención sobre la cara lunar del ser humano. Esas razones del corazón que —como escribió Pascal— la razón no entiende. El romanticismo reivindicaba el ámbito neblinoso de las emociones, de los deseos inconfesados, del miedo, del terror incluso (germen de la literatura fantástica); así como, también, el mundo espiritual y la sensibilidad religiosa. Toda esa herencia romántica del siglo XIX marcará a fuego la cultura del siglo XX. Aunque serán también fundamentales las investigaciones de Freud, quien sondeará los fondos abisales del inconsciente. En este sentido, el surrealismo recogerá las intuiciones freudianas y se deleitará en los juegos de lo irracional, la contradicción y la paradoja.

La recuperación del elemento maravilloso que aletea en todo ser (el retorno, en cierto sentido, del *logos* al mito) estará presente en muchas novelas líricas. Así, por ejemplo, en *Le Grand Meaulnes* (1913), novela centrada en la búsqueda amorosa y espiritual. Su autor, Alain-Fournier, admirará “la eclosión terrestre del acontecimiento maravilloso” (Rivière, 1923: 381) presente en los Evangelios, así como, en general, “la maravilla, cuando está inscrita en el interior de la realidad” (Van den

³ Ricardo Gullón (1983: 243-258) dedicará un capítulo a Gabriel Miró como novelista lírico en el primer volumen de la obra coordinada por Darío Villanueva. También concederá relevancia a Gabriel Miró en su mencionada monografía de 1984. Tras él, otros autores han reconocido la calidad excepcional de Miró como novelista lírico. En este sentido, Lozano Marco (2013: 192) afirma que “*Años y leguas* constituye un ejemplo acabado de novela lírica”.

Heede, 2006: 87)⁴. En *Años y leguas*, por su parte, el protagonista exclama: “¡Lo que promete una senda para los que viven en las soledades, aunque no hayan de caminarla, y quizás por eso!” (Miró, 1949: 149)⁵. No importa tanto el hallazgo concreto como la promesa, el sueño, la imaginación lírica desatada.

El poeta y pensador alemán Novalis había condensado el programa romántico en la siguiente formulación: “Dar alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido, apariencia infinita a lo finito” (Safranski, 2009: 182). Se trata, por tanto, de ensalzar la creación: desde los astros hasta las vivencias y seres más nimios. Porque, al cabo, lo pequeño y ordinario puede ser ocasión de encuentro con lo extraordinario. En este sentido, Francisco Umbral, en su novela lírica *Mortal y rosa* (1975) señala cómo, al niño pequeño, “del mar sólo le interesa una concha. Sabe reducir lo enorme a su medida, compendiar el mundo y entenderse con lo inmenso mediante lo pequeño” (Umbral, 1995: 74-75). Y Miró, en *Años y leguas*, no dejará de encontrar y magnificar lo pequeño. Así, al entrar en una tienda, el protagonista apunta que “el olor de esa tienda, tan humilde y concreto, es olor del mundo” (45).

El romanticismo había ensalzado la infancia del hombre y de los pueblos. De ahí el afán de los hermanos Grimm —y de tantos otros folcloristas tras ellos— por recuperar los mitos, las leyendas, los cuentos infantiles y, en definitiva, todo lo que pudiera acercar el alma contemporánea a un tiempo más puro, inocente y virginal. Miró había apuntado que “no hay artista que no dependa de su infancia” (Miró, 1982: 114). Y en *Años y leguas* la equivalencia entre inocencia y felicidad es constante. Así, por ejemplo, se rememora un Benidorm campestre, anterior a las carreteras y el turismo: “Benidorm sumergido entre azules perfectos mediterráneos. Una gracia, una felicidad inocente de claridades que, como la felicidad y la inocencia de los hombres, daba miedo de que se rompiesen” (72). La inocencia es un estado tan frágil, que siempre asoma el miedo a que se quiebre. En otro momento, el narrador nos sumerge en el maravillarse de Sigüenza con estas palabras: “¿No acaba de abrir los ojos Sigüenza con una emoción de inocencia de primer hombre?” (233).

