

## GABRIEL MIRÓ. *DEL VIVIR* (1904) Y SU RUPTURA CON LA CONVENCION NOVELESCA

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO  
Universidad de Alicante

### 1. EL PROBLEMA DE LA FECHA

*Del vivir* es el libro con el que Gabriel Miró inicia la serie de sus «Obras Completas»<sup>1</sup>; pero, siendo el más antiguo de los textos recogidos, no es su primera obra. Se trata de un libro original, que se desvía de la convención novelística del momento, en cuyas páginas un personaje, Sigüenza, viaja a Parcent, pueblo de la provincia de Alicante que era un foco leproso, con el deseo de ver a los que padecen el horrible mal. Narra el autor, a lo largo de diez capítulos, lo que el personaje ve, oye, piensa y siente, más sus relaciones con algunos habitantes del lugar, durante los seis días que habita en ese pueblo, desde su llegada a lomos de un jumento en una tarde «pesada, estuosa» hasta que lo abandona, de la misma manera, en una mañana radiante. Pero no acaba así la obra; a continuación, en una especie de epílogo o añadido, se nos informa de un regreso del personaje al año siguiente, y de las novedades: la polémica sobre la posible construcción de una leprosería. A la ausencia de trama novelesca se añade la presencia de un personaje observador que carece también de la entidad novelesca convencional.

Un libro tan sorprendente como éste aparece después de que su autor hubiera publicado dos novelas, *La Mujer de Ojeda* (1901) e *Hilván de escenas* (1903), además de un breve conjunto de artículos, que debemos tener en cuenta para mejor entender el sentido de la nueva creación; porque del conocimiento de esas primeras obras, y de su contraste con el primer libro de Sigüenza, podemos extraer conclusiones esclarecedoras. Edmund L. King resalta el cambio radical que entonces se produce con términos precisos: «Entre los primeros [libros] y *Del vivir* hay un tajo tan radical, se podría decir, que sólo con el advenimiento, la concepción, de Sigüenza empieza a

---

<sup>1</sup> La serie fue planeada para «Biblioteca Nueva» y comenzó a aparecer en 1926.

escribir el Miró verdadero»<sup>2</sup>. Pero también era Miró el que en los libros primerizos se esforzaba por dominar la escritura y se afanaba por encontrar su verdadera voz. Las primeras novelas son testimonios elocuentes de esa búsqueda, y alumbran el camino que fue transitando hasta el logro de un arte personal.

Un asunto prioritario es el relativo a la fecha de composición, porque el cambio que introdujo el escritor en 1927, cuando aparece reeditada como tomo primero de las «Obras Completas», ha dado pie al mencionado profesor americano para establecer una cronología con resultados que, aunque hayan sido aceptados de manera unánime, son cuestionables. El texto de *Del vivir* que leemos es el de la edición de 1927, la definitiva, por ser la última aparecida en vida de su autor; en él anotó Miró dos fechas: al terminar el cuerpo de la obra (los diez capítulos de que consta) figura la fecha de julio 1902; al final del apéndice leemos: septiembre de 1903. Viene a ser esta datación un caso más en un curioso hábito —llamémosle así— que tiene el escritor en la época en que prepara sus «Obras Completas» de anotar unas fechas muy anteriores al momento de su primera publicación. Es extraño que Gabriel Miró se dedicara a guardar cuentos, artículos y crónicas durante años, cuando iba necesitando textos para enviar a la prensa periódica con cierta asiduidad. ¿Qué sentido tiene escribir «Pastorcillos rotos» en 1906 para guardarlo hasta diciembre de 1911, que es cuando aparece en *Diario de Barcelona*? Es un texto de circunstancias, escrito para las fechas navideñas, que su autor podría haber aprovechado en alguna Navidad anterior, y no parece concebible que un artículo así permaneciera guardado cinco años. Es más lógico pensar que fuera escrito poco antes de ser publicado, y que en 1927 creyera que a tal asunto correspondería ese año, teniendo delante, no el recorte del periódico, sino el ejemplar de *Libro de Sigüenza* donde fue recogido en 1917 sin indicar fecha de composición. Lo mismo se puede decir de las otras piezas con las que se compone este libro; fijémonos en «De los balcones y portales», texto que, según la fecha de composición añadida, 1903, habría permanecido nueve años en espera, hasta su publicación en *Diario de Barcelona* el veintinueve de marzo de 1912. En algunas ocasiones se ha mostrado lo imposible de la fecha de escritura adjudicada a tal o cual relato. Es el caso del cuento «En automóvil», que en las *Obras completas* aparece como de 1899, y que fue publicado en *Los Lunes de El Imparcial* en 1909. El profesor King, en una sagaz investigación detectivesca, demostró que el automóvil que da título al texto fue adquirido y matriculado por su propietario, el padre de Oscar Esplá, en diciembre de 1907; de manera que, según este dato, la fecha de escritura habría de ser cercana a la de su publicación<sup>3</sup>. Esta pe-

<sup>2</sup> Introducción biográfica y crítica a Gabriel Miró, *Sigüenza y el Mirador Azul y prosas de «El Ibero»*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1982, p. 82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 93.

culiar manera de fechar casi todos sus textos ha venido desorientando a los críticos, haciéndoles concebir un desarrollo de su obra que no era el adecuado.

En el asunto que nos ocupa, la diferencia entre las fechas es menor, pero puede tener sus consecuencias. Porque en la primera edición, en 1904, al final de los diez capítulos, la fecha que leemos es la de julio de 1903, y la que cierra el epílogo es septiembre de 1904. Al comienzo de este añadido nos dice el narrador que Sigüenza volvió a Parcent en agosto de 1904. Entre las fechas que el escritor pone en 1927 y las que aparecían en la primera edición, estimo que son más fiables éstas. No parece haber razones que expliquen un cambio de año en los cercanos a su escritura, y sabemos que es habitual que hacia 1927 el escritor modificara las fechas para hacer «más antiguos» casi todos sus textos. Reitero que de dar crédito a una de las dos fechas, estimo que las que aparecen en la primera edición son más admisibles —1903-1904—; aunque no deja de ser extraño que una obra así permanezca guardada catorce meses hasta que el escritor la amplía con un añadido que no afecta a los diez capítulos anteriores.

