

TERRITORIO Y PAISAJE DE LEVANTE EN AZORÍN Y MIRÓ

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

RESUMEN

La naturaleza y el paisaje entran a formar parte del mundo literario de los escritores españoles desde el inicio del siglo XX como reflejo de su propio yo literario. Paisaje y escritor consolidan una relación tan intensa que toda la literatura de las primeras décadas del siglo se verá afectada por numerosas y muy novedosas representaciones entre las que destacan las de Azorín y Gabriel Miró en relación con el territorio y el paisaje de Levante. Ambos evocaron su tierra levantina y la describieron con delectación y en sus descripciones de tierras, paisajes, lugares y entornos, siempre dejaron algo de sí mismos, sentimientos de aprecio hacia una tierra que despierta recuerdos y vida transcurrida y que evoca humanidad y existencia, realidad y vida.

Palabras clave: Paisaje, territorio, naturaleza, Azorín, Miró, Levante, novela lírica.

ABSTRACT

Territory and Landscape Levante Azorin and Miro

Nature and landscape become part of the literary world of Spanish writers from the early twentieth century as a reflection of their literary self. Landscape and writer consolidate such an intense relationship that all the literature of the first decades of the century will be affected by numerous and very innovative representations among which are those of Azorín and Gabriel Miró in relation to the territory and landscape of eastern Spain, Levante. Both evoked their Mediterranean land and described it with relish and in their descriptions of lands, landscapes, places and surroundings, they always left something of themselves, feelings of appreciation to a land that awakens memories and past life and evokes humanity and existence, reality and life.

Keywords: Landscape, territory, nature, Azorin, Miró, Levante eastern Spain, lyrical novel.

La literatura española del siglo xx experimenta desde sus primeros años una decisiva transformación en muy diversos aspectos, al recibir, por distintos medios, numerosas corrientes muy influyentes que consiguieron entre nosotros un proceso de modernización que se fue consolidando durante las tres primeras décadas, hasta el estallido de la Guerra de España en 1936. Y una de las transformaciones más sustanciales surge cuando el escritor decide que la naturaleza y el paisaje entren a formar parte de su mundo literario, representen, porque de literatura estamos hablando, sus inquietudes y sufrimientos y se integren, en definitiva, en su propio yo literario.

Paisaje y escritor consolidan una relación tan intensa que toda la literatura de las primeras décadas del siglo se verá afectada por numerosas y muy novedosas representaciones de esta relación subjetiva e intimista. Pocas veces coinciden los cambios de los siglos con las transformaciones artísticas y literarias, aunque en la metodología de las materias humanísticas es frecuente citar determinadas tendencias con el nombre de un siglo.

Pero en este caso, la coincidencia es casi exacta, y la renovación se produce recién comenzado el nuevo siglo. Nos hallamos al inicio de una nueva edad literaria. Pedro Salinas señaló que el signo de la literatura del siglo xx es el signo lírico, y es muy cierto que nos situamos ante el comienzo de una nueva forma de concebir la obra literaria, porque el autor se implica plenamente en ella. La influencia de Nietzsche y de Schopenhauer, el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, que fomentó la relación de los estudiantes pero también de los intelectuales con la naturaleza y el paisaje, con la propia geografía, todo contribuyó a un nuevo concepto literario del entorno y del ambiente, que deja de ser un decorado o telón de fondo pintoresco para convertirse en una vivencia, en una representación directamente relacionada con el propio espíritu del escritor, que siente el paisaje, lo vive, lo personifica y lo interpreta.

Los nuevos escritores (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala o Gabriel Miró) desarrollan en las letras hispánicas un cambio radical, decisivo, determinante de una nueva modernidad en la concepción de los géneros literarios, sobre todo en la poesía, en la novela, y más aún en el ensayo, hasta el punto de que podemos considerar a la nueva generación la creadora y acuñadora de lo que se convertirá en el gran ensayo del siglo xx y en la nueva novela, denominada novela lírica, novela poemática o novela intelectual. Todos ellos con su pluma forjaron una nueva época, una era de renovación que, a lo largo de la centuria que entonces se abría a tantos y tan diversos aportes, recibiría nuevos y decisivos impulsos estéticos e intelectuales.