Son conocidas las primeras palabras del *Evangelio de San Juan* (que son, además, un pastiche del *Génesis*): “En el principio existía el *Logos*”. Dios, según la Biblia, crea el mundo con su palabra, lo redime a través de su Palabra encarnada y se comunica con la creación sirviéndose de su palabra. Los románticos buscarán sin descanso la palabra primigenia, genésica, original, capaz de dar forma y vida al mundo. El poeta romántico alemán Joseph von Eichendorff escribía en 1838: “Y el mundo comienza a cantar | si das con la palabra mágica” (Safranski, 2009: 17). El *logos*, la palabra, es el principio creador —y recreador— del universo. La palabra, pero no cualquier palabra. Solo la palabra verdadera: aquella no prostituida por el utilitarismo o desvirtuada por la fría lógica de la razón.

Joan Maragall, a quien Miró se dirige por carta como “mi querido y admirado señor y amigo” (Miró, 2009: 115), pronunciará en 1903, en Barcelona, la conferencia “Elogio de la palabra”. En ella, celebra la “palabra viva y pura”, que es —dice— “la maravilla mayor del mundo” (Maragall, 1960: 44). Maragall ve reflejada esa palabra auténtica en la voz de los marineros y pastores. Y, también, claro, en la de los poetas: “Porque ellos son como enamorados de todo lo del mundo, y también miran y se estremecen mucho antes de hablar. Míranlo todo y se encantan, y después cierran los

⁴ Traducción propia de las dos citas de Alain-Fournier.

⁵ Todas las citas de *Años y leguas* provienen de esta misma edición.

ojos y hablan en la fiebre: entonces dicen alguna palabra creadora” (45). La palabra viva se fragua en el silencio, en la sensibilidad receptiva y en el asombro enamorado ante la belleza del mundo. Para Maragall, el poeta debe dejarse poseer por las cosas, de forma que el ritmo que articula el mundo reverbere en su interior y le haga pronunciar palabras verdaderas.

En una carta de 1911, Miró confiesa a Maragall: “Leo con íntimo deleite y emoción todos, todos sus trabajos” (Miró, 2009: 121)⁶. Así pues, también conocería el “Elogio de la palabra”: uno de los escritos más celebrados del poeta catalán. En *Años y leguas*, después de que un labriego pronuncie las palabras “¡A la sombra, a la sombra!”, se comenta en la novela cómo, “en la boca seca de ese hombre enjuto y acortezado, la palabra sombra tuvo una frescura nueva, como si acabase de crearla” (7). Más adelante, cuando Sigüenza oye pronunciar los nombres de los pueblos, pondera que “estos nombres rurales en boca de sus gentes dejan un sabor de fruta, que emite la de todo el árbol con sus raíces y su pellón de tierra, y el aire, y el sol y el agua que lo tocan y calan; fruta que, aunque la lleven otros terrenos, no es como la del frutal propio” (138). La palabra viva de los campesinos tiene el poder de convocar toda la creación, representada aquí en los cuatro elementos de la naturaleza⁷.

En la novela lírica el lenguaje es, en sí mismo, tema de la novela⁸. Como explicará Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), con una analogía muy lograda, si en la novela decimonónica el lenguaje es un cristal transparente que pasa desapercibido (pues lo que desea el lector es ver la realidad novelesca que hay detrás), en la novela lírica el lenguaje es un cristal tallado, sobre el cual posa su mirada el lector, para apreciarlo. El lenguaje ya no es un medio para ver la realidad, sino una realidad visible y valiosa: un fin en sí mismo. Algo que se manifiesta, de modo especial, en el tratamiento que concede la novela lírica a la metáfora. Como apunta Ortega: “Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res poética*” (Ortega y Gasset, 1937: 34).