Hay otro dato relevante que viene en apoyo de las anteriores consideraciones: el libro *Del vivir*, aunque fechado en 1904, apareció a comienzos de julio de 1905. Las primeras reseñas que recibió, la de Francisco Figueras Pacheco en *El Demócrata* de Alicante y la de Luis de Vargas en *La República de las Letras*, hacen referencia al libro como recién publicado, y ambas son de julio de 1905<sup>4</sup>. Una nueva prueba aportamos, que confirma la tardía publicación: el capítulo IX, el penúltimo, aparece en el número primero de la revista *Renacimiento Latino*; por un error, Clemencia Miró, en la bibliografía que publica al final de *El lugar hallado*<sup>5</sup>, y que sirve de base a todas las posteriores, anota que ese número corresponde a abril de 1904. Si acudimos al original de la revista, comprobaremos que ese abril es el de 1905. En este mes y año todavía no había sido publicado el libro, que aparece anunciado «en prensa». El error se ha perpetuado en las bibliografías, y con él la creencia de que el libro apareció en el año que figura en su portada. El retraso en la publicación pudo deberse a los afanes de su autor, quien en los últimos meses de 1904 estaría dedicado a preparar sus oposiciones a judicatura, que se celebraron en febrero del siguiente año, en las que fue aprobado, pero sin plaza<sup>6</sup>.

Que la fecha de composición de *Del vivir* ha de ser adelantada un año tiene una primera repercusión al modificar la cronología que el profesor King

<sup>4</sup> FRANCISCO FIGUERAS PACHECO, «*Del vivir*. Un nuevo libro de Gabriel Miró», *El Demócrata* Alicante), 2 de julio de 1905. LUIS DE VARGAS (seud. de Andrés GONZÁLEZ BLANCO), «La vida literaria. Gabriel Miró: *Del vivir*», *La República de las Letras*, 8 de julio de 1905, pp. 7-8.

<sup>5</sup> Se trata de un volumen homenaje que se publicó en Polop de la Marina en 1952.

<sup>6</sup> HELIODORO CARPINTERO, *Gabriel Miró en el recuerdo (con un epistolario inédito)*, Alicante, Universidad de Alicante-C.A.P.A., 1983, p. 102.

elaboró para los primeros escritos de Miró, que suele ser la admitida; y una segunda repercusión en un asunto que permite aventurar una hipótesis, sobre la que hemos de tratar más adelante. En el asunto de la cronología, Edmund L. King, siguiendo el hilo de las publicaciones, había llegado a la conclusión de que, al fechar en julio de 1902 los diez capítulos de la obra, y viendo que la escritura de *Hilván de escenas* está fechada al final de la novela de este modo: «2 julio-28 agosto-1902», *Hilván* fue escrita después que *Del vivir*, y piensa que Miró guardaría este manuscrito «como si el joven escritor estuviese dudando»<sup>7</sup>. Lo audaz y novedoso de la obra retraería al novelista; pero no es muy explicable la regresión estética. Que un joven escritor consiga una obra personal, para retornar después a un estilo menos vigoroso es, cuando menos, algo extraño. Los avances estéticos como el logro en un año no suelen tener vuelta atrás, como así sucedió. *Del vivir* fue redactada meses después de la publicación de *Hilván de escenas*, novela que, según Vicente Ramos, «debió de aparecer a fines de mayo o en los primeros días de junio de 1903»<sup>8</sup>. Aceptando como más verosímiles las fechas anotadas en la primera edición (lo que es más lógico que fiarse de una edición de veintitrés años después), tenemos como fecha cierta la de su aparición, que no es la de 1904, sino la de mediados de 1905, tal y como lo demuestran el capítulo adelantado en la revista *Renacimiento Latino* y, sobre todo, la reseña crítica de Francisco Figueras Pacheco.

## 2. EL PROBLEMA DEL GÉNERO

En la carta que Gabriel Miró escribe en marzo de 1906 al crítico, poeta y novelista Andrés González Blanco, y que éste reproduce en su libro *Los contemporáneos*<sup>9</sup>, encontramos alguna información sobre el origen del libro que nos ocupa: «*Hilván de escenas* (1901) y *Del Vivir* (1903) las debo a dos viajes por algunos pueblos de esta provincia. La región leprosa la visité dos veces. Los gastos de todas mis excursiones me los pagó el culto ingeniero don Próspero Lafarga, y a este mismo dediqué un libro»<sup>10</sup>. Además de la información concreta, podemos extraer una consecuencia de esta breve nota:

<sup>7</sup> Introducción a *Sigüenza y el Mirador Azul*, p. 95.

<sup>8</sup> *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»-C.A.M., 1996, p. 135.

<sup>9</sup> París, Garnier Hermanos, 1906, pp. 290-292.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 291. El libro dedicado es, precisamente, *Del vivir*. La dedicatoria fue modificándose en cada una de las tres ediciones de la obra en vida de su autor. En la primera edición, 1904, leemos: «Al Sr. D. Próspero Lafarga, notable Ingeniero de Caminos y escritor científico muy autorizado, ofrece estos apuntes/ Gabriel Miró». En la segunda edición, 1918, el texto es más breve: «Al ilustre ingeniero de caminos D. Próspero Lafarga». La tercera edición, 1927, presenta la dedicatoria que ha de ser definitiva: «A la memoria de D. Próspero Lafarga, Ingeniero de Caminos».

que ambas obras son consideradas *novelas*; es lo que expresa de manera espontánea, sin pararse a resaltar la novedad y la originalidad del segundo título. Miró cita las dos en un contexto en el que está informando sobre sus novelas, las publicadas y las que en 1906 tiene en curso de escritura. Si nos sorprende que no haga diferencia entre ellas, es por resultar revelador de que tal asunto no lo siente entonces como problema; aunque el lector puede apreciar la diversidad de concepción literaria entre esas dos obras que tienen un origen similar: el viaje. En su visita al valle de Guadalest, el joven Miró aplica su imaginación sobre lo que realmente ve, proyectando una trama con personajes e incluyendo una inevitable historia de amor. Aparece en la novela el lugar con su geografía característica, la señora —cuyo modelo real lo acogió como huésped y conversó con él<sup>11</sup>— y, tal vez, el ambiente caciquil forjado a partir de personas determinadas; pero sobre todo ello predomina la imaginación de una trama urdida con la ayuda de Benito Pérez Galdós, de Emilio Zola y de Vicente Blasco Ibáñez. Guadalest cambia su nombre por el de Badaleste, y se convierte en el escenario de una acción novelesca convencional: conflictos de intereses, personajes bondadosos y perversos, historias de amor, etc...

*Del vivir* carece de trama argumental y, en este sentido, se aparta de la convención novelística propia del realismo decimonónico para incorporarse a esa nueva manera de entender el género que se estaba produciendo en aquellos años. Lo convencional de *Hilván de escenas* radica, más que en la simple existencia de una trama con personajes que viven en un ambiente determinado, en que el verdadero referente de la obra es el tipo de novela naturalista que Gabriel Miró había leído. El novelista piensa en las novelas —*Doña Perfecta*, *El doctor Pascal*, *La barraca*...— para adecuar a ellas los lugares y personajes que había conocido en su viaje (del mismo modo que *La mujer de Ojeda* tuvo como referente la literatura romántico-idealista representada en los nombres de Goethe y Valera). En *Del vivir* parece que el referente es el mismo viaje, y que el escritor está más interesado en mostrar la verdad de lo visto que en utilizar unas observaciones para construir con ellas una fábula.

Pero *Del vivir* tampoco es un libro de viajes; esto es: una obra escrita para relatar una excursión realizada en un pasado, aunque sea cercano. La impresión del lector no es la de estar ante una obra escrita para contar un viaje, que sería el referente del libro (como sucede en el *Viaje a la Alcarria*, por ejemplo, donde todo está encaminado a referir el paso de un caminante por un lugar determinado en determinada época, y a dejar constancia de tipos y ambientes), más bien es la de recorrer una obra literaria que se va desplegando en presente, ante nosotros, y que va siendo encauzada hacia una conclusión.

---

<sup>11</sup> Véase el estudio de Enrique RUBIO CREMADES, «Entre la ficción y la realidad: *Hilván de escenas*», *Actas del II Simposio «Gabriel Miró»*. *Gabriel Miró, novelista*, Alicante, C.A.M., 2002, pp. 21-33.

Y esto sucede así desde el comienzo: las primeras frases, la presentación de Sigüenza, y el verbo en futuro —«Llegaré a Parcent»—, sitúan al lector ante un texto que se desarrolla en una suerte de presentes sucesivos; de manera que el puro reportaje, la crónica fiel de sucesos acaecidos, se encuentra modificada en virtud de un criterio que privilegia y garantiza una cierta autonomía del texto con respecto al suceso que lo origina, y lo dota también de una cierta atemporalidad de cara al sentimiento que suscita en el lector.

Una vía de penetración en el problema del género literario la encontramos en la portada del libro, en el subtítulo que entre paréntesis añade el autor a un título tan general como *Del vivir*. Ese subtítulo, «Apuntes de parajes leprosos»<sup>12</sup>, se refiere al contenido del libro: la atención al lugar que es foco de la enfermedad bíblica por excelencia, indicando que las observaciones están tomadas del natural, a partir de «apuntes» sobre lo observado. El término «apuntes» es indicativo de la pretensión de veracidad, pero en este caso también lo es de la voluntad de resaltar la modestia de lo que se nos presenta en esas páginas: los apuntes —anotaciones, bocetos...— son el material previo para una obra de mayor empeño, un texto incipiente que no ha alcanzado desarrollo. En realidad, esa manera de resaltar su condición modesta la encontramos en los tres primeros libros de Miró: a ello responde el subtítulo «Ensayo de novela», que leemos en la portada de *La mujer de Ojeda*, y el título *Hilván de escenas*, culpable de que los críticos hayan considerado como una serie de cuadros aislados lo que es una de las obras más trabadas de su autor. El «ensayo» y el «hilván» encuentran continuidad en los «apuntes»; y es tarea del discreto lector la de poner las cosas en su sitio, entender la voluntad de modestia del autor y apreciar el valor literario de lo conseguido.

No aparece, desde luego, el término «novela», aunque en 1906 su autor no diferencie la condición del libro en el conjunto de sus creaciones, sean ya realizadas o se encuentren en vías de redacción. También entre los primeros textos críticos referidos a *Del vivir* hay diferencias. El más notable es el de Francisco Figueras Pacheco, amigo de Miró y persona que pudiera conocer de primera mano las pretensiones del escritor. El día dos de julio de 1905 —en ese artículo en el que informa que «hoy ve la luz pública un nuevo libro»—, resalta entre las virtudes y peculiaridades de la obra la «observación finísima», el «retrato fiel» de una terrible realidad, y pone a cubierto a su autor de posibles censuras críticas puramente literarias, porque «como no se trata de una novela, no puede combatirse el libro a pretexto de que no reúne las condiciones de tal género literario»<sup>13</sup>. Figueras Pacheco niega la condición de novela, pero no aporta criterios explícitos; de sus palabras

<sup>12</sup> El subtítulo desaparece en la tercera edición, la de 1927.

<sup>13</sup> F. FIGUERAS PACHECO, *cit.*; artículo encontrado y dado a conocer por Vicente RAMOS, *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»-C.A.M., 1996, pp. 147-149.

se deduce que nos encontramos ante una especie de documento, un «retrato fiel» en el que el mundo físico aparece «dignificado, espiritualizado, algo así como siendo objeto de un sentimiento próximo al amor». Es decir, que ese retrato no deja de ser un producto literario donde los elementos que proceden de la observación remontan y se transfiguran para alcanzar categoría lírica, poética. Años después, Jorge Guillén apuntará un criterio semejante, uniendo observación e imaginación literaria, al apreciar que en un «informe tan directo y veraz» la visión se cumple «a través de la Biblia»<sup>14</sup>.

La entidad literaria —creativa, poética— siempre queda resaltada: visión de un mundo modificado por el designio y la sensibilidad del escritor. De todos modos, y a pesar de su singularidad, el calificativo de novela brota espontáneamente entre los críticos que de ella se ocupan: así la consideran Ángel Guerra o Cristóbal de Castro<sup>15</sup>, y este mismo criterio predomina en el texto de mayor relevancia de entre los que tratan sobre el libro que nos ocupa, el capítulo dedicado a Gabriel Miró por Andrés González Blanco en *Los contemporáneos*.

El mencionado capítulo constituye la mejor visión de conjunto de la obra de Gabriel Miró hasta 1906. Es, pues, el texto en el que se recogen sus inicios, en un momento de zozobras económicas y de inactividad literaria: un periodo de silencio que abarca desde la aparición de *Del vivir* —julio de 1905— hasta que gana el premio convocado por «El Cuento Semanal», en enero de 1908, y con él una notoriedad discreta, pero eficaz. La mayor parte del capítulo de *Los contemporáneos* está dedicado a comentar *Del vivir*, lo que muestra la relevancia de esta obra al oscurecer a las anteriores. Pero el mismo autor de *Poemas de provincia*, que solía utilizar en sus críticas de aquellos años el seudónimo valeriano «Luis de Vargas», ya había dado cuenta en julio de 1905, pocos días después de la aparición de la obra, de su singularidad, del positivo valor de ésta. Aún más, después del éxito de *Nómada*, y tras el banquete y reconocimiento público que se le ofreció el 15 de febrero de 1908, González Blanco recuerda aquel hallazgo literario de tres años antes en las páginas de la revista *Crítica*, aludiendo a unas interesantes circunstancias: «Don Benito Pérez Galdós me envió el libro [*Del vivir*] a casa, recomendándomelo espontáneamente, indicando que se lo había leído de un tirón y que era un buen libro... Cuando recibí este aviso ya el artículo estaba hecho. El triunfo de Miró ha sido, pues, una de mis mayores satisfacciones artísticas, en este país donde la crítica da tan pocas... Porque el gran orgullo del crítico es ver confirmados por todos, juicios que él emitió bajo su propia responsabilidad»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *En torno a Gabriel Miró*, cit., p. 59.

<sup>15</sup> Ángel GUERRA, «*Del vivir*, novela por Gabriel Miró», *La Lectura*, I, núm. 6 (1906), pp. 180-182; Cristóbal DE CASTRO, «La novela *Del vivir* de Gabriel Miró», *Heraldo de Madrid*, 5 de agosto de 1907.

<sup>16</sup> Andrés GONZÁLEZ BLANCO, *Crítica*, núm. 2 (Madrid, abril 1908), nota recogida por el *Diario de Alicante*, 24 de abril de 1908.

Andrés González Blanco confió siempre en Gabriel Miró; en sus inicios le auguró un futuro brillante como escritor, y en el texto de 1906 manifiesta su esperanza de que pronto esté «definitivamente consagrado en gran novelista, que lo es». Novelista que sigue el método naturalista. González Blanco define, reitera y va matizando la adscripción de Miró a esta tendencia. Afirma que trabaja «como naturalista convencido»<sup>17</sup>; el escritor «laboriosamente toma apuntes que convierte después en bosquejos ampliados»<sup>18</sup>, aunque matiza que es «un visual que emplea además los ojos del alma», y que ha realizado «un acendrado estudio del genio de la lengua lo que le instiga a dar vida a estos vocablos maravillosos de brillo y de significación, que los demás ignoran, por negligencia en el laborioso limar de la frase»<sup>19</sup>.

La postura de González Blanco ante la técnica y la estética naturalistas es distante y objetiva: aprecia y valora lo que esta corriente ha aportado en la creación de la novela moderna, pero desconfía de las pretensiones de «novela científica». Lo que resalta, y admira, en el legado del naturalismo es su método de trabajo: «el afán de la exactitud de la observación». Con los datos antes apuntados, destaca en Miró su «penetrante visión de las cosas del mundo exterior, complicadas con las del alma; agudas *visiones de vida*, expresadas en un estilo muy rancio y a la vez muy moderno»<sup>20</sup>, y resalta además tanto su fuerza poética y el espíritu filosófico, como la rica y matizada descripción del paisaje y su especial conocimiento del idioma.

Las virtudes creadoras de Gabriel Miró, su sólida aportación a la novela moderna, las relaciona Andrés González Blanco, por método y resultados, con las obras de Martínez Ruiz y de Pío Baroja. Del primero afirma que, a pesar de su desdén por la novela de pretensiones científicas, parece que trabaja «únicamente sobre datos *pris au vif* y nada concede a la imaginación»; del segundo, encuentra muestras claras de su utilización del procedimiento naturalista en *La busca* y en *Mala hierba*. Pero es el primero el escritor más citado en el capítulo que comentamos: el nombre de Martínez Ruiz, alternando con el de su seudónimo Azorín —ya consolidado desde 1905—, aparece seis veces para resaltar la cercanía entre ambos paisanos. Martínez Ruiz es el autor que, a juicio de González Blanco, «ejerce una influencia directa» sobre Miró; el visualismo y colorismo son similares, y la «sensación delicadamente sentida y dada» es «a lo Azorín», así como lo es el estudio del lenguaje y las impresiones vívidas. Pero algo más, sin explicitar del todo, encontramos en este importante texto. El crítico escribe hacia la mitad del capítulo: «he notado en esta última obra [*Del vivir*] un deseo de eliminar todo nudo o trama novelesca (como aún había en *Hilván de escenas*), y de dejar

<sup>17</sup> *Los contemporáneos*, p. 280.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 287.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 281.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 290.

la obra reducida a sensaciones fragmentarias, desunidas y sin cohesión»<sup>21</sup>. González Blanco, sin dejar de considerar novela *Del vivir*, destaca aquello que apreciamos como novedad: la ruptura con la convención novelesca que aún inspiraba las dos primeras obras, y que se identifica en la eliminación de la trama, la ausencia de fábula. Pues bien, este designio, junto con las técnicas que utiliza —sensaciones fragmentarias, desunidas, sin conexión—, nos remite a los mismos designios de Martínez Ruiz, tal y como los expresa Yuste en el capítulo XIV de *La voluntad*, que fueron desarrollados por el escritor de Monóvar en sus primeras novelas: «no debe haber fábula»; se aspira a ofrecer «fragmentos, sensaciones separadas»<sup>22</sup>.

Partiendo de lo anterior, y apoyándonos ahora en la fecha de escritura de *Del vivir*, que no puede ser la de 1902, sino por lo menos la que figura en la primera edición: «julio de 1903» (aunque su aparición —como venimos constatando— no se produce hasta julio de 1905), podemos proponer una hipótesis: la existencia de un estímulo concreto que animaría al joven Gabriel Miró a concebir «de otra manera» su libro, y lo conduciría al hallazgo de un estilo más personal. Me refiero a la influencia que en él pudo ejercer J. Martínez Ruiz, el futuro Azorín. No se trataría de una influencia por imitación, sino más bien por «incitación»: le incitaría a transgredir las convenciones para, atendiendo menos a la «fábula», atender más a la «vida». Porque es la vida, sus movimientos sutiles, los sentimientos y las sensaciones, lo que se persigue en esa nueva novela, y no la «realidad» convencional del realismo literario, que se entendía como el resultado de cierta fabulación elaborada sobre los datos de la experiencia cotidiana, a la manera de crónica o historia de algunos personajes, como venía siendo usual en la literatura. «La vida no tiene fábula», y las más fuertes sensaciones deben suscitarse al margen de anécdotas y de historias. «Borrada la historia/ contaba la pena», expresa por entonces Antonio Machado desde su sabiduría poética.

José Martínez Ruiz, Azorín, es el escritor más representado en la biblioteca personal de Gabriel Miró, tal y como la conocemos<sup>23</sup>. Contiene veinte títulos. Entre ellos no se encuentra la primera edición de *La voluntad*, sino la tercera (1919). Pero no es esta obra la que pudo servirle de estímulo para su beneficioso y radical cambio, sino *Antonio Azorín*, más cercana a la sensibilidad y al temperamento del alicantino. De esta novela encontramos en la biblioteca de Miró un ejemplar de la primera edición, que vio la luz en 1903, concretamente en el mes de mayo. Podemos precisar el momento por-

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 285.

<sup>22</sup> AZORÍN, *Obras escogidas*, I. *Novela completa*, coord. Miguel Ángel LOZANO MARCO, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 275.

<sup>23</sup> Para todos los asuntos relacionados con la biblioteca de Gabriel Miró, es imprescindible el libro de Ian R. MACDONALD, *Gabriel Miró: His private library and his literary background*, London, Tamesis Books, 1975; también el útil *Catálogo de los fondos de la biblioteca personal de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.

que J. Martínez Ruiz, periodista, solía publicar en la prensa algún texto como «anuncio» de la aparición de un libro suyo; en este caso se trata de un fragmento unitario del capítulo XVII de la segunda parte, titulado «El origen de los políticos», que desde las páginas de *El Globo* anuncia la reciente publicación de la novela<sup>24</sup>. Es muy posible que Miró leyera pronto, incluso antes de realizar el viaje a Parcent, la original novela de Martínez Ruiz, y que esta experiencia le hiciera plantearse de diferente manera tanto la actitud en el viaje como la consecuencia literaria del mismo.

No podemos afirmar con toda seguridad que lo apuntado hubiera sucedido así; pero de entre los modelos literarios en los que el joven escritor pudiera apoyarse para realizar un cambio tan radical como el que se produjo con *Del vivir*, el de Antonio Azorín es el más idóneo, cercano y similar; y la hipótesis de este estímulo me parece la más plausible. Hay tres meses entre la publicación de la novela de Martínez Ruiz y la fecha declarada de la redacción de *Del vivir*. La lectura de Antonio Azorín abriría a Gabriel Miró todo un mundo de posibilidades que ya había atisbado, como se muestra en el relato-ensayo «Del natural»; le confirmaría en sus criterios, y le enseñaría a *ver*, no a imaginar una fábula a partir de lo que veía.

Varios asuntos fundamentales podemos señalar de entre aquellos en los que el joven novelista percibiría una nueva forma de concebir y practicar el género. En primer lugar, como hemos apuntado, Martínez Ruiz le mostraría con un ejemplo convincente la manera de prescindir del argumento para atender a la vida tal y como se nos presenta; una vida que no se agota en lo fenoménico<sup>25</sup>. Pero lo que más le llamaría la atención sería la manera de presentar a un protagonista que parece relacionarse con el autor, sin ser él. Antonio Azorín, como el escritor Martínez Ruiz, posee una casa en el Collado de Salinas, otra casa familiar en Monóvar —lugares donde tiene comienzo la novela—; tiene familia en Petrel, a donde se traslada para pasar una temporada junto a su tío Pascual Verdú —Miguel Amat y Maestre en la realidad—, hasta que éste fallece; recorre lugares de la provincia (Alicante, Orihuela, Elda...), y termina en Madrid, donde trabaja como periodista. Todo esto lo tienen en común J. Martínez Ruiz y Antonio Azorín; pero lo que de verdad conocemos, el texto, no es un escrito autobiográfico, de naturaleza referencial, redactado para relatar la vida de su autor. En ningún caso encon-

<sup>24</sup> J. MARTÍNEZ RUIZ, «El origen de los políticos», *El Globo*, 27 de mayo de 1903.

<sup>25</sup> Se suele reiterar el error de considerar a Azorín un «miniaturista», atento a las pequeñas realidades del mundo, sin percibir su constante empeño en expresar literariamente lo que él llamaba «la fuerza misteriosa del Universo», la poesía que encuentra en lo vulgar y cotidiano. Gabriel Miró era consciente de esta dimensión poética cuando escribe que el prosista levantino «ha puesto una lente prodigiosa para que nuestra pobre mirada alcance lo escondido y sutil de las cosas, de lo fatal, de la huella del tiempo, pero todo apurado y diáfano» («Noticia de un libro de Azorín», recogida en *Glosas de Sigüenza*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 121).

tramos un mínimo asomo del célebre «pacto autobiográfico» que acredite la identidad del autor con el narrador y con el personaje, sostenida con el propósito de referir la verdad de una existencia. El lector penetra en un texto que se va desarrollando en presente, cuyo sentido y horizonte se encuentra sólo en el mismo texto, y que provoca una emoción estética que suscita complejas reflexiones y sentimientos. Esta novela nos permite ver la vida, asistir a un despliegue de emociones e ideas no referidas al escritor, sino a un personaje verdaderamente autónomo, aunque podamos suponer que su autor está cerca: una criatura lírica en un texto poético, que manifiesta y transmite la fuerza —misteriosa— de la vida<sup>26</sup>.

La hipótesis que presento me parece la más eficaz de cara a resolver el problema del género: el ejemplo que encuentra en *Antonio Azorín* para concebir una nueva manera de practicar la novela, teniendo como punto de partida —no como finalidad— sus propias sensaciones y sentimientos; esto es: siendo fiel a su manera de ver y de sentir el mundo<sup>27</sup>. Francisco Márquez Villanueva entiende *Del vivir* como «un logro perfecto conforme al modelo naturalista de la novela-reportaje»<sup>28</sup>. Sin desechar esta afirmación, donde se reconoce un precedente que hubo de tener en cuenta el escritor —una influencia no excluye la otra— encuentro un estímulo más directo y decisivo en la novela de 1903. De este modo, el libro que Gabriel Miró reconoció como el primero, cronológicamente, el que abre el plan de sus «Obras Completas», se encontraría dentro del género novela, tal y como había sido modificado en la literatura española desde el *annus mirabilis* de 1902 y, de manera concreta, siguiendo el ejemplo que Martínez Ruiz ha propuesto, no con *La voluntad* (la novela de la crisis del nihilismo, de la escisión y disolución del personaje), sino con *Antonio Azorín*, donde se produce la reconciliación con el mundo desde la base de los afectos y desde la aceptación de un entorno asumido y amado tal cual es. Un ejemplo, o influencia, que no ha de ser entendida como «imitación», sino como el encuentro con el libro que le permitiría descubrir sus propias potencialidades, afirmar criterios y alumbrar el tipo de literatura que ha de ir cultivando y enriqueciendo a lo largo de su vida: la que se fundamenta no en la acción sino en la emoción<sup>29</sup>; no en el

<sup>26</sup> Remito a mi art. «Un peculiar manifiesto: «Confesión de un autor». Azorín y el nuevo arte», en Ramón F. LLORENS y Jesús PÉREZ MAGALLÓN, eds., *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette*, Alicante, C.A.M.-McGill University, 1999, pp. 107-112.

<sup>27</sup> En estos inicios de su arte personal, después de superar el ejercicio que para él han supuesto esas dos primeras novelas, encontramos ya el fundamento de lo que Edmund L. KING considera «su técnica tan personal»: «Construye el objeto de su arte fundándose en las propias e irreductibles sensaciones que le llegan de él» («Gabriel Miró y 'el mundo según es'», *Papeles de Son Armadans*, LXII, mayo de 1961, p. 140).

<sup>28</sup> *La esfinge mironiana*, cit., p. 100.

<sup>29</sup> Ricardo GULLÓN, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 23.

argumento, sino en los personajes; y, por encima de todo, en la lucha por conseguir un lenguaje donde ese mundo lograra su forma y su contenido<sup>30</sup>.

### 3. EL PROTAGONISTA

Todo parece indicar que ese personaje llamado Sigüenza fue concebido y creado a propósito para *Del vivir*, y que su autor no preveía para él una larga existencia. La prueba es que desaparece durante más de cuatro años, hasta que en diciembre de 1908 el escritor lo recupera para tejer una serie de crónicas, no muy diferentes en tono y estilo al libro<sup>31</sup>. Nosotros, que contemplamos la totalidad de la creación mironiana, estamos acostumbrados a leer los «libros» de Sigüenza y a dar por sabido que éste es su personaje por antonomasia: un personaje consustancial con su autor y cuyos textos jalonan su obra entera. Tal vez por ello no hemos reparado en la falta de atención que la crítica del momento le prestó; la crítica, pero también su autor, quien no llamó la atención sobre su presencia. En ninguna de las primeras reseñas críticas se alude al personaje para destacar su peculiar personalidad: no se repara en Sigüenza, sino en lo que éste va a ver; es como si sólo hubiera sido concebido como un medio para, a través de él, contemplar los «parajes leprosos», un recurso neutro para que llegaran con más fuerza las horribles visiones de los estragos del mal.

Pero Sigüenza no es un simple medio, un recurso literario; va conformándose como personaje original y muy moderno. A la manera de Antonio Azorín, su presencia resalta aquello que le rodea al abordarlo desde un espíritu que muestra sus zozobras en primer plano. Presta humanidad a la visión; la hace más inmediata y densa al no quedar ésta en un impersonal informe, sino en una sucesión de escenas que afectan al personaje.

<sup>30</sup> El profesor Ricardo LANDEIRA, en su clásico estudio *Gabriel Miró: trilogía de Sigüenza*, considera que *Del vivir* y *Años y leguas* no son novelas en un sentido estricto, aunque se encuentren en las cercanías del género; los tres libros «son depositarios de un trasfondo novelístico», y los califica de «etopeya personal novelada» que viene a participar de «la novela de personaje, la confesión, la autobiografía y el romance» (*op. cit.*, pp. 30-32). Parece sensato admitir que los cuatro géneros citados se integran perfectamente en el primero: «la novela de personaje» puede contener elementos confesionales, autobiográficos y «romancescos» —en el sentido en que apunta el crítico, esto es «narración introvertida y personal»—; de manera que la mejor manera de entender estos libros, desde tal punto de vista, sería considerándolos «novelas de personaje», que, por su tono y sentido, vienen a ser consumados ejemplos de novela lírica. Como novela, sin más, califica *Del vivir* Antonio ZOIDO; véase su estudio *Gabriel Miró y su primer libro*, Badajoz, Institución «Pedro de Valencia», 1978. Más recientemente, ha sido estudiada como novela corta por el prof. Gregorio TORRES NEBRERA: «*Del vivir*: primera novela corta de Gabriel Miró», en *Actas del II Simposio Internacional*, pp. 35-51.

<sup>31</sup> La primera crónica aparecida después de *Del vivir* es «Notas de Sigüenza», *Prometeo*, I, 2, Madrid, diciembre de 1908.

Conviene no dejar de lado la cuestión del nombre. Si el personaje de Martínez Ruiz es designado casi siempre por su apellido, Azorín (su nombre, Antonio, casi no aparece), el protagonista mironiano nunca ha de ser llamado de otro modo que Sigüenza, llevando a su plenitud el estatuto de exclusividad en la creación de un personaje literario puro: la mínima denominación —mediante una especie de topónimo— para construir la presencia de alguien de quien no sabemos prácticamente nada: ni su nombre, ni su aspecto, ni su ocupación...

Las razones que pudo tener el escritor para decidir el nombre de su criatura siguen siendo un misterio. Contamos sólo con dos hipótesis: la del primer biógrafo de Gabriel Miró, José Guardiola Ortiz, quien hace depender el nombre del personaje del de la ciudad castellana que el escritor pudo visitar en su viaje de novios, y que sería adoptado por su eufonía (hipótesis a la que se adhiere el Dr. Vicente Ramos)<sup>32</sup>; la otra es la propuesta por el profesor Edmund L. King, quien se inclina por una explicación de tono irónico, sugerida por un libro que se encuentra en la biblioteca personal del alicantino; su título es *Tratado de cláusulas instrumentales. Útil y necesario para Jueces, Abogados y Escrivanos de estos Reynos, Procuradores, Partidores y Confesores, en lo de justicia y derecho. Ahora nuevamente añadido. Por el licenciado Pedro de Sigüenza*<sup>33</sup>. El libro sería adquirido a finales del siglo XIX o principios del XX a un vendedor de libros de viejo cuando el muchacho era un «licenciado» en Derecho, pero de conocimientos muy modestos. El profesor King escribe que al joven alicantino «le divertía referirse a sí mismo como licenciado en tono de burla [...] El nombre de un licenciado de conocimientos tan amplios, ¡qué bien le venía a un licenciado de conocimientos tan exigüos!»<sup>34</sup>. Una marca de este origen del nombre pudo quedar en el título que en 1910 pensaba dar a un librito nonato: *Crónicas del licenciado Sigüenza*; un licenciado cuya modesta figura no volverá a aparecer en las páginas de un libro hasta 1912, cuando Miró incorpore dos «crónicas» a su volumen de cuentos *Del huerto provinciano*.

Miró tenía en 1903 cierta práctica en la creación de protagonistas. En la

<sup>32</sup> José GUARDIOLA ORTIZ, *Biografía íntima de Gabriel Miró (El hombre y su obra)*, Alicante, Imprenta Guardiola, 1935, pp. 237-238: «Algún tiempo antes [de escribir *Del vivir*], Miró ha visitado Sigüenza, la clásica ciudad castellana, cuya vida parece, por su aspecto, detenida en la Edad Media, y se ha sentido cautivo de aquel ambiente. La eufonía de su nombre le atrae, y cuando decide emprender sus andanzas por tierras del Marquesado, Miró es ya Sigüenza». Vicente RAMOS presenta como documento que muestra la evidencia una tarjeta postal con matasellos de la ciudad de Sigüenza remitida en 1914 por Miró a Juan Vidal Ramos en la que escribe: «Desde su noble tierra literaria, te abraza fraternalmente Sigüenza». (*Vida de Gabriel Miró*, cit., p. 117).

<sup>33</sup> La primera edición de este *Tratado* es del año 1646; la que Miró poseía —y que se conserva en su biblioteca— es la publicada en Barcelona, Imprenta de Francisco Guasch, año de 1705.

<sup>34</sup> «Introducción biográfica» a *Sigüenza y el Mirador Azul*, pp. 62-63.

serie de crónicas titulada «Paisajes tristes»<sup>35</sup> había construido una serie de escenas utilizando como protagonista a un «yo narrador», coincidente con quien firmaba esos textos, que manifestaba sus sentimientos compasivos y sus criterios ante las injusticias, egoísmos y crueldades que constituían sus asuntos. En su primer relato publicado, «Del Natural»<sup>36</sup>, había objetivado en Aurelio Jiménez, un solitario escritor provinciano, sus ideas sobre la creación literaria y el problema de la originalidad. Cuando aborda textos de mayor empeño, construye personajes más convencionales —literariamente hablando— para atender al desarrollo de una trama al estilo y semejanza de las novelas que leía; una trama a cuyas necesidades se subordinaban los personajes. Son éstos personajes modélicos: Miró pone en ellos bondad y los hace ejemplares. Son seres buenos y nobles en lugares y ambientes perversos y sórdidos. De los dos protagonistas de sus primeras novelas se nos ofrecen datos que aportan cumplida información sobre el carácter y sobre la vida de cada uno: de Carlos Osorio (*La mujer de Ojeda*) sabemos que es músico; conocemos sus gustos, su historia familiar, los lazos que lo unen con el pueblo, Majuelos; asistimos al desarrollo de sus relaciones con Clara; seguimos el curso de sus pensamientos; estamos enterados de sus intenciones, y asistimos al momento en que se conmueve encontrando en sí mismo los gérmenes del mal; pero también presenciamos, en las últimas páginas, su triunfo moral: un triunfo que lo engrandece y, al mismo tiempo, lo condena a la soledad. De Pedro Luis (*Hilván de escenas*) sabemos que es médico, y poco a poco vamos conociendo su pasado, hasta que se nos revela su condición de inclusero, y los efectos de la bondad de su acompañante, el hombre que lo tuvo en adopción. De los dos conocemos antecedentes, circunstancias y caracteres; de Sigüenza no sabemos nada, o casi nada; los escasos datos que el narrador nos ofrece en los primeros párrafos son insuficientes para vislumbrar algo de la existencia que este personaje pueda llevar más allá de los capítulos del libro, donde se cuentan los seis días de su estancia en Parcent. Es un personaje literario que no se acomoda a lo que un lector de principios de siglo está acostumbrado a encontrar. No conocemos su aspecto, ni su ocupación, ni sus circunstancias vitales: ninguno de los elementos constitutivos de un personaje literario al uso. Sabemos sólo que está ahí. No hay en él una historia, sino una sensibilidad en presente; una conciencia que se va haciendo en sucesivos presentes, que se va conociendo en sus reacciones, hasta llegar a unas consecuencias, a un conocimiento, con lo que se cierra el libro.

Los pocos datos que en el principio caracterizan al personaje, nos los proporciona el narrador; porque el libro se inicia con su presentación: «Sigüenza, hombre apartadizo que gusta del paisaje y de humildes caseríos,

<sup>35</sup> *El Ibero*, 16 de julio, 16 de septiembre de 1901 y 16 de febrero de 1902; recogidas por Edmund L. KING, *ibid.*, pp. 122-126 y 129-131.

<sup>36</sup> *El Ibero*, 16 de marzo-16 de mayo de 1902; recogido en *ibid.*, pp. 131-144.

caminaba por tierra levantina» (9)<sup>37</sup>. Este carácter de hombre solitario, y de espectador, lo mantiene en todo el desarrollo del libro; no es activo, no participa en una trama ni mantiene una relación constante con otros personajes. Es acompañado, o acompaña ocasionalmente a otro (el guía, el huésped, el médico), pero sin establecer una relación que pueda ir más allá del momento que se nos presenta. Como solitario, es también imaginativo: una imaginación alimentada por la literatura; en su voluntario viaje a Parcent, sus expectativas están fundamentadas en su lectura de la Biblia y de libros sobre el Oriente. En el pueblo levantino espera encontrar «un lugarejo hórrido, asiático, en cuyas callejas hirviesen como gusanos los lazarinos» (9). Lo que encuentra es un pueblo como otros de su comarca, donde las gentes viven sus vidas cotidianas sintiendo indiferencia hacia el dolor de algunos de sus paisanos. Sigüenza habla poco, no interviene en conversaciones, pero su presencia es constante, continuada, con la excepción de un episodio que se nos relata mientras él duerme; es la única ruptura en la coherencia de una narración en la que aquello que vamos conociendo —lugares, personas, ambientes, costumbres...— lo conocemos gracias a que Sigüenza ha ido allí, y cuanto ve, produce una huella en su ánimo. Conocemos sus sentimientos porque el narrador los identifica, enjuicia su comportamiento, y define su carácter. Cuando el personaje siente el miedo que le impide acercarse a una leprosa joven, exclama el narrador: «¡Qué pequeñito este Sigüenza!» (126). En la tertulia lugareña en la que se trata sobre política local, el protagonista padece ante un interlocutor a quien no logra entender: «Sigüenza, que es apocado, mirábale fingiendo entender y complacerse. Yo sé que en su interior tildábase de sandío y se desesperaba» (130); y más adelante aparece de nuevo, con más fuerza, el narrador: «Y Sigüenza que como llevo apuntado, se apoca fácilmente...» (182).

Sigüenza es solitario espectador, pasivo y débil; según su autor, es también «incierto, indefinido» (153). Nos encontramos con una nueva manera de situarse ante un personaje de su creación; los anteriores no lo eran; más bien todo lo contrario: muy definidos. El novelista buscaba construir personajes completos, que pudieran ser conocidos en su totalidad; se dedicaba a escudriñar sus interiores y a iluminar sus recovecos, a mostrar los resortes de sus actuaciones. Este nuevo protagonista es «incierto, indefinido»; pero a lo largo de la obra comprobamos que el narrador, en sus intervenciones, no agota al personaje, quien es mucho más de lo que de él se dice en cualquier afirmación momentánea.

Sigüenza es escrupuloso, analiza sus reacciones, tiene voluntad de practicar el bien y es consciente censor de los impulsos que en él delatan la presencia del mal. Es hombre de sentimientos delicados: siente vergüenza y

<sup>37</sup> Utilizo el texto de la primera edición: *Del vivir (Apuntes de parajes leprosos)*, por Gabriel Miró, Alicante, Imprenta de Luis Esplá, 1904. Al final de cada cita queda con-  
signado, entre paréntesis, el número de la página.

pudor ante un leproso resignado, a quien el huésped engaña para entretenerlo y permitir así que el viajero lo pudiera contemplar de cerca, como si de un fenómeno de feria se tratara; manifiesta su admiración por el médico, y su sorpresa y disgusto ante la indiferencia que sienten los sanos por los enfermos; le conmueven las gentes que llevan una existencia triste, y es sensible, muy sensible ante la naturaleza, en la que, además de belleza, encuentra un ejemplo de generosidad y de sacrificio, pero también elocuentes imágenes de la «falta de amor».