El entorno, el ambiente, las sensaciones ante la naturaleza y el paisaje pueden ser objeto también de las reflexiones expresadas por la poesía del siglo xx. Recientemente, hemos podido comprobarlo con Jorge Guillén, que vivió en Murcia entre 1926 y 1929 y en Sevilla entre 1929 y 1938, y en su poesía de

Cántico de esos años permanece el reflejo de la naturaleza y el ambiente, los espacios urbanos y el campo cercano de esas dos ciudades, en cuyas universidades fue sucesivamente catedrático de Lengua y Literatura Españolas en los años antes apuntados (Díez de Revenga, 2014).

En esta ocasión nos centramos en dos de estos escritores de las primeras décadas del siglo xx, grandes paisajistas y entusiastas de la naturaleza, levantinos en fin, naturales de la provincia de Alicante y que a lo largo de sus vidas, aunque vivieron en otros lugares del país (Valencia, Barcelona, Madrid), regresan con frecuencia a su territorio de origen. Me estoy refiriendo a Azorín y a Miró: a José Martínez Ruiz y a Gabriel Miró Ferrer, nacidos en Monóvar en 1873, y en Alicante capital en 1879 respectivamente. Que ambos evocaron su tierra levantina y la describieron con delectación es algo que la crítica literaria, desde las posturas más impresionistas a las histórico-documentales y desde las estructuralistas a las formalistas, ha desarrollado e investigado hasta la saciedad.

En relación con Azorín hay que recordar la presencia del paisaje ya desde sus novelas de principios de siglo, *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1903), y reiterar que de lo que no hay duda alguna es de que Azorín escribía de sí mismo y sobre sí mismo, porque deseaba o necesitaba mostrar a su lector algo que sobre sí sentía, en un momento concreto de su existencia, en un escenario preciso. Yecla, desde luego, es fundamental en *La voluntad*, y con Yecla se abre la novela en su célebre obertura, escrita desde lo alto del castillo, reflejando el acontecer del pueblo con sus sonidos, con sus colores, con sus luces y con sus formas; y con su mismo paisaje se cierra el relato (El Pulpillo), en los últimos capítulos de la tercera parte.

Yecla es un paisaje, pero sobre todo es una manera de sentir ese paisaje y, más aún, *La voluntad* muestra cómo un paisaje puede influir en un protagonista, en un autor-personaje, y cómo el estado de ánimo de este autor-personaje puede llegar a transformar de manera subjetiva ese paisaje familiar y propio. Como señala Fox «*La voluntad* tiene abundantes alusiones autobiográficas y hay muchos detalles del escenario que son reales y que Martínez Ruiz ha observado y quizá experimentado» (Fox, 1976: 31). Y así desde el comienzo hasta llegar a la tercera parte, y recorrer con Azorín otras tierras de la Región de Murcia: Blanca, Jumilla y Santa Ana, páginas en las que Azorín vuelve a implicarse como autor-personaje en el ambiente, en el paisaje. Nos referimos hace unos años en otro trabajo a la relación Azorín-Santa Ana. No vamos a repetir lo en aquel trabajo señalado (Díez de Revenga, 1990b). Solo que Azorín no encontró, allí, el sosiego que buscaba, y, sin voluntad, más unido que nunca a la naturaleza circundante cerró una novela y un paisaje que en el relato siguiente, *Antonio Azorín*, se amplía a las vecinas tierras de Alicante, Monóvar, Petrel, Sax.

La emoción del paisaje, a la que se referirá Yuste en un celebrado y trascendental capítulo de la novela, marca el sentido total de *La Voluntad*, como

hemos señalado en otro trabajo (Díez de Revenga, 2002b; Díez de Revenga, 2002c) y deja sentada en la primera parte de la novela la que debemos considerar su condición de novela lírica o autorreflexiva, de novela intelectual (Díez de Revenga, 2002a). Esa misma emoción del paisaje es la que organiza y fortalece la consistencia narrativa de las reflexiