

A propósito de un centenario.

Las percepciones sensoriales en Gabriel Miró

Por Tomás LABRADOR GUTIERREZ (*)

CONTENIDO

1. PRELIMINARES.
2. LAS PERCEPCIONES EN GABRIEL MIRO.
3. ALGUNAS CONSTANTES DE LA PERCEPCION SENSORIAL EN GABRIEL MIRO.
 - 3.1. Precisiones sobre algunos términos y conceptos.
 - 3.1.1. La delimitación de los contenidos semánticos de las unidades lingüísticas.
 - 3.1.2. Aceptaciones rectas y acepciones figuradas o metafóricas.
 - 3.2. La percepción sensorial en Gabriel Miró.
 - 3.3. La intersección de sentidos diferentes: la metáfora sinestésica.
 - 3.3.1. La intersección entre el sentido del gusto y los demás sentidos.
 - 3.3.2. La intersección entre el sentido del tacto y los demás sentidos.
 - 3.3.3. Intersección entre los sentidos de la vista, el oído y el olfato.
 - 3.3.4. El dinamismo interno de la prosa mironiana.
 - 3.4. Puntualizaciones finales.

1. PRELIMINARES (1)

1.1. Uno de los procedimientos habitualmente considerados como definidores de la personalidad creadora del novelista alicantino Gabriel Miró (1879-1930) es el recurso constante e intenso a las sensaciones: la exquisita y profunda sensibilidad con que este escritor interpreta cuanto lo rodea. Pensando en él, y en algunos otros autores (D'Ors, por ejemplo), se habla de un estilo mediterráneo, un estilo sensual o sensorial.

Los conceptos de lengua y estilo, como admite hoy ya la crítica casi unánimemente, no pueden, en modo alguno, independizarse y mucho menos contraponerse. Uno, el estilo, es la consecuencia natural de la posibilidad que la lengua ofrece al hablante, a todo hablante, de elegir, dentro de la sistemática general de cada idioma, para su manifestación en el discurso, unidades, ordenación y cuantos procedimientos considere más adecuados a circunstancias, situación e intencionalidad comunicativas que, necesariamente, han de condicionar su quehacer como escritor, como creador. Nada puede inventar, rigurosamente hablando, el escritor que no se halle ya, de manera más o menos latente o formalizada, dentro de las virtualidades del sistema abstracto y supraindividual de la lengua; como el resto de los hablantes del colectivo al que pertenece, también el escritor explota, no siempre ni necesariamente en mayor grado e intensidad que los demás, las posibilidades ilimitadas que este sistema de la lengua le ofrece; de ahí que cada cual, de acuerdo y en consonancia con su propia personalidad y formación, sus gustos y afinidades, lleve a cabo su propia, personal y responsable elección y selección.

No es lícito, por otra parte, desconectar el lenguaje de la vividura humana ni del entorno social. Siendo, como es, un medio y una necesidad humanos, resulta, a la vez, como cualquier otra materia, susceptible de ser moldeado, elaborado artísticamente: el instrumento y la necesidad se elevan así a la categoría de arte.

(*) Catedrático de Lengua y Literatura Españolas del I.N.B. de Colmenar Viejo (Madrid).

(1) Seguimos en las citas la edición conmemorativa de las obras de Gabriel Miró, cuya publicación, suscrita por un grupo reducido de amigos, se inició en 1932 y terminó en 1949; se encargó de ella la Editorial Altés, de Barcelona: consta de doce volúmenes — en nuestras citas, los números romanos indican el volumen y los arábigos las páginas —, en los que se recogen las obras incluidas y seleccionadas por el propio Miró en 1926 para la edición de sus *Obras Completas*. Se recogen en esta edición conmemorativa todas las variantes de las ediciones anteriores e incluso de diversos manuscritos. Es, sin duda, hasta el presente, la mejor edición que existe.

La intencionalidad artística suele traducirse, al menos en algunos creadores, en búsqueda consciente y responsable de hallazgos estilísticos, considerada la estilística en su estricto y preciso sentido lingüístico.

1.2. Sobre Gabriel Miró se ha escrito bastante, mucho más de lo que suele admitirse; su forma de manifestarse, de realizarse lingüística y literariamente, ha atraído la atención de la crítica, de críticos y entusiastas, precisamente por resultar en extremo deslumbradora y llamativa. La forma en que la aproximación a autor y obra se ha producido no siempre ha resultado desapasionada, ni desinteresada: no es difícil alcanzar un cierto grado de lucimiento a base del comentario ocasional o la mera paráfrasis.

En nuestra aproximación a diversos aspectos de la creatividad mironiana intentamos atenernos, en la medida de lo posible, al hecho lingüístico concreto del texto: en función de él, y sobre él, fundamentamos los análisis e interpretaciones; no consideramos acertada, fuera de las exigencias metodológicas de rigor, la independencia entre lingüística y literatura, y, menos aún, el exclusivismo a favor de una u otra; al contrario, como H. Weinrich, estamos convencidos de que «la gramática y la poética, la ciencia del lenguaje y la ciencia de la literatura son (...) sólo dos partes de una misma ciencia» (2).

2. LAS PERCEPCIONES EN GABRIEL MIRO

«Una obra literaria se define tanto por la actitud del escritor como por su manera de sentir y entender el lenguaje. Las palabras del escritor son a veces justas, a veces pobres. No se dice bien una vida interior tan rica como la del místico o la del visionario. Esta situación no es frecuente» (3).

«... la palabra creadora para cada hervor de conceptos y emociones, la palabra que no lo dice todo, sino que lo contiene todo» (VIII, 12).

2.1. La sensibilidad, la sensualidad de Gabriel Miró son dos notas de toda su producción literaria que han sido subrayadas por la mayoría de los críticos. Miró es un escritor moroso que se deleita sensualmente en plasmar, en conformar y modelar las sensaciones del mundo exterior que llegan a su interior; un escritor que, como todos, intenta descubrir, rehacer, crear y recrear a través de la forma, para él también, necesaria e ineludiblemente, carnosa y sensorial, un mundo nocional muy variado y complejo. Las cosas, los objetos materiales y hasta las ideas abstractas, penetran en Miró, como en cada espectador sensible y curioso, a través de los sentidos, con fuerza e insistencia inusitadas; tales sensaciones golpean los sentidos del siempre insatisfecho Miró tanto con sus cualidades específicas como con su mera presencia. El artista que es Gabriel Miró responde, a su vez, a esa llamada de las cosas; les abre su sensibilidad toda y acaba captándolas y asimilándolas, interiorizándolas. Una vez poseídas las nociones y sus matices, los conceptos convenientemente adjetivados, en vilo creador, Miró, todo lo morosamente que el proceso requiere, se debate en una lucha lúcida con el lenguaje hasta lograr, en la mayoría de los casos, la expresión formal adecuada que exterioriza ese mundo nocional propio, tan rico y matizado, que le palpita dentro, inquieto y exigente; como artista se realiza a través de esa búsqueda de la forma, de la palabra precisa y sugeridora, carnosa y palpable; el lector, a su vez, re-creador del proceso, saborea, degusta, huele, toca, visualiza sensorial-

mente las formas tras su captación en el acto de la lectura. La palabra, medida y soporte de una forma personal de aprehender, de sentir y exteriorizar un mundo interior —reflejo del mundo o submundo de las cosas que nos rodean— preocupa y angustia a Miró, ya que sólo por la palabra se le revela al artista «la plenitud de la contemplación», que, en Miró, se asimila con la plenitud de la existencia personal a través de la captación de la esencia de las cosas que lo condicionan, circunscriben y realizan. De ahí que se suscite ese deleite moroso de auténtico goce y satisfacción plena por el dominio lingüístico, por la posesión del nombre preciso de los objetos y por su exteriorización una vez poseído; en esta tarea el artista se realiza a sí mismo, se completa, a la vez que complementa su mundo en un deseo panteísta de comunicación con la creación toda (4).

La exteriorización, pues, de las sensaciones, las precisas y específicas de cada momento y de cada situación concretos, se realiza a través de los sentidos, transmisores ahora de estímulos al lector; dominio de la vista, que capta y asimila, visualizados, detalles aislados y paisajes completos, actitudes y gestos de los personajes, así como la disposición y orden de las cosas; tintineo del oído, siempre alertado, que percibe rumores, ruidos, susurros, transformados en palabras: cuanto las cosas, los hombres y las ideas, en su mutismo, en su silencio o en la comunicación acústica, insinúan o gritan abiertamente; emanaciones del olor, peculiar y *suyo*, de cuanto nos rodea; gusto y paladeo de la forma externa de las palabras, en cuya degustación Miró, laminero, trata de transferir al lector los secretos sabores de su más íntima sustancia; contacto material con las cosas, caricia o sensación táctil, preludeo de su entrega y posesión.

2.2. Acumulación de sensaciones

Es, pues, Miró un escritor de una sensibilidad extremada, que percibe tumultuosamente, en torrentera, y que es consciente y responsable de ello. Su heterónimo Sigüenza, en diversos pasajes de sus obras, explicita este hecho (5).

Un repaso, aunque resulte necesariamente somero, de algunos de estos pasajes contribuirá a documentar la intuitiva apreciación de la crítica.

Siente Sigüenza-Gabriel Miró un anhelo insatisfecho y constante de lograr la comunicación, comunión y correspondencia máximas con cuanto lo rodea, con el mundo físico exterior en su totalidad; necesita *sentirlo, vivirlo y serlo todo* en sí mismo; fundirse y transformarse en él hasta un grado tal que, por este procedimiento, alcance su posesión integral: «La

(2) *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, ed. Gredos, 1969, págs. 268-269.

(3) J. Guillén: «Lenguaje y poesía», Madrid, ed. *Revista de Occidente*, 1962, pág. 185.

(4) El contexto en el que Sigüenza proclama esa plenitud de la contemplación dice así:

«Tenía conciencia de mi emoción, sin atribuirle a esa felicidad de sentirme a mí mismo ninguna categoría lírica; todo se guardaba en la delicia de mis ojos y en alguna palabra derretida en mi paladar y en mi lengua; quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación» (XII, 174).

Las citas son abundantísimas: entre otros, pueden consultarse los pasajes VIII, 69; XII, 139, y VII, 169.

(5) Compruébese en I, 125; VIII, 3, y XII, 110.

pedra de los montes es cera y la va modelando Sigüenza con los ojos». A su contacto, contrasta «la piel de albrerchigo de los collados con el verde íntimo para corderos de San Juan Bautista niño de las humbrías». (XII, 80-81.)

En el mismo pasaje, sus pies entran en contacto con «sendas frescas» (...) «Sendas humildes hechas de pisadas ajenas, y siempre parece que se dejan 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».*

Desearía Sigüenza «ser como el agua de estos manantiales, agua estremecida de todas las imágenes del camino»; y, como al San Antonio de Flaubert, también a él «las venas duras se le engordan y atirantan casi a punto de romperse por el deseo de volar, nadar, bramar, mugir...».

«Quiere tener alas, corteza, concha, garfa, trompa; 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 naturaleza; ser la materia.»

Por ello, «pronuncia cada una de esas avideces, representándose y sintiéndose con sus capacidades y limitaciones de hombre». (XII, 80-81.)

Cuanto nos rodea, pues, constituye *nuestro paisaje; nuestro*, puntualiza una y otra vez Miró, pues el paisaje somos nosotros mismos: es la manifestación de nuestro propio yo sensitivo; por eso, Sigüenza se busca, y se encuentra casi siempre en él, a través de las sensaciones asociadas a la experiencia y al recuerdo (XII, 132).

Una y otra vez insiste Miró en estas ideas de participación sensitiva en el paisaje, cuya posesión resulta íntima, personal e intransferible; ese paisaje, nuestro yo y nuestro testimonio, evoluciona con nosotros mismos: también el paisaje envejece:

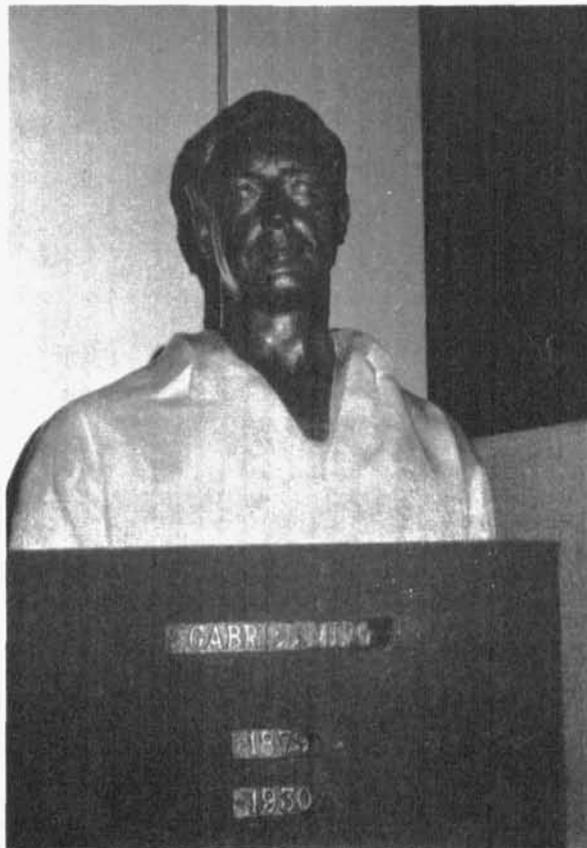
«Veinte años de distancia equivalían a la edad sensitiva de ese paisaje suyo, porque sólo desde hacía veinte años comenzó este paisaje a pasar y envejecer humanamente referido a su vida. Ahora, al verse, se constataciaban en el tiempo y se pertenecían. Y Sigüenza tuvo un goce íntimo, callado, de posesión, que fue removiéndose en un ímpetu de propietario» (XII, 10).

Los anhelos de comunicación con las cosas, en cuyas cualidades físicas sospecha Miró que se hallan reflejadas condiciones nobles de la naturaleza humana, que, en la mayoría de los casos y situaciones concretos, no suelen ser despertadas y aplicadas con eficacia y satisfacción, pueden conducir, y conducen de hecho, a una tensión dramática, tensión que, creemos, llena la vida y la obra del hombre y del escritor Gabriel Miró. La posesión de las cosas conlleva un riesgo cierto y no siempre evitable: el dilema de o bien afrontar su conocimiento y posesión penetrando hasta el fondo, hasta las últimas consecuencias a través de los detalles mínimos, exhaustivamente agotados, o bien quedarse en un camino intermedio, en el que el ansia de posesión sigue manteniéndose viva y exacerbada. La primera actitud colma y mata las ilusiones y los ideales, satura —en el caso improbable de que se logre— el espíritu. Es la segunda la actitud preferida por Miró, convencido de que, si se llegara al fondo de las cosas, sus posos, sin duda, nos producirían un dejo amargo de desencanto, destruido su misterio, misterio en el que radica su encantamiento y su poesía. Estos estados de ánimo

son frecuentes sobre todo en los personajes jóvenes de las novelas cortas, en los artistas incomprendidos y las almas angelicales, como María Fulgencia y Paulina, Pablo y el Obispo Leproso, a las que, irremediablemente, acaba por poseer y dominar la realidad de la vida, al final de la cual, cuando no mucho antes, la desilusión y la amargura se adueñan de sus corazones (IX, 237-238).

El deseo de fusión comunicativa comprende todo el mundo exterior, tanto el orgánico, vegetal y animal, como el inorgánico; es la consecuencia del deseo mironiano de que todo esté dotado de un alma sensitiva, que sea capaz de captar, asimilar, comunicar y transmitir toda clase de sensaciones; llega así el artista Gabriel Miró a predicar una especie de alma universal, en la línea de la concepción panteísta del mundo:

«Afligióse imaginando el hastío enorme de las rocas; se vio trozo de roca y le pareció que, siéndolo, era más de la naturaleza... ¡Señor, sentirían, sentirían ellas, correría debajo del mundo, de todas las cosas, un infinito y delicadísimo sensorio y un alma universal...!» (IV, 210).



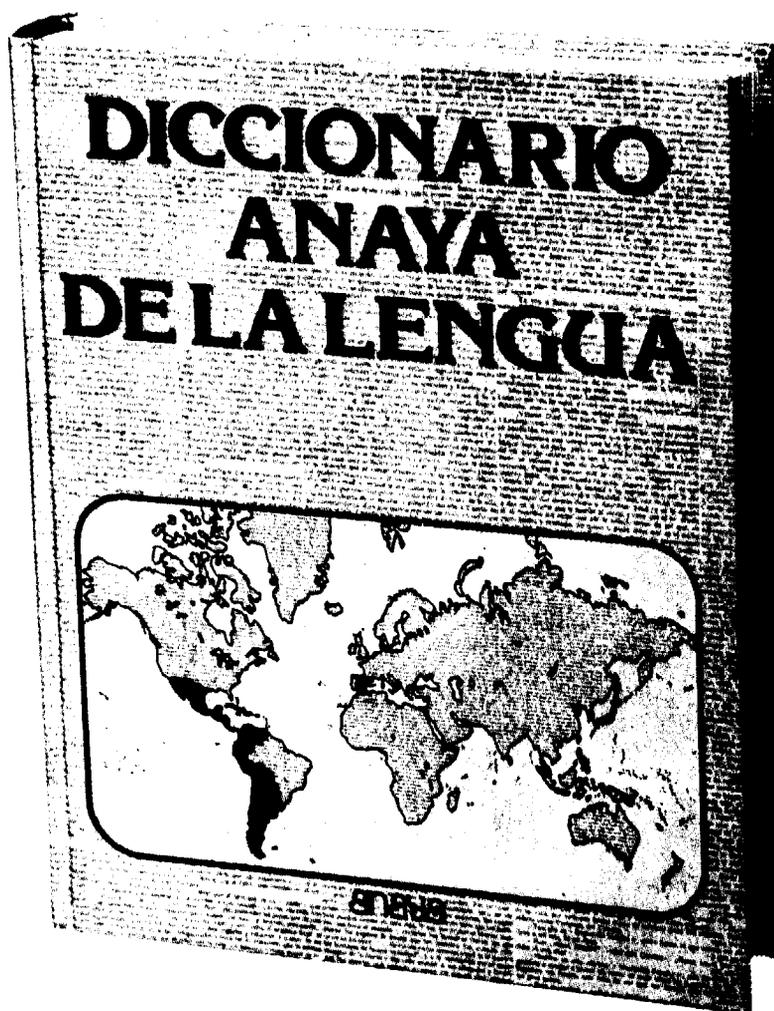
El 28 de julio de 1979 se cumplen los cien años del nacimiento, en Alicante, de Gabriel Miró Ferrer. Sabemos que, en su ciudad natal, tal efemérides no pasará inadvertida: se preparan diversos actos, cuya programación será pública en el momento oportuno. Mucho nos tememos, con todo, que el homenaje nacional que el gran creador merece no cuaje. Miró es uno de nuestros grandes olvidados. Deseamos que los organismos correspondientes, esta vez, reparen lamentables olvidos pretéritos; que la celebración no se limite a unos pocos amigos. (En la fotografía, busto de Gabriel Miró, obra de Capuz, en la Biblioteca «Gabriel Miró» de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, en Alicante)

**AGOTADA LA
1ª EDICION
YA ESTA NUEVAMENTE
A LA VENTA**

DICCIONARIO ANAYA DE LA LENGUA
El único diccionario que sintetiza en un solo volumen todo lo que hay que saber sobre una palabra:

- Sinónimos
- Antónimos
- Observaciones gramaticales y de uso
- Conjugaciones de los verbos
- Acepciones numeradas
- Voces extranjeras de uso frecuente
- Observaciones ortográficas
- Frases hechas, modismos, expresiones
- Neologismos
- Etimologías

30.000 entradas con más de
80.000 términos deducibles.
200.000 acepciones.
Más de 2.000 ilustraciones.



DICCIONARIO ANAYA DE LA LENGUA
para saberlo todo sobre cada palabra

Los personajes mironianos, y en primer lugar Si-güenza, medida y dimensión de Gabriel Miró, se sienten poderosamente arraigados, asidos a la realidad material, a la tierra sobre la que han echado raíces. Todo depende, además, del hombre, quien mira, observa, siente y *se goza sensualmente* en esas percepciones sensoriales. El goce se trueca, a veces —y con más frecuencia de lo que a primera vista parece—, en tensión dramática, en angustia provocada por el deseo y la necesidad de desarraigarse, de liberarse de sí mismo y de las cosas que lo condicionan. (V, 83 y *Glosas de Sigüenza*, 20-21.) (6).

Resulta natural, en consecuencia, que Miró sienta en conjunto, alborotadamente, en tropel, diversas percepciones a través de diversos sentidos; las correspondencias entre sentidos distintos son muy frecuentes: abundan las sinestesias. No resulta fácil, pues, aislar las percepciones sensoriales e individualizarlas en contextos únicos: se suelen acumular, ordenada o desordenadamente, en un mismo pasaje.

Por la misma razón, no se detiene Miró en diferenciar reflexivamente, como lo hace Ortega, por ejemplo, las diversas cualidades que definen sensorialmente a una persona o un objeto; no analiza, acumula e interrelaciona asistemáticamente; el personaje resulta, así, todo sensibilidad y los mil matices distintos y simultáneos de las cosas persiguen al escritor:

«Era ancha, blanda, enlutada, de cara rugosa, torrada de sol, las manos ásperas de cortezas de salvados, como las patas de las aves de su corral, y el vientre de una cansada robustez» (VII, 57).

Pueden consultarse, asimismo, II, 147 y VIII, 32-33.

Los nombres de los pueblos se asocian con frecuencia con sensaciones peculiares que los identifican e individualizan en el recuerdo del autor; domina una sensación sobre todas las demás. (VI, 107.)

En el paisaje, pues, se reflejan, sin precisarse ni delimitarse, sensaciones múltiples asociadas; tanto en sus primeras obras como en las del período final de su actividad creativa:

«Otra vez silencio; casas cerradas, tapias rojizas y... el paisaje bañado de oro, el paisaje opulento, rumoroso, bello, entristecido, como alma a quien no se comprende...» (I, 121).

Por supuesto que determinados elementos temáticos dominan y cobran relieve e interés especiales; uno de ellos es el agua, que excita la sensibilidad de los personajes mironianos con insistencia y pasión:

«El agua temblaba en los frescos labios de la vasija, agua gozosa y penetrada de claridades; dentro tenía color de panal; y, a veces, se trocaba en azul de la mañana.

»(...) Asaf oía el murmullo de su vida cansada y el brinco cristalino, de placentera animación, del agua, riéndose y manándole (...). Y el agua, asustada, salió regaladamente y le miró» (V, 29-30).

3. ALGUNAS CONSTANTES DE LA PERCEPCION SENSORIAL EN GABRIEL MIRO

Revisamos en este apartado final algunas ideas básicas y procuramos desarrollar, simultáneamente, aquellos conceptos que consideramos de mayor inte-

rés para la mejor interpretación de los textos mironianos.

Como toda síntesis, la nuestra, apretadísima, resultará necesariamente empequeñecedora, pues son múltiples los aspectos que han de ser sacrificados; en cualquier caso, estas constantes prueban la validez de las hipótesis de que hemos partido.

3.1. Precisiones sobre algunos términos y conceptos

3.1.1. *La delimitación de los contenidos semánticos de las unidades lingüísticas*

Como consecuencia de los dos tipos de relaciones que contraen entre sí todos y cada uno de los elementos de la lengua, en todos los niveles, conviene recordar que, en el plano del contenido, una cosa es lo que ha de considerarse como significado central o básico, nuclear, de las unidades significativas, y otra las virtualidades que, contenidas en potencia en la lengua, pueden desarrollar las palabras, en cuanto unidades construidas, secundariamente, en virtud de las relaciones sintagmáticas que contraen con los demás elementos —unidades— simultáneamente presentes en un contexto dado; una cosa, pues, es el significado de las palabras, que hemos de procurar definir y delimitar paradigmáticamente, a nivel de lengua, y otra las acepciones adyacentes o derivadas que sintagmáticamente pueden actualizar en situación y contexto. En otros términos, puede, y debe, diferenciarse entre la denotación y la connotación.

Las oposiciones semánticas se fundamentan en las virtualidades o potencialidades del sistema metalingüístico de nuestra lengua española, que se actualizan en el hablar peculiar, en el discurso personal, en nuestro caso el de Gabriel Miró.

Se organizan en series o conjuntos y subconjuntos, en grupos funcionales, ya que «la palabra y aún sus acepciones sólo quedan completamente definidas por las oposiciones que contraen con otras palabras. Un conjunto de palabras entrelazadas entre sí para marcar determinadas diferencias dentro de una cierta comunidad de contenido es lo que se llama un grupo semántico» (7).

La definición primaria no siempre es fácil de delimitar. Nos parece acertado el método recogido por Baldinger para la determinación del semema según

(6) Recopilación de diversos artículos de Gabriel Miró por su hija Clemencia, Madrid, ed. Espasa Calpe, col. Austral, núm. 1.102, segunda edición, 1962.

(7) F. Rodríguez Adrados: «El campo semántico del amor en Safo», en *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, año 1, fascículo 1, 1971, pág. 6.

Los ensayos de definición del campo semántico son múltiples; se trata de un concepto bastante bien precisado desde los tempranos estudios de J. Trier (década de los treinta); de ellos parten las concepciones más actualizadas en la, todavía en ciernes, interpretación y análisis de los problemas semánticos.

Empleamos la terminología habitual en las obras de Baldinger, K. Heger, etc.

La semántica histórica habla de hiperónimos, hipónimos y cohíponimos; a los archilexemas y archisememas corresponden los hiperónimos (*flor*, por ejemplo, respecto de *rosa*, *azucena*, etc.); son hipónimo de *flor*, *rosa*, *clavel*, *azucena*, etcétera, todos los cuales son entre sí cohíponimos; los cohíponimos forman un grupo funcional.

el análisis de Pottier (8). Y tal delimitación, una vez lograda, no permanece constante e invariable en su eficacia, ya que ni siquiera la coincidencia con la norma usual de cada momento sincrónico la fundamenta suficientemente: está condicionada y supe- ditada a factores muy diversos.

Las unidades significativas, cuando su contenido es polisémico —y lo es prácticamente siempre—, sólo se delimitan con precisión sintagmáticamente consideradas; en los demás casos, se suelen delimitar y definir eficazmente en el nivel paradigmático de lengua.

Se trata, creemos una vez más, del proceso general de actualización de las virtualidades o potencialidades latentes del metasistema abstracto de la lengua, que se manifiesta dinámica y creadoramente, ya que, en cada situación o contexto comunicativo concreto, se actualizan con preferencia, poniéndolas de relieve, potenciándolas, determinadas virtualidades sémicas; las otras permanecen en un estado de latencia, relegadas a una cierta penumbra. El problema es conspicuo, de gran envergadura, pues toda unidad mínima construida de comunicación —las palabras— en sí, nocionalmente considerada, posee unas virtualidades de extensión lógica muy genéricas. La lengua, en su proceso de delimitación, al actualizar las unidades concretas por diversos medios gramaticales, las va especificando, seleccionando sólo aquellos semas que han de ser captados e interpretados por el oyente o lector: en discurso las unidades funcionan necesariamente actualizadas y, en consecuencia, delimitadas, en mayor o menor medida, de acuerdo con la específica intencionalidad comunicativa del hablante.

Ejemplificando con un sustantivo tan aparentemente sencillo como *mesa*, su definición semántica se produce en el paradigma de los sustantivos españoles concretos, materiales, contables, continuos, y, a la vez, dentro del grupo funcional de los muebles de utilización preferentemente doméstica, artículos o utensilios, como: «1.-mueble; 2.-por lo común de madera; 3.- que se compone de una tabla lisa; 4.-sostenida por uno o varios pies; 5.-que sirve para comer, escribir, jugar u otros usos» (DRAE).

De este contenido semántico básico, distribuido en cinco rasgos semánticos mínimos diferenciales —semas—, según nuestro máximo organismo lingüístico —por supuesto que, lingüísticamente considerados, alguno o algunos resultarían redundantes— proceden las especificaciones, más o menos precisas, en la actualización del discurso, en la concurrencia con otras unidades significativas de la lengua, tales como: *mesa de despacho*, *mesa de taller*, *mesa de comedor*, *mesa de carpintero*, *mesa de ministro*, *mesa de noche*, *mesa eucarística*, *mesa redonda*, *mesa gallega*..., y demás lexías que recoge el DRAE, así como otras que, bien seguro, no se han recogido aún, pero que pueden recogerse si su actualización se admite como forma habitual por el uso medio o coíné hispanoparlante. Por otra parte, podemos individualizar el contenido nocional general 'mesa' por medio de actualizadores, determinantes, delécticos, cuantificadores, etc., según la posición y actitud adoptadas por el hablante en cada situación comunicativa concreta: *la mesa* —la referencia es a una sola mesa ya precisada para hablante y oyente—, *mi mesa*, *esta mesa*, y, con cuantificación externa específica, *nueve mesas*, o no especificada, *varias mesas* o simplemente *mesas*, en plural, que es la actualización numérica o cuantitativa más general (9). La conclusión es clara: hemos de procurar

establecer las oposiciones, en este aspecto como en todos los demás del estudio y sistematización de la lengua, a nivel paradigmático de lengua, pues, una vez definidas así las unidades, resultará más fácil la posibilidad de reconocer las virtualidades actualizadas en cada una de las manifestaciones concretas, relacionadas sintagmáticamente con las demás unidades simultáneamente presentes: en todos los casos funcionarán uno o varios semas de los señalados como nucleares, fundamentales o permanentes, semas de *categoría morfosemántica*, los podemos denominar. Los demás son *semas adyacentes* y, en consecuencia, vienen definidos y precisados por las relaciones sintagmáticas contextuales o situacionales.

Insistimos sobre estos aspectos, ya que en el estudio sobre las percepciones sensoriales en Gabriel Miró, como en cualquier otro, conviene ordenar los semantemas elegidos en campos, grupos y subgrupos. Esta ordenación puede variar en consonancia con los criterios con que se establezca, pues, al contrario de los paradigmas gramaticales, en los que las diversas funciones suelen estar marcadas formalmente, en los paradigmas semánticos las marcas formales no existen.

Hemos procurado conjugar, en nuestro análisis, los criterios sintagmáticos —se trataba de verificar la lengua y el estilo de un escritor concreto, por tanto, los ejemplos proceden siempre de contextos precisos— con los paradigmáticos. Los primeros ofrecen al estudioso todo un juego complejo de interdependencias entre las unidades lingüísticas; los segundos fundamentan la jerarquía de esas mismas unidades. Unos y otros se complementan necesariamente, pues son muchos los semisinónimos que solamente a nivel de discurso, en contexto y situación, pueden delimitarse semánticamente.

(8) *Teoría semántica*, Madrid, eds. Alcalá, col. Romania, 1970, pág. 76.

(9) El proceso de actualización general, en virtud del cual las unidades pasan del plano de la lengua al plano del habla, ha de ser tenido muy en cuenta; así, por ejemplo, se puede constatar que los actualizadores no son habituales en posición táctica periférica o débil: los aditamentos adverbiales (funcionalmente para nosotros adjetivos verbales; adverbios en la terminología tradicional; elementos considerados sólo en la estructura superficial por los gramáticos ortodoxos de la teoría transformatoria), no admiten actualizadores —o no los precisan siempre—: *actúa con negligencia*, *sin piedad*, corresponden a las construcciones nominales *actuación negligente*, *actuación despiadada* y a las verbales *actúa negligentemente*, *despiadadamente*.

Cuando en tales construcciones aparece un actualizador se trata normalmente de una cuantificación potenciadora que exige una complementación especificativa, funcionando, por tanto, en posición nuclear respecto de ella: *actúa con una negligencia suicida*, *con una precisión de máquina*.

En este tipo de construcciones, la integración semántica de los elementos, camino de una lexicalización total, se halla, lo mismo que en el caso de los implementos y suplementos con determinados semantemas verbales —*come pan*, *tiene sed*, *carece de iniciativa*— en un estado muy avanzado del proceso general de integración. Verbos como *tener* son, semánticamente, de contenido muy generalizado, auténticos comodines a punto de convertirse en auxiliares; puede, por ello, significarlo todo; de ahí la necesidad práctica, ineludible, de una complementación sémica; son transitivos en grado máximo, esto es, incompletos semánticamente. Asimismo, semantemas como *comer* y *beber* requieren también, para poder significar semánticamente, un objeto en función de implemento, sólido o líquido respectivamente.

Como apunta Lyons (10), las palabras están dotadas de significado necesariamente; las frases y unidades superiores pueden o no ser significativas. Y la complejidad del proceso sémico radica en la palabra, pero «es tan innecesario como no deseable suponer que las palabras tienen un significado totalmente determinado». Por ello, hemos de deducir, para una aplicación práctica, que en el nivel de la palabra-lexia, cuando estas unidades se toman aisladamente, funcionan las oposiciones paradigmáticas; en el nivel de los enunciados, que es el que se impone en nuestro caso, ya que analizamos contextos relativamente amplios, funcionan, además, las relaciones sintag-

máticas. Ello implica que es preciso manipular la casi totalidad de los semas virtuales y esa situación y contexto determinados, en virtud de la interrelación sintagmática que se establece entre las unidades progresivamente inferiores del proceso de comunicación (11). Teniendo en cuenta estos aspectos, hemos trazado primero una distribución general de los diversos campos, grupos y subgrupos, sin proceder a su delimitación particular —admitimos las clasificaciones del *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* de J. Casares, basadas, aunque caben muchas rectificaciones, en los rasgos semánticos fundamentales, primarios, debidamente jerarquizados. Después hemos ido desarrollando los diversos grupos de cada uno de los sentidos: las definiciones proceden del DRAE y no siempre resultan todo lo precisas que fuera de desear. En este artículo recogemos solamente algunos apartados del original, muy sintetizados.

Dentro del campo nocional de cada sentido se integran grupos diversos de semantemas interrelacionados entre sí; todos juntos constituyen el campo semántico de los respectivos sentidos. La estructuración de dichos grupos se fundamenta, para todos los sentidos, en criterios básicamente uniformes: posiblemente se trate de criterios semánticos de amplia participación en la estructuración general de la lengua. Intencionalidad y no-intencionalidad (*ver/mirar, oír/escuchar*) en la participación sensorial; gradaciones en la intensidad de las sensaciones percibidas, etc., son algunos de los más frecuentes de tales criterios.

3.1.2. Apepciones rectas y apepciones figuradas o metafóricas

Los ejemplos transcritos, en proporción elevada, contienen recursos diversos de la lengua literaria, principalmente metáforas. Los aspectos destacados en el apartado anterior posibilitan una teoría lingüística de la metáfora, que, al igual que los demás recursos expresivos de la lengua —las *figuras* de la vieja retórica— se fundamenta en principios lingüísticos y que, en ningún caso, pueden considerarse como meros recursos *literarios*, simplemente ornamentales o estéticos.

Denotan siempre, eso sí, una actitud del hablante o escritor, actitud que requiere una manifestación formal: su expresión por medios lingüísticos menos frecuentes y habituales, cuando no completamente nuevos, inusuales, extrañadores, como en los casos extremos de Góngora, Quevedo o Gracián, quienes sienten la necesidad de expresarse por medios formalmente alejados de los cauces comunes, que, a fuerza de tanto uso y abuso, resultan ya manidos, desgastados y, en consecuencia, de limitada eficacia expresiva; algo similar le sucede a Gabriel Miró, quien busca ansiosamente la palabra, la expresión, la imagen y cuantos recursos o procedimientos lin-

La primera recopilación, prácticamente completa, de las publicaciones de Miró, se debe a su hija Clemencia: en 1952, en Alicante, se editó, con el título de *El lugar hallado*, el «Homenaje de Polop de la Marina al autor de *Años y Lenguas*, en el que se incluye el trabajo de su hija. De esta bibliografía parten, y se basan en ella, las posteriores de V. Ramos: *Vida y obra de Gabriel Miró* (El Grifón de Plata, Madrid, 1955), sin duda la mejor biografía de Miró, y *El mundo de Gabriel Miró* (Ed. Gredos, Madrid, 1964), más ambiciosa y, quizá, menos lograda. El ilustre mironiano, con toda seguridad, nos ofrecerá, este año del centenario, la actualización esperada.

Además de las obras ya mencionadas, destacamos algunas otras:

El abuelo del Rey (Ed. Ibérica, Barcelona, 1915), tal vez la *novela* mejor lograda de Miró.

Las Figuras de la Pasión del Señor y El Libro de Sigüenza (Ed. Doménech, Barcelona, 1916 y 1977).

El humo dormido: El Ángel, El Molino, El Caracol del Faro (Ed. Altea, Madrid, 1919 y 1921).

Nuestro Padre San Daniel (Altea, Madrid, 1921).

Niño y grande (Altea, Madrid, 1922).

El Obispo leproso (Biblioteca Nueva, Madrid, 1926).

Años y leguas (Biblioteca Nueva, Madrid, 1929).

A partir de 1926, Biblioteca Nueva va publicando sus *Obras Completas*; antes de la muerte de Miró aparecieron diez tomos; en 1938 se editan cuatro más.

En 1943, con nota preliminar, datos biográficos y prefacio de Clemencia Miró, la misma Editorial de Madrid publica las *Obras completas*, en volumen lujoso; la segunda edición es de 1950.

Dejamos otras ediciones varias, como la de *Obras escogidas*, de Aguilar, 1950; diversas obras sueltas en Losada; *El humo dormido*, de Clásicos Anaya, 1964; *Nuestro Padre San Daniel*, de Alianza Editorial, 1969; *Años y Leguas*, de Salvat, núm. 69 de RTV, 1970; dos tomos de *Novelas cortas*, de Eds. Felmar, 1976, etc., y recomendamos a quien desee leer a Miró en edición buena la Edición Conmemorativa de sus *Obras Completas*, iniciada en 1932, por suscripción entre un grupo de amigos de Miró, y terminada de publicar en 1949, por la Editorial Altés, de Barcelona. Consta de doce volúmenes con prólogos, entre otros, de Azorín, Unamuno, G. Marañón, R. Baeza, P. Salinas, D. Alonso, S. de Madariaga, G. Diego. Bien anotada, recoge las variantes de las sucesivas ediciones, meritoria tarea llevada a cabo por P(edro) C(lavería).

(10) J. Lyons: *Introducción en la lingüística teórica*, Barcelona, ed. Teide, 1971, pág. 425.

(11) Afirma Lyons que «toda expresión (hablada) aparece en una determinada situación espacio-temporal que incluye al hablante y al oyente, las acciones que ellos realizan en el tiempo y diversos objetos y acontecimientos externos». Y que «una expresión tiene significado sólo si su presencia no está completamente determinada por el contexto». *Introducción...*, págs. 426 y 427.

güístico-literarios logren traducir más fielmente sus exigencias expresivas.

En el proceso metafórico, el semantema que funciona como imagen desarrolla, actualiza, virtualidades, más o menos infrecuentes, imprevistas e incluso inesperadas, como consecuencia de una relación sintagmática entre el término real y la imagen basada en una comparación previa, que se convierte en identificación después, llegando a la sustitución del término real por la imagen; así, podemos afirmar de determinada persona que está dotada de atributos humanos degradados o exacerbados hasta tal punto que su conducta o reacciones son similares a las del animal hiena; el paso siguiente consiste en identificar, a efectos de comportamiento y actuación sociales solamente, a esa persona con el animal referido, y, por último, en el caso ya de la metáfora pura, sustituir el término real por la imagen: Fulano de tal es una hiena; esto es, se comporta como una hiena: *con voracidad y crueldad máximas*. Se ha transferido, pues, ese sema (crueldad implacable, desmedida) de la imagen al término real, con lo cual se convierten en cuasisinónimos de funcionamiento sintagmático en el discurso; de ahí que pueda llegarse a la sustitución, en contexto preciso siempre, del uno por el otro.

Cuando la innovación se vulgariza, pasa al caudal del uso común de la lengua, pierde parte de su vigor y fuerza expresivos, de su capacidad de extrañamiento, paulatinamente, hasta terminar por fosilizarse, incrustarse y mantenerse estereotipada en la lengua corriente; *se ha lexicalizado*, es ya una unidad construida memorizada como tal: *pluma de escribir o pata de mesa*.

El término metafórico funciona, pues, semánticamente en lugar del término real sustituido. Se actualizan determinados semas del semema correspondiente, virtualidades que están contenidas en potencia en los respectivos sememas. Se trata de la inclusión de un semema en otro y su proceso obedece a un deseo y necesidad de mayor eficacia expresivos en virtud de los cuales se destacan y potencian, asociadas previamente con otras similares a ellas, las cualidades, o defectos, que se consideran más definidores, más peculiares, menos frecuentes y esperados, y, por ello mismo, más privativos, definidores o personales: más caracterizadores. En último extremo, nos hallamos frente a una concretización semántica debida a la especificación de un número mayor de semas: una persona, además de ser voraz y cruel, lo es por instinto como lo son las hienas.

3.2. La percepción sensorial en Gabriel Miró

Todo es en Miró torrencial y espontáneamente sentido; su sensibilidad queda siempre a flor de piel e impresiona sensual y gozosamente cuanto a su lado se manifiesta. Percibe y capta Miró, al igual que los demás seres animados de la creación, por los sentidos exteriores las cualidades del mundo orgánico; pero, además, artísticamente, su exigencia de realizarse en todo, fundido y con participación en todo y de todo cuanto lo rodea, lo empuja, aun cuando, según propia confesión, escriba normalmente a distancia de lo percibido, recreándolo sensitivamente, a la expresión viva e inmediata, más sensual que sentimental: sensualizada más que sentida. Es posible que ello se deba a su temperamento personal inquieto y apasionado, pues nuestra personalidad se

manifiesta a través de nuestro comportamiento exterior y nuestro mundo interior se materializa en la palabra; Miró no piensa con palabras: piensa palabras, y, una vez pensadas, las exterioriza, materializando en ellas el recuerdo de cuanto lo ha impresionado. Pero no intelectualiza las sensaciones que le llegan del mundo exterior; su temperamento sensible y sensual es provocado por esos excitantes procedentes del mundo físico, que, aun cuando se evoque en la distancia y a través del recuerdo, ennoblecidos e incluso idealizados, en su completa y metódica re-creación, responden a una exigencia expresiva inmediata. Comprendemos así por qué para Ortega, intelectual responsable, Miró resulta excesivamente brillante, ofuscador incluso a fuerza de tanta luminosidad: el enorme caudal de sensaciones percibidas y expresadas, mediante recursos literarios muy diversos, fundamentalmente metafóricos, por el escritor alicantino ni siquiera una mente tan ágil como la de Ortega era capaz de intelectualizar: no le quedaba espacio para la reflexión, ordenación e interrelación de los conceptos y sensaciones que a ellos corresponden.

En este sentido, aun cuando parezca paradójica nuestra aserción, creemos que Miró es mucho menos retórico que el resto de los escritores intelectuales del novecientos: su retórica, al menos, es diversa; se percibe con mayor eficacia precisamente por ser más espontánea y directa; en Miró las vivencias de lo percibido sensorialmente mantienen su vigor y su energía, y, cuando re-crea a distancia de lo percibido, en su laboratorio de buen alquimista literario, en cuyos crisoles se aquilatan las palabras, palpita aún su conciencia de lo percibido y se exalta líricamente y se exterioriza en procesos de recreación lingüística directos, en los que la posible elaboración nocional previa contribuye a activar aún más las sensaciones rememoradas y revividas, sin que cumpla proceso alguno de asimilación intelectual interiorizada. En suma, mientras la mayoría sentimos hacia dentro, Miró siente hacia fuera y tiende a exteriorizar cuanto su exquisita sensibilidad ha captado; si el momento preciso y precioso, único, no fuera exteriorizado, no fuera formulado lingüísticamente, el goce de la posesión comunicada que procede de su compenetración total con lo percibido, no sería goce satisfecho, sino tormento angustioso, desilusión por ausencia del término del proceso iniciado y no completado, no perfeccionado: sólo lo de acabada perfección es completo para Miró; si no se logra aprehender y transcender lo que se ofrece en su fugacidad irrecuperable, nuestra vida queda frustrada, pues nos eternizamos en la posesión comunicada de cuanto está con nosotros y en nosotros, en cuanto nos condiciona y posibilita; de ahí la exigencia de intercomunicación entre todos los seres del mundo orgánico y del mundo animal. Esta concepción de la Naturaleza presta lozanía y plasticidad a la prosa mironiana, en la que el escritor alicantino plasma y eterniza sus sensaciones vivenciales de cuanto lo rodea: Sigüenza-Gabriel Miró está circunscrito, rodeado y condicionado por las cosas, a las que él, a su vez, autentifica y justifica. Los personajes de sus creaciones noveladas viven una trama novelesca trazada e impuesta en función de su misma sensibilidad; esa sensibilidad que llega en Miró a extremos poco frecuentes; ni siquiera otra sensibilidad levantina, la de su paisano Azorín, logra tales extremos de matizaciones perceptuales importantes en su sutilidad y minucia aparentes. Así lo reconoce el mismo Azorín quien destaca, acertadamente, la carnosidad y rugosidad de la pa-

labra de Miró; palabra, prosa, que exterioriza sensualmente las propias percepciones sensoriales, agudizadas tanto por el temperamento como por la luminosidad y el excitante de su propio campo levantino, presente constantemente en la obra de Miró. Campo natal que se transfigura en paisaje palestino dentro del cual se mueven sus *figuras*, estereotipadas cuanto es necesario, como tales figuras, modeladas y retocadas, pero que exteriorizan animadamente la exquisita sensibilidad mironiana en conjuntos apretados de sensaciones diversas, potenciadas por el empleo figurado del lenguaje:

«... su cabello botó y produjo una llama de hierro, de oro, de púrpura. Pronto estuvo bajo el recio arimez; y en tanto que refería todos los lances del fracasado juicio en la cámara herodiana, fue enjambrándose la muchedumbre al pie de los muros.

»Rábbi Jesús traía una ropa blanca, inflada de viento, llena de sol, como la vela de un navío» (VI, 30).

Todo este complejo de características, uniformes en su variedad y precisas en su diversidad, puede desmenuzarse en aspectos parciales, que se aúnan monolíticamente, pétreamente, en compacta uniformidad, cuyos veteados sutiles constituyen la esencia y razón del mundo, variado y uniforme, perceptual mironiano.

La percepción a base de sensaciones conjuntadas, pues, caracteriza la posible fórmula perceptual mironiana en su conjunto; suelen dominar las percepciones correspondientes a un sentido determinado con las que se conjuntan las de los demás.

Preocupa a Miró el matiz cambiante y único de cada situación concreta; por ello, insiste, ensaya semantemas nuevos con los que conseguir la precisión apetecida: la palabra por él ansiosamente perseguida es una palabra «creadora, que no lo dice todo sino que lo contiene todo» en sí y por sí misma.

Esta potencialidad de la palabra creadora es la que preocupa y hasta acongoja a Miró, consciente de que pudiera no conseguir objetivarla con precisión, en cuyo caso, su arte y su vida quedarían «sin saciarse de lo mismo que no es lo mismo, porque de nada gozaremos dos veces exactamente».

«Dolor espléndido —añade— por el que renace, cada día, el mundo de cada piedra del camino.» (XII, 195.)

La palabra se vuelve realidad a través de sensaciones perceptuales conjuntadas que se sienten y se viven gozosamente; la palabra se condiciona y motiva por la situación y las cualidades y calidades de lo pronunciado, especialmente cuando se trata de nombres de pueblos y lugares, a los que se mantiene asociada una sensación específica y propia, que los define y caracteriza:

«Y cuando se perdió Beniardá dijo Sigüenza: ¡Si ahora me saliese otro pueblo con su fruta, con su descanso, todo guardado para mi llegada!

»Su palabra se hizo pueblo. Un prodigio: porque de repente le salió Bonifato. Olor de mediodía, olor donde está el pan, el agua, la sombra de los frutales, el silencio y la siesta, y después la tarde alta y azul para caminar con goce» (XII, 229-230).

Sobre tales asociaciones de percepciones sensoriales conjuntadas se fundamentan metáforas de muy diversa intencionalidad y factura: a un personaje se le ve, se le escucha y se le siente táctilmente, en un proceso de intensificación y complejidad metafórica,

y su huella, como la palabra mironiana, queda estampada y permanente en la senda que la recibe:

«... y él no; a él se le veía y se escuchaba su pie sobre la tierra viva, su pie desnudo (...). Seguía el mismo camino de los otros, y semejaba abrirlo; levantaba la piel y el callo de la tierra; y sentía la palpitación de la virginidad (...), en la senda, la lluvia cuajará la huella del caminante que hiende su camino con la reja de su arado» (VIII, 12-13).

3.3. La intersección de sentidos diferentes: la metáfora sinestésica (12)

La sinestesia se produce, es obvio, con más frecuencia entre sentidos cuyos sememas se interseccionan.

Las intersecciones resultantes de la abstracción y sistematización de los semas pertinentes que definen el campo funcional de los cinco sentidos en español son las siguientes:

1. Los cinco sentidos, evidentemente, se interseccionan, comparten al menos un sema en común, ya que, en caso contrario, no podríamos agruparlos en conjuntos y subconjuntos; la intersección de los cinco sentidos está ocupada por el archisemema 'órganos corporales de percepción externa de las cualidades de los objetos'. Por ello, la intersección sinestésica es posible entre un sentido y cualquiera de los demás.

2. El sentido del *tacto* y el de la *vista* participan de un mismo sema específico: mediante ellos podemos, además de diferenciar las cualidades táctiles y visuales de los objetos materiales, 'percibir y diferenciar los objetos por sí mismos: su tamaño, proporciones, forma, etc.'.

3. *Gusto* y *tacto* forman un subconjunto en cuya intersección se halla también un sema específico de ellos: la percepción se realiza 'por contacto directo de los órganos anatómicos perceptuales sobre los objetos cuyas cualidades se perciben'.

4. Por fin, *oído*, *olfato* y *vista* poseen en común otro sema: la percepción se realiza 'por la acción de determinados agentes físicos: onda sonora, efluvios o emanaciones y la luz, respectivamente'.

3.3.1. La intersección entre el sentido del gusto y los demás sentidos

La captación y exteriorización de las diversas sensaciones manifiestan una tendencia muy destacada de Miró: el goce posesivo de aprisionarlas, saborearlas y degustarlas. A través del saboreo deleitoso se aproxima Miró a la identificación de la sensación precisa, definidora y caracterizadora de cada ser. Las sensaciones, fugaces, momentáneas, quedan, permanecen en el sabor que proporcionan. Las sinestesias en virtud de las cuales sensaciones diversas se perciben gustativamente son relativamente frecuentes en la prosa de Miró.

Además de la intersección entre *gusto* y *tacto*, que forman un subconjunto cuyo archisemema comprende el sema común para los cinco sentidos y el sema

(12) *Sinestesia*: 1. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte del mismo. 2. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente» (DRAE).

específico 'percepciones ejercidas por contacto directo del órgano anatómico perceptual con los objetos cuyas cualidades se perciben', el gusto se intersecciona sinestésicamente con cualquiera de los demás sentidos.

En un pasaje, riquísimo todo él en percepciones diversas, destacamos la sinestesia entre tacto y gusto «frescor jugoso de limoneros» (X, 103), en la que se aplica a una cualidad térmica (frescor) una adjetivación propia de las cualidades gustativas (jugosa).

Pablo «era de una adolescencia pálida y hermosa; tenía frente de orgullo, y los labios y los ojos de pureza, de placer y de infortunio» (XI, 269). Si transformamos la adjetivación de discurso en adjetivación de lengua, resulta que los labios, órganos de percepción táctil, y los ojos, órganos de percepción visual, se adjetivan de *pueros*, *gustosos* o *sabrosos* y *amargos*; la antitesis, por otra parte, es un recurso asiduo de potenciación y realce en la lengua de Miró.

En XI, 71, se percibe un «olor maduro»; los montes, en un momento preciso, «eran de una tonalidad dulce, de carne húmeda, recién modelada». (VI, 124); las miradas se califican también frecuentemente de dulces: «... y se miraban con más dulzura que nunca» (VII, 56); asimismo, los ojos son ávidos, devoradores: «... un brillo húmedo de sus ojos ávidos» (XI, 136): «... sus ojos y su boca brillaban humedecidos por la gula» (VII, 64).

La mirada implícita en el semantema 'pupilas' habla, dice, y su decir es también dulce: *vista*, *oído* y *gusto* se interseccionan, pues:

«Este dulce decir de sus pupilas perdiase pronto. La desesperación, la envidia a los sanos de carne limpia, un odio a todos *las abrasaba*» (I, 46).

Las palabras son calificadas de *sabrosas*, *gratas*, *gozosas*; para Miró las unas son *gratas*; otras, *atrocés*, *acervas*:

«Y Sigüenza acaba de *trasponer muellemente* el collado, *poblado las claridades con palabras de un pobre urbanismo* (...). *Las dejó hincadas en la eternidad del azul, repetidas por las piedras como los niños pronuncian lo que les dictan. Se sonrojó* (...), *comenzó a gritar*: *¡á-gui-la... cam-pa-na... ca-mi-nan-te, Tár-be-na...!*

»A lo ancho, hasta muy profundo, *el día se multiplicó de lenguas claras, gozosas...*» (XII, 137).

3.3.2. La intersección entre el sentido del tacto y los demás sentidos

La abundancia de las sensaciones táctiles procede no sólo de que las cualidades que por el sentido correspondiente del tacto son percibidas sobrepasan numéricamente a las percibidas por otros sentidos, sino también, y básicamente, de que a través del contacto físico se aproxima Miró a la intercomunicación entre todos los seres de la Naturaleza; las sensaciones huidizas se consiguen así asir, aprisionar y mantener en nuestro dominio en sabroso y deleitoso contacto permanente:

«*Tocar el muro, saberlo y sellarlo de nosotros significa poseerlo*» (VIII, 8).

La penetradora visión mironiana roza, acaricia, besa, oprime los objetos. Llega hasta *palpar ópticamente* los tonos y el latido de las cosas (VIII, 263-64).

La mirada se superpone táctilmente sobre las demás sensaciones al caracterizar a una señora «muy blanca, de carne de almendra (...); toda es suave, aterciopelada; cuando *os mira, sentís una caricia blanda de hermana*; (...) y cuando *habla*, imagináis su *garganta tapizada de rosas gruesas*; es una *voz pastosa*, y todo lo que *pronuncia* tiene *figura* y un *contorno de sonido tierno*, (...) y *os quedáis paladeando sus mismas palabras* con un dulce exquisito» (VII, 123).

Las sensaciones visuales se califican térmicamente: iluminación, colores, vislumbres, etc., son fríos o calientes; de algunos brillos supone Miró que «deben tener un *tacto glacia*» (XI, 72); «ella se vio delante de todos, sola, *iluminada calientememte*» (XI, 162); «*sierras finas de color caliente*» (XI, 213); «*el azul caliente*» (VIII, 9); «*las brasas de sus pupilas*» (V, 9); «*el frío de la blancura feroz de sus dientes*» (V, 156); «*los helados vislumbres de un rosario de nácar*» (III, 10); «*la helada lumbre del mar*» (II, 53); «*como una lumbre de río halado*» (V, 80). Y hasta la misma visión es congelada: «una lámina de de alabastro *congelaba la visión del mar*» (V, 75). Y el fuego de la luz sobre el mar «*se cuaja*», «*se aprieta*», «*se hiela*» (XII, 192).

Los colores se contorsionan, tuercen y doblan en juegos de luz matizados en distintos grados de intensidad (XIII, 177).

Los olores, tan abundantes y matizados en toda la obra de Miró, son también fríos y calientes: «porque hasta *percibo olor caliente* de carne quemada (I, 146); «*llegaba un remusguillo helado*» (III, 209); «*un olor caliente de las higueras retoñadas*» (V, 14). Hasta el tiempo «*se derretía como un aroma*» (V, 52). Obsérvese cómo los olores de los objetos se especifican y precisan: «un albero que *olía frescamente a limpia artes*» (III, 92); «un árbol del Paraíso que *huele calientemente a tarde*, a tarde de mi tierra» (VIII, 137). «De los vergeles y granjas (...) llegaban *olores de abundancia y suavidad*» (V, 35); hasta tal punto se materializa el olor que despierta la sensación y el deseo de cogerlo con la mano: «Abrió Sigüenza su mano para coger olor, y era buen olor de tahona» (XII, 254).

Voz, tacto y olor se conjugan: «... le velaban melancólicamente su vocécita rápida, aniñada; voz que al principio tuvo un tono piadoso y tímido de regla y después un gorgeo cálido de mujer entre nardos y claveles de una reja murciana» (XI, 166).

Los sonidos se ofrecen también bajo apreciaciones térmicas diversas; son frescos o cálidos: «De los campanarios caían las *horas glaciales* y largas» (XI, 163); «una *blanda llovizna de gritos de los follajes*, y el *fresco estruendo de los caños de la fuente* (II, 83); «*el frío de la palabra*» (III, 199); «*las azadas de los viñadores resonaban frescas y profundas*» (V, 154).

Ruidos macizos y pétreos: «Había reventado un *trueno macizo*» (III, 191); «*sube su campanario como un grito de piedra*. La torre de la parroquia es el rasgo diferencial de cada pueblo» (XII, 187).

El silencio pesa, atenaza; el carácter de don Alvaro, el prometido, el esperado, todo apariencia e inautenticidad, se define así:

«Don Alvaro se mordía el silencio que se le enredaba en su boca, el silencio como si únicamente fuese suyo, pesándole como una barba de bronce» (XI, 129).

Multitud de sensaciones inordenadamente percibidas se acumulan en pasajes como el siguiente:

«En el reposo caliente y duro parece que se oiga la senda rajándose de sol y hormigueros. El viento que baja de la quebrada y se durmió en la pastura, y se puso a maldecir en los vallados y en el cornijal de las heredades, da un brinco y se sube al molino, y tiembla y bulle en las aspas de la lona» (VIII, 161).

3.3.3. *Intersección entre los sentidos de la vista, el oído y el olfato*

Existen oídos tan exquisitos sensitivamente que logran alcanzar la captación de los colores de la audición:

«... la mirada devota del artista llegaba a percibir dentro de la armonía de la visión otro íntimo y concertado ritmo de subida pureza, que no parecía sino que sonasen los ojos como algunos exquisitos oídos ven los colores de la audición» (III, 176-177).

La mirada de Santa Cecilia es, cómo no, mirada de «éxtasis, de música y de bienaventurada» (VII, 195). El *alborozo* de un campanario se ofrece *crystalino* «como un ala tendida o una vela de barca» (III, 80).

Color y tacto se pueden asociar también en textos como el siguiente, en el que el símil «cabello como un bronce glorioso» (el término real *cabello* se compara con la imagen *bronce glorioso*), puede interpretarse como cabello de color bronceado o cabello con suavidad, tersura, tacto o sonido de bronce glorioso de sol:

«... una señora (...), de cabello como un bronce glorioso, y los pies de un menudo aleteo infantil» (VIII, 137).

Ese *alleteo infantil* de sus pies nos induce a asociarle a la señora, «patricia y sencilla» además, un ritmo alado de movimiento en todos sus miembros, cabeza y cabello incluidos.

Dentro de la tendencia mironiana a presentar acumulativamente fundidas las percepciones sensoriales, acabamos de comprobar cómo se producen frecuentes cruces entre las cualidades percibidas y los sentidos responsables de ellas: cualidades propias de un sentido se perciben o se atribuyen a otro. Los sentidos que más ampliamente se interseccionan son el gusto y el tacto; afirmamos que ello es consecuencia del afán de Miró por llegar al contacto y comunicación con todos los seres de la Naturaleza, con los que intenta fundirse en un abrazo panteísta que le permita mantener aprisionada la fugacidad de cada momento y de cada sensación cambiantes, únicas e irrepetibles. En esa comunión comunicada se eterniza el presente fugaz al ser captado y poseído por el escritor, quien, dueño de él, lo transmite, vivo y coloreado, a la posteridad en su prosa caliente, sensual, brillante, rugosa y carnal.

3.3.4. *El dinamismo interno de la prosa mironiana*

Los conceptos de plasmación estática, ritmo lento, moroso de la prosa mironiana son un lugar común. Por nuestra parte, no negamos ese estatismo, ese tiempo lento, esa plasmación y fijación de situaciones y paisajes; pero ello ha de interpretarse debidamente, pues la prosa de Miró no es ningún modelo de simple contemplación ni mera aproximación estética a una técnica que puede —y de hecho así ha sido— definirse de diferentes maneras y denominarse o etiquetarse

con rúbricas diversas; es imposible encasillar a un creador de las características de Miró. En su peculiar técnica narrativo-descriptiva, en los cuadros en que se aprisiona lo fugaz y huidizo de cada sensación, única e irrepetible, encontramos un dinamismo contenido en tensión dramática. A este efecto contribuyen construcciones gramaticales como el empleo abundantísimo de perífrasis con gerundio, la revitalización de valores activos del participio y la construcción, abrumadora, *de + sustantivo*, en contraste siempre con la adjetivación de lengua; mediante este procedimiento se expresan las especificaciones y matizaciones del elevadísimo número de percepciones sensoriales captadas y exteriorizadas a través de su palabra creadora. Este rasgo ha pasado inadvertido para la mayoría de los críticos. La circunstancia vital en que se desarrolló la actividad creadora mironiana bien pudo condicionar esta tendencia a la dramatización, mitigada y matizada por su exquisita sensibilidad, cuya depuración máxima se manifiesta en múltiples pasajes aceradamente irónicos, cuando no francamente mordaces.

Incluso en las abundantes contrucciones nominales, con verbo en grado cero —ausencia de forma para una función verbal—, se produce, dentro del estatismo de la construcción en sí, una tensión dinámica interna acumulativa, a base de elementos enumerativos apuestos, individualizados, en los que el momento fugaz, huidizo, queda plasmado y asociado a diversas y precisas sensaciones, captadas y retenidas en un presente eterno (y el presente es el más imperfecto, inacabado, incompleto, tenso, de todos los tiempos del sistema verbal) que detiene y paraliza la fugacidad irrecuperable de cuanto nos circunda y condiciona, al mismo tiempo que nos completa y autentifica.

3.4. *Puntualizaciones finales*

No siempre es sencillo seguir un procedimiento uniforme para agrupar y distribuir los ejemplos seleccionados. En los casos en que dominan los olores, los ejemplos pueden clasificarse de acuerdo con la función gramatical desempeñada por los lexemas *olor*, *perfume*, *aroma*, *fragancia*, *fetidez*, etc.; por otro lado, se puede diferenciar la polisemia de *oler* a nivel morfosemántico: transitividad o no transitividad de dicho semema. Cuando funciona como intransitivo, completo semánticamente en sí mismo, su contrucción más frecuente, casi la única, es con la tercera persona: *huele a*, que se complementa, para la especificación de los olores y perfumes, con *olor de*; cuando funciona como verbo transitivo, se completa con diversos complementos y su semema implica 'percibir sensorialmente el olor, perfume, aroma, fragancia, despedidos por determinados cuerpos'. Cada una de estas dos construcciones origina un grupo funcional diferente.

Los ejemplos en los que dominan sensaciones perceptuales de los demás sentidos se pueden agrupar y clasificar también atendiendo a criterios diversos, preferentemente de contenido, temáticos o ideológicos.

A través de las sensaciones olfativas, y de las de los demás sentidos, espera alcanzar Miró la recreación vivencial del pasado, de cuanto su poderosa visión ha aaptado en sus andanzas por tierras levantinas: paisajes, tipos humanos, pueblos, costumbres, escenas diversas van desfilando ante los ávidos y sensitivos ojos mironianos; las diversas sensaciones

quedan almacenadas en su recuerdo (Sigüenza es carne de recuerdos), y, a distancia, en el tiempo y en el espacio, de lo observado y percibido (lo que le permite ennoblecerlo y depurarlo en el recuerdo), Miró recrea; en su recreación, el momento fugaz y la sensación única e irreplicable cobran nueva vigencia sensitiva cuando reciben el don divino de la palabra creadora, sugeridora y evocadora, cuando se conjugan felizmente sensación y expresión.

Pretende, por este camino, Miró llegar a través del ejercicio de los sentidos corporales al contacto, primero; al saboreo, después, y al dominio y posesión de los objetos en sus cualidades. Comienza el proceso por la visión; por la aproximación visual a los objetos, cuyas cualidades se percibirán después: una visión aproximativa, de acercamiento y contacto ejercida directamente. Miró lo señala él explícitamente (I, 180), ve y percibe matices sensoriales fuera de lo normal. Su alias Sigüenza «está visualmente rodeado por las cosas y comprendido en ellas». (Dedicatoria de *Años y Lenguas*). Los personajes mironianos se encuentran o reencuentran a sí mismos en la visión o contemplación de su campo; visión, pues, suya, personal y campo suyo, único, intransferible; la mirada y la visión mironianas resultan, en consecuencia, recreadoras, modeladoras de un paisaje que «no se repite nunca a los ojos» (I, 124).

Miró, siempre que le es posible, prefiere insinuar, sugerir; procura no explicitar más que lo imprescindible, y, pese a su perfección acabada, siempre le queda al lector atento y sensitivo, compenetrado con su obra y comprometido en ella, la posibilidad de colaborar con el autor completando imaginativamente cuanto él se ha limitado a insinuar.

Encuadra así Miró los objetos con sus sensaciones múltiples y específicas en estampas, en cuadros, en retratos de personajes, momentos y escenas diversos, definidos en sus contornos precisos. En ellos permanecen plasmados, estilizados dentro de un marco colorista y elástico, en el que los objetos se mantienen vivos, palpantes e idealizados en una imagen definitiva.

Percibe, en suma, Miró simultánea, intensificada y diversificada por sus cinco sentidos. Lo percibido directamente se recuerda y recrea asociado a un momento, a un personaje, a un episodio concretos y específicos y se traduce y se comunica convertido en sonido: la palabra realiza formalmente los conceptos y sensaciones, que no consiguen su legitimidad y plenitud en tanto no se acomodan en su receptáculo adecuado, en su palabra precisa y exacta.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

De los numerosos estudios dedicados a Miró anotamos los siguientes:

ALBERT, J. G.: *Gabriel Miró (el escritor y el hombre)*. Cuadernos de Cultura, Valencia, 1931.

BAQUERO GOYANES, M.: *La prosa neo-modernista de G. Miró*. Publicaciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Murcia, 1952.

BECKER, A. W.: *El hombre y su circunstancia en las obras de Miró*. Revista de Occidente, Madrid, 1958.

GUARDIOLA ORTIZ, J.: *Bibliografía íntima de G. Miró*. Imprenta Guardiola, Alicante, 1935.

LIZON GADEA, A.: *Gabriel Miró y los de su tiempo*. Imp. Galo Sáez, Madrid, 1944.

LOPEZ LANDEIRA, R.: *Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza*. Estudios de Hispanofilia, University of North Carolina at Chapel Hill, 1972.

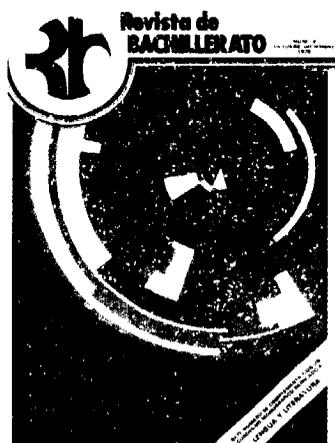
MILLER, Ivette: *La novelística de G. Miró*. Ediciones y Distribuciones Códice, Madrid 1977.

SANCHEZ GIMENO, L.: *Gabriel Miró y su obra*. Ed. Castalia, Valencia, 1960.

VIDAL, Raymond: *Gabriel Miró: Le style. Les moyens d'expression*. Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, Fasc. XXXIII, Férret et Fils, Bodeaux, 1964.

REVISTA DE BACHILLERATO

NUM. 8
OCTUBRE-
DICIEMBRE
1978



MONOGRAFICO
NUM. 2



Suscripción y venta en: Servicio de Publicaciones del MEC.
Ciudad Universitaria, s/n. - Madrid-3.