Como sucedía con Carlos Osorio, advierte en sí mismo crueldad y fascinación ante la violencia. Hacia el centro de la obra, en el capítulo VI, en el seno de uno de los episodios más crueles (los carabineros de la ronda de la tabacalera arrancan las pobres plantas de tabaco con las que el leproso Batische lograba un leve consuelo), Sigüenza permanece impassible en apariencia, pero interesado y atento ante el suplicio que su guía infringe a un escorpión. El narrador, en estilo indirecto libre, nos descubre el conflicto interior de Sigüenza, y sus propias conclusiones:

¡Qué sufrimiento tan agudo y necio! Y todo venía de ennoblecer los seres y las cosas más ínfimos y humildes y concederles consideraciones de humanos o lo que tal vez era más cierto y aflictivo, de bastardearse él, de envilecerse no sofocando esos chispazos de crueldad que en todas las almas se producen. Crueldad. ¿Qué importa el motivo? ¿Mueve, excita el deseo del daño por el placer del daño? Pues aunque la víctima sea un gusano, el que lo hiere es un miserable.

Así se decía Sigüenza, sin que por esto acorriese, avisase al amenazado escorpión. (110)

La crueldad es un componente de la condición humana que aparece hasta en los seres más inclinados a la compasión. Un nuevo episodio, en el capítulo VIII, aporta otro documento: Sigüenza observa en un gallinero la incorporación de un gallo nuevo, y la lucha con el que habitaba en aquel corral; el viajero «esperaba la riña con deseos y comezón remordedora» (153). La rabia que siente por su actitud la traslada hacia unos desagradables pavos que «hundidas las cabezas en las negras sotanas de sus plumas», se ceban cobardemente en el vencido, con resentimiento<sup>38</sup>. La crueldad aparece allí donde hay seres vivos: así entre los hombres como entre los animales.

Sigüenza no es, pues, un personaje neutro, un medio para ver los lugares que visita. Conocemos lo que él ha ido a ver, pero apreciamos también las consecuencias que se producen en su espíritu. El viaje pudo haberlo emprendido por curiosidad, y así parece apuntarlo el narrador. En los primeros párrafos, el viajero busca y todavía no halla «el apetecido sello del dolor cercano» (10); y al final, cuando se dispone a abandonar el lugar, se plan-

<sup>38</sup> Sobre este episodio, como ejemplo de la importancia que la imaginación animal tiene en la obra de Miró, véase el artículo de Kevin S. LARSEN, «'Más lejos negreaban los pavos': Implications of an aspect of Gabriel Miró's animal imaginery», *Romance Notes*, vol. XXXIII, núm. 1 (1993), pp. 45-52.

tea y se responde a la pregunta: «¿Por qué fue él a esos pueblos levantinos? Amor no le llevó, sino la sed de ver» (183). Pero la curiosidad provoca otras consecuencias: primero, la íntima satisfacción por haber sentido piedad, «porque él hablara con los míseros y sintiera hondas lástimas» (183); y después, por encima de todo, el hallazgo de una verdad dolorosa —la falta de amor— y la adopción de una norma de comportamiento, una ética basada en el deber de amor hacia nuestros semejantes, donde se funde el imperativo categórico kantiano con el nuevo mandamiento que Jesucristo impone en la última cena.

Sigüenza es un personaje carente de biografía; otros, en este libro, parecen tener una existencia más «historiable». Incluso del huésped, cuyo nombre desconocemos, podríamos reconstruir su historia; de Sigüenza, no: sólo conocemos sus sentimientos y sus ideas. Todo está dispuesto para que destaque su entidad y sustancia moral. Es un personaje sin físico definido; pero su presencia se adensa en un cuerpo de sentimientos, ideas, anhelos, remordimientos, hallazgos y preferencias éticas. Un personaje con una vida más compleja que la que el narrador pueda definir en ciertas ocasiones.

Sabemos que Gabriel Miró, autor de *Del vivir*, estuvo en Parcent, tal vez en el mismo mes y año que aparece consignado en el final de la obra; pero Sigüenza no es Miró, sino el personaje que éste crea para protagonizar su libro. Es posible que Miró viera las mismas cosas, conociera a los mismos hombres y mujeres, y viviera las mismas circunstancias, pero no podemos tener la certeza de ello. En ningún caso se nos garantiza la veracidad absoluta de lo narrado. No se produce el «pacto autobiográfico» mediante el cual se garantiza la identidad del autor con el narrador y con el personaje, ni se pretende crear una obra cuyo referente sea el viaje tal y como se produjo. El protagonista de *Del vivir* es un personaje que, como hiciera su creador, recorre los lugares que éste recorrió, y vio lo que éste vería; pero ese «como» implica que no hay identidad, que el personaje no es el escritor. Sabe Miró que, en el terreno aristotélico, se diferencia la verdad «histórica» de la «poética», para ser considerada ésta más «noble, universal y filosófica», ya que trata las cosas no «en lo particular», sino «en lo universal». Como ha de suceder de aquí en adelante, los acontecimientos reales en la vida de Gabriel Miró —el viaje a Parcent en este caso, invitado por el ingeniero Próspero Lafarga<sup>39</sup>— han de ser materiales utilizables para la construcción de una obra literaria que tiene su punto de partida en la realidad de la experiencia y en el lenguaje sabiamente trabajado, para encontrar su realidad específica sólo en las páginas de un libro y en virtud de una forma lograda. *Del vivir* es una creación literaria, no el diario de un corto viaje ni la crónica de unas jornadas: una nueva manera de concebir la novela que el escritor irá desarrollando hasta culminar en 1928 con *Años y leguas*.

<sup>39</sup> Miró hizo el viaje real acompañado por este ingeniero y por los técnicos de Obras Públicas, cuyo Ingeniero Jefe provincial era su padre, D. Juan Miró Moltó; pero D. Próspero Lafarga sólo aparece en la dedicatoria del libro.

## RESUMEN

*Gabriel Miró. Del vivir (1904) y su ruptura con la convención novelesca*, por Miguel Ángel Lozano Marco.

Pretendo analizar, con nuevos criterios, *Del vivir*, la primera obra que Gabriel Miró reconoce como suya después de repudiar sus dos novelas anteriores. La propuesta, documentada, de la fecha de escritura permite aventurar una hipótesis: la influencia que *Antonio Azorín* pudo ejercer sobre el joven Miró. El modelo novelístico que encuentra en la obra de José Martínez Ruiz le enseña a prescindir del argumento para atender a la vida, y le permite concebir un personaje (del que sólo sabemos que se llama Sigüenza) sin rasgos físicos y sin historia, para destacar su sustancia y carácter moral.

**Palabras clave:** Renovación de la novela en el inicio del siglo xx. Formación del arte literario de Gabriel Miró.

## ABSTRACT

I'm trying to analyze, with our new criteria, *Del vivir*, the first work recognized by Gabriel Miró as his, after repudiating his two previous novels. The proposal, documented, of the writing date allows venturing one hypothesis: the influence that *Antonio Azorín* could exercise over the young Miró. The novelistic model found in the Jose Martinez Ruiz work teaches him to disregard the argument in order to attend to the life, and allows him to conceive a character (whom we only know that his name is Sigüenza) without neither physical features nor story, in order to emphasize its substance and moral nature.

**Keywords:** Renewal of the novel in the beginning of the XX century. Formation of Gabriel Miró literary art.