Toda novela lírica destaca por su inflación imaginística. Es una novela icónica, que no gusta de decir (*telling*), sino de mostrar (*showing*), de expresar con imágenes. La metáfora, como veremos más tarde, es el camino más usado para dinamizar y personificar los objetos y la naturaleza. El texto es en la novela lírica un puro tejido de metáforas unidas, desencadenadas por un proceso asociativo imparable. Las metáforas y tropos descienden en cascada, ramificándose y arrastrándose entre sí. De este modo, se habla en *Años y leguas* de un “sol nuevo, encarnado, fresco, goteante de mar” (30), y se define el agua como “creación y corazón que estremece lo creado, espejándolo y comprendiéndolo todo; tierra, firmamento, aire, soledades” (115).

⁶ La admiración será mutua. Joan Maragall, en una carta a Miró del 11 de enero de 1909, le comenta que los libros mironianos que ha recibido (*Del vivir y La novela de mi amigo*) “son la visión fuerte y la palabra viva como yo no sé de nadie más en nuestra España”; son “un más allá de sinceridad y pureza de palabra” (Sotelo Vázquez, 2000: 23). Miró, por su parte, define a Maragall como “ese dulce maestro que va dejando en todas las almas levadura de amor” (26). Roberta Johnson (1984) ha estudiado con clarividencia los años (1914-1920) que vivió Miró en Barcelona, así como la influencia filosófica que recibió de intelectuales como Joan Maragall y Ramón Turró.

⁷ Ver, sobre Miró y los elementos de la naturaleza, Roberta Johnson (1979).

⁸ Elena Serrano Bertos (2012: 104) ha subrayado “el lenguaje ensimismado, fuertemente literario, de la novela lírica, que, de un lado, aleja su obra del lector común y, de otro, supone una gran dificultad de traducción”, analizando, en particular, las escasas traducciones que hay de Miró a otras lenguas.

El tratamiento del tiempo también experimenta, en la novela lírica, alteraciones importantes. Puesto que la narración es tan tenue, puesto que la descripción se adueña prácticamente del texto, el tiempo se alarga, hasta el punto de detenerse. Ese presente intemporal estará ligado a la búsqueda de un momento pleno, epifánico, de revelación, que eternice el instante. James Joyce definió la epifanía como la ocasión en que un objeto, “su alma, su esencia [*“whatness”*], salta hacia nosotros desde el vestido ceremonial de su apariencia. El alma del objeto más común [...] se nos aparece radiante” (Joyce, 1955: 213)⁹. La epifanía, un recursopreciado por los novelistas líricos, estará muy presente en *Años y leguas*, hasta el punto de que Lozano Marco (2011b) ha considerado este libro como “una extensa epifanía”¹⁰.

La relación amorosa entre el paisaje y Sigüenza

Todos los procedimientos de la novela lírica mencionados (carencia de trama, visión subjetiva de la realidad, protagonismo del lenguaje y la metáfora, hipertrofia de la descripción, eternización del momento, epifanía, etc.) se emplearán, en *Años y leguas*, al servicio de un tratamiento lírico y personalísimo del paisaje. Ricardo Senabre (1997: 135) ha utilizado el concepto de “paisaje psicológico” para definir el paisaje mironiano; un paisaje que no se visualiza de manera objetiva, sino subjetiva. Es decir, no se dibuja el paisaje como es en realidad, sino como el protagonista del relato lo siente o lo desea. De hecho, en la versión A de “Sigüenza y el Mirador Azul” (la contestación que Miró preparaba a Ortega, quien había desvalorizado *El Obispo leproso*), se afirma del protagonista del relato: “Lo que miraba era lo de menos. Lo que miraba nunca sería tanto como lo que él deseó” (Miró, 1982: 107). Y, en la versión B del escrito, Miró reconoce “evitar la realidad exacta sino su sensación emocionada” (111). Algo que concuerda con la reflexión que Henri-Frédéric Amiel (autor citado por Miró) había anotado en su *Diario íntimo* el 31 de octubre de 1852: “Cualquier paisaje es un estado del alma, y quien lea en ambos quedará maravillado al encontrar semejanza entre los pormenores” (Senabre, 1997: 136).

Lozano Marco (2011a) ha llamado la atención sobre la distancia —espacial y temporal— que media, en *Años y leguas*, entre la biografía de Miró (su estancia en el campo alicantino, en 1921, y sus regresos en años posteriores) y el personaje literario de Sigüenza. Miró no escribirá *Años y leguas* en Alicante, sino en su despacho de Madrid, y no lo hará en 1921, sino a lo largo de varios años de escrituras y reescrituras¹¹. El mismo Miró —en uno de sus textos más celebrados— resalta que “la realidad, con todas sus exactitudes, es la levadura que hace crecer la verdad máxima, la verdad estética” (Miró, 1982: 105). Estamos muy lejos, pues, de un paisajismo mimético, naturalista, que copie mecánicamente la realidad. Hasta el punto que Ricardo Landeira ha afirmado que “Miró no es un paisajista; él no pinta la que ve, sino lo que siente; ni tampoco sabe de exactitudes, sino de alusiones y evocaciones” (Landeira, 1972: 118-119). En Miró, el paisaje no es un motivo, un tópico, un tema. El paisaje no es un objeto bello, pero inerte; es —como veremos— un sujeto dinámico, amante

⁹ Traducción propia.

¹⁰ Por su parte, Alan Wallis (2003) ha dedicado una monografía al estudio de la epifanía en la obra de Azorín y Miró, destacando la modernidad de este recurso y la deuda de ambos escritores con Baudelaire.

¹¹ En 1927 atestiguará Miró: “Escribo [...] sin notas, a distancia de lo que me impresionó” (Lozano Marco, 2001a).

y amado, hermanado al yo. Es un ejemplo vivo de lo que escribió Ortega y Gasset, en sus notas preparatorias a sus *Meditaciones del Quijote*: “No hay un yo sin un paisaje” (Navarro de San Pío, 2017: 218).

En Miró, cuyas obras se asemejan más a lo pictórico que a lo filmico, el paisaje recibe un tratamiento análogo al de pintores postimpresionistas como Van Gogh y Cézanne. Recordemos los cipreses de Van Gogh, que el pintor siente y retrata como llamaradas ondulantes, como hogueras verdes, o el paisaje cubista de Cézanne, pensado y perfilado en clave geométrica y conceptual. Leemos en *Años y leguas* que “el paisaje no está poblado por dioses, sino individualmente por nosotros, con sensibilidad que responde de nosotros” (249). ¿Y cómo se materializa en la novela ese poblar nosotros el paisaje? Analicemos una de sus descripciones:

Hoy la piedra de los montes es de cera y la va modelando Sigüenza con los ojos. Los collados tienen una piel de albrichigo; las umbrías, un verde íntimo para corderos de san Juan Bautista niño.

Sendas frescas como si principiasen a correr esta tarde. Sendas humildes hechas de pisadas ajenas, y siempre parece que se dejen abrir virginalmente por nuestros pies. Nuestros pies obedecen las viejas pisadas de otros hombres y afirman la senda para los que han de venir. Seguimos y creamos (80).

Desde el primer adverbio de tiempo (“hoy”) percibimos que la piedra de los montes cambia de entidad según el estado de ánimo del observador. El sentir y la visión de Sigüenza modelan el paisaje, tal como obraba el demiurgo platónico, tal como el yo del idealismo alemán creaba y recreaba el mundo. Eso sí, la perífrasis de gerundio (“va modelando”) añade un matiz progresivo: la creación que realiza Sigüenza del paisaje no es estática, sino dinámica; es un proceso continuo, como continuas y fluctuantes son las percepciones y emociones del observador. La descripción, en este caso, asume un carácter narrativo —propio de la novela— pues se narra el fluir de los pensamientos y emociones del protagonista sobre el paisaje.

El paisaje se describe con metáforas insólitas y sinestésicas, como esos collados cuya textura, color (y, tal vez, también olor y sabor) son “de albrichigo”, es decir, de albaricoque. Las umbrías no son solo verdes, sino de un “verde íntimo”: un adjetivo misterioso que nos conduce a los secretos de la mente humana. Y es un verde, además, digno de ser disfrutado por “corderos de san Juan Bautista niño”. Vemos conjugados, en un mismo sintagma, la flora y la fauna; lo biológico, lo pictórico y lo espiritual.

Las sendas que recorre Sigüenza son también, como el resto del paisaje, realidades animadas. Son sendas personificadas, a las que se atribuye no solo la cualidad de la frescura sino un deseo de arrancar a correr. Son sendas a las que se concede la virtud de la humildad, pues no se hacen a sí mismas, sino que su personalidad acepta la influencia —las “pisadas”— de los demás. Sirviéndose de una metáfora audaz y al mismo tiempo delicada, Miró sugiere que esas sendas verticales, como el sexo de la mujer, se dejan “abrir virginalmente por nuestros pies”. De nuevo, asistimos a la preferencia del novelista lírico por lo puro, lo genuino y lo virgen. Las pisadas del caminante se inscriben en el itinerario pasado y futuro de otros hombres, de otros caminantes que, como recoge el tópico del *homo viator*, recorren el sendero de la vida. Finalmente, con una pareja de verbos en presente de indicativo (“seguimos y

creamos”), se recalca cómo cada momento de la existencia humana es una continua creación.

Miró ama el paisaje y, especialmente, el paisaje rural. Para él, la “verdad rural” está asociada a una “promesa de provincia; es decir, de infancia” (5). Y ese amor descubre, muy pronto, la amenaza que se cierne sobre lo amado. Es la amenaza de la ciudad moderna, su “rastros de bullanga y prisa” (112), de los turistas, que atraviesan los campos en un “Ford bronquítico” (182), de los excursionistas que baratean la hermosura y la historia del paisaje. Es la amenaza de las carreteras. “La carretera — leemos en *Años y leguas*— es gente y arrabal, aunque esté solitaria. [...] Suprime un concepto de silencio, de clausura, de pureza que tenía cada rodal, cada instante del campo, siendo como era, guardado en sí mismo” (129). La naturaleza y el paisaje solitarios se ven acosados por la expropiación de los ingenieros y por la “mercadería”, la especulación, de los comerciantes de la gran ciudad.

La pasión de Miró por el paisaje asoma en cada página de *Años y leguas*. Asoma en el dolor que siente Sigüenza ante la posibilidad de que se mancille la belleza del paisaje (por los envites del mundo moderno). Y asoma, sobre todo, en la delectación sensual, deseadora, con la que se describen todos los elementos de la naturaleza. Así, por ejemplo, en esta ocasión: “A la vez que el mundo huele, coloreándose, a mundo, se cincela cada contorno tibio y carnal. Los montes de la umbría, el Chortá, el Serrella, tienen la carena dulce de aurora y de relente. Y el sol redondo, de pulpa roja de corazón, late mirando la faz exacta de las laderas de Aitana” (233). La sierra de Aitana se presenta aquí como una mujer, de contornos tibios y carnales, de formas de aurora. Tan bella es la sierra, que hasta el sol no puede esconder su pasión, sus latidos, al contemplar sus laderas (o, siguiendo con la analogía: sus caderas).

Pedro Salinas, en un prólogo a otra novela lírica de Miró, *Las cerezas del cementerio*, afirma con perspicacia que en “la interpenetración del hombre y su contorno está una de las virtudes esenciales de Miró, el gran valor del paisaje en sus obras” (Miró, 1936: xiv). Las palabras de Salinas no aluden solo a la proyección del ánimo del hombre en el paisaje (la persona, como hemos visto, puebla y moldea el paisaje). Ni tampoco se refieren, únicamente, a la influencia benéfica que suscita un escenario bello en el observador. Para el poeta, en Miró “el paisaje tiene ahora un alma propia, un *querer* ser así y no de otro modo, una individualidad latente y prisionera. Y desde el momento que tiene un alma, es humano” (xv). Por todo ello, concluye Salinas que el paisaje se ha convertido, “de fondo que era antes, en personaje, en *dramatis persona*, en actor mismo de la vida. El paisaje de Miró parece una experiencia personal; no es algo que ha visto, sino algo que le ha pasado, que le ha ocurrido, como una aventura o un amor” (xvi)¹².

Esta “interpenetración del hombre y su contorno”, así como la vivencia del paisaje como experiencia personal, como amor incluso, pueden apreciarse en un texto epifánico de *Años y leguas*:

Asiste Sigüenza a una pura emoción de eternidad del campo. Como esta tarde pudo ser otra tarde de siglos lejanos. Sigüenza se cree retrocedido en el tiempo, se cree prolongado en esta naturaleza de piedras y de rosas pálidas y moradas, de

¹² En un libro de 1970, Pedro Salinas llegará a afirmar: “Gabriel Miró es para mí el mejor poeta de la naturaleza que ha vivido en nuestro siglo” (Díez de Revenga, 1983: 51).

mar descolorida, de aire inmóvil. Lo mismo, lo mismo esta tarde que una tarde de septiembre de 1800, de 1700, de 1600 (192-193).

¿Es este texto una pura descripción, o es también una narración? Porque, si bien aparece una secuencia temporal, no hay evolución real, no hay variación a través del tiempo. El hoy se sumerge en el pasado, en una suerte de anillo del tiempo, de “eterno retorno de todas las cosas” (Nietzsche, 2002: 309), de “aire inmóvil” que diluye el presente en el horizonte difuso (“rosas pálidas”, “mar descolorida”) de la eternidad. De hecho, Maragall —amigo de Miró, como sabemos, y lector de Nietzsche— había afirmado en su “Elogio del vivir” (1911) que “estamos sellados en eternidad, y todo nos es actual; y en este que llamas momento está todo tu pasado y todo tu porvenir. Amando, pues, el momento, vives eternamente. [...] Todo es para ser eterno, todo es para ser amado” (Maragall, 1960: 71). Aquí, también, es el amor por el momento, por el atardecer en el paisaje, lo que lo eterniza: lo que permite trascender el tiempo cuantitativo —*cronos*— hasta alcanzar el *kairos*: un tiempo cualitativo, de plenitud, preñado de significado, que no se rige por las leyes del tiempo cronológico, sino por las de la experiencia íntima.

Ahora bien, si James Joyce, como hemos visto, definía la epifanía como un estado en el que “el alma del objeto más común [...] se nos aparece radiante”, el paisaje en este texto es más que un objeto. Es un sujeto, pues “asiste Sigüenza a una pura emoción de eternidad del campo”. No solo se emociona Sigüenza contemplando el paisaje (una realidad habitual en la experiencia humana y en la literatura), sino que, aquí, es el paisaje mismo quien se emociona: una emoción a la que asiste —con pareja emoción— Sigüenza. Prueba de esta compenetración es que Sigüenza “se cree prolongado en esta naturaleza”. Hay una emoción ante el contacto mutuo que lleva a que se confundan sujeto y objeto. Y es que, como decimos, el paisaje es ahora sujeto: ha asumido una entidad, una humanidad, una personalidad propia.

Hemos visto ya, en páginas anteriores, cómo Miró feminizaba y sensualizaba la sierra de Aitana. En el caso del pueblo de Tárbenas, no solo se producirá la feminización, sino también la interpenetración de que hablaba Salinas; el diálogo hombre-paisaje, incluso el intento de seducción. Leemos en *Años y leguas*: “Y Tárbenas acaba de ponerse jovialmente a su vera. Sigüenza tuvo que sonreírle. Ahora se daba cuenta de la feminidad del nombre y de la imagen que siempre le inspiró este pueblo. [...] Mujer; pueblo-mujer hacendosa, firme, limpia, prieta del frío y del sol de cimas y quebradas. [...] Así se representa del todo la imagen de esta mujer de mapa comarcano y estadístico. Sana, fuerte, graciosa” (132-133). Sigüenza, al fin, tendrá que proseguir su camino, pero nos imaginamos todavía a Tárbenas, la jovial, la graciosa, ofreciéndose en el camino.

No hay mayor interpenetración que la fusión. Y hasta ese extremo llegará Miró en su adhesión a la naturaleza y el paisaje. La naturaleza se personifica, confundiéndose con lo humano. Pero también el ser humano se naturaliza. Así, por ejemplo, se habla en la novela de un trabajador de la carretera, “un hombrecito abrazado y enjuto, casi del todo vegetal y mineral, de costras de leguas” (11). Y, al dialogar Sigüenza con él —refiere Miró— “le parece que ese buen hombre le ha legitimado la llegada: sus manos de hierba y de piedra, de santo de pórtico, acaban de abrirle, de par en par, las puertas de su paisaje” (13). De nuevo, lo humano, el paisaje, lo lírico y lo espiritual se abrazan en una comunión perfecta.

Sigüenza desea la fusión panteísta con la naturaleza. En un pasaje de la novela, aludiendo al libro de Flaubert *La tentación de San Antonio* (1874), se imagina Sigüenza la última tentación del santo:

Quiere tener alas, corteza, concha, garfa, trompa; retorcerse, desmenuzarse, sentirse en todo, ser todo; desarrollarse como las plantas, correr en el agua, exhalar en los sonidos y en los olores, resplandecer en la luz, encogerse bajo todas las formas, descender hasta el fondo de la materia; ser la materia. Esta fue la postrera tentación de Antonio, la que sólo pudo resistir persignándose y rezando.

Pero Sigüenza no es Antonio. Pronuncia cada una de esas avideces, representándose y sintiéndolas con sus capacidades y limitaciones de hombre. Goce dolorido del propio contorno de la inmensidad (81).

A diferencia de San Antonio, que rechazó la tentación de fundirse con la naturaleza, de disolverse en el todo (es decir, el panteísmo), Sigüenza se sumerge en la tentación, paladeándola. Ahora bien, se trata de un “goce dolorido”, un oxímoron, un imposible, pues, al cabo, sentirá el protagonista las limitaciones de su ser espacial y temporal. Es cierto, como leemos en la novela, que a Sigüenza “todo le pertenece en la infinita propiedad de la contemplación” pues el paisaje, “es de todos, es decir, del que lo quiere y lo goza” (120). Pero no menos cierto es el hecho de la fugacidad de la contemplación (de nada podemos gozar dos veces exactamente y, además, no podemos detener el instante, como ansiaba el Fausto de Goethe). Y no menos cierta, sobre todo, es la experiencia dolorosa de la “interinidad de la vida” (30), que anticipa la nostalgia en el amor (en este caso, en el amor por el paisaje) al ser y sabernos mortales.

Conclusión

En la novela de Miró *Las cerezas del cementerio* se dice del protagonista, Félix: “Verdaderamente mantenía con la Naturaleza un íntimo y claro coloquio, semejante al del alma mística con el Señor” (Miró, 1932: 90). Una relación amorosa, por tanto, que tiene un componente espiritual y, desde luego, también un componente corporal y sensual. Por eso Unamuno pudo afirmar a partir de esa novela que “la naturaleza para Félix, como para Miró, es un interior, es más que un templo, es un tálamo, una alcoba. Una alcoba infinita” (Miró, 1932: xii-xiii).

También en *Años y leguas*, entre la naturaleza y Sigüenza, entre el paisaje y el hombre, se entabla una relación amorosa. Un diálogo infinito de deseo y de posesión; aunque esta sea fragmentaria, aunque esta sea incompleta, aunque esta vaya a ser, al fin, cercenada por la muerte. El dolor de la separación postrera no anula —aunque sí atenúe— el gozo actual de la interpenetración, de la unión sensitiva, mística y amorosa. Gabriel Miró, que conoce los límites del lenguaje y del mundo, no deja de amarlos —y de homenajearlos— con el poder transfigurador de su prosa. Pues al cabo, como escribía Miró a un amigo en 1922, citando una frase de Romain Rolland, “no hay más que un heroísmo; ver el mundo según es, y amarle” (Miró, 2009: 477).

Obras citadas

- Diez de Revenga, Francisco Javier, “Azorín, Miró y la novela lírica”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 82 (1983), pp. 49-52.
- Freedman, Ralph, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1963.

- Guillén, Jorge, *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1969.
- Gullón, Ricardo, “La novela lírica”, en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica. Vol. I. Azorín, Gabriel Miró*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 243-258.
- , *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Jarnés, Benjamín, *Elogio de la impureza. Inventiones e Intervenciones*, ed. Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2007.
- Johnson, Roberta L., “Time and the Elements: Earth, Fire, and Water in *Años y leguas*”, en Ricardo L. Landeira (ed.), *Critical Essays on Gabriel Miró*, Lincoln, NE, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979, pp. 42-55.
- , “The Genesis of Gabriel Miró’s Ideas about Being and Language: The Barcelona Period (1914-1920)”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VIII.2 (invierno de 1984), pp. 183-206.
- , *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1985.
- Joyce, James, *Stephen Hero*, Nueva York, New Directions, 1955.
- Landeira, Ricardo L., *Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza*, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1972.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, “*Años y leguas*. Ensayo de aproximación a un libro complejo”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011a, consultado el 9 de agosto de 2017 en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc66909>.
- , “*Años y leguas* de Gabriel Miró. Emoción de la naturaleza y creación del paisaje”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011b, consultado el 10 de agosto de 2017 en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1j9z3>.
- , “*Años y leguas*, de Gabriel Miró, desde su Epistolario”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXXVIII.1-2 (2013), pp. 175-194.
- Maragall, Joan, *Obres completes. Vol. II. Obra castellana*, Barcelona, Selecta, 1960.
- Miró, Gabriel, *Obras Completas de Gabriel Miró. Vol. II. Las cerezas del cementerio*, edición conmemorativa emprendida por los “Amigos de Gabriel Miró”, Barcelona, Tipografía Altés, 1932.
- , *Obras Completas de Gabriel Miró. Vol. VII. Libro de Sigüenza. Jornadas de este Caballero Levantino*, edición conmemorativa emprendida por los “Amigos de Gabriel Miró”, Barcelona, Tipografía Altés, 1936.
- , *Obras Completas de Gabriel Miró. Vol. XII. Años y leguas*, edición conmemorativa emprendida por los “Amigos de Gabriel Miró”, Barcelona, Tipografía Altés, 1949.
- , *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de El Ibero*, ed. Edmund L. King, Madrid, Ediciones de La Torre, 1982.
- , *Epistolario*, eds. Ian R. Macdonald y Frederic Barberà, Alicante, Caja Mediterráneo-Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 2009.
- Navarro de San Pío, Juan, “Sigüenza y el alma del paisaje”, *Hybris. Revista de Filosofía*, VIII (septiembre 2017), pp. 207-226.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, ed. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2002.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Santiago de Chile, Editorial Cultura, 1937.
- Rivière, Jacques, “Alain Fournier (Fin)”, *Nouvelle Revue Française*, 113 (febrero de 1923), pp. 374-394.
- Safranski, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- Senabre, Ricardo, “El paisaje psicológico en Gabriel Miró”, en Miguel Ángel Lozano y Rosa María Monzó (coords.), *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, pp. 135-148.

- Serrano Bertos, Elena, “Documentación y presencia del paisaje en Gabriel Miró”, en Juan Antonio Albadalejo Martínez y Miguel Ángel Vera Cernuda (eds.), *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, Sevilla, Editorial Bienza, 2012, pp. 99-109.
- Sotelo Vázquez, Adolfo, “Gabriel Miró y Barcelona”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 595 (2000), pp. 21-34.
- Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de la France, 1978.
- Umbral, Francisco, *Mortal y rosa*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra, 1995.
- Van den Heede, Philippe, *Réalisme et vérité dans la littérature*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2006.
- Villanueva, Darío (coord.), *La novela lírica. Vol. II. Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*, Madrid, Taurus, 1983.
- Wallis, Alan, *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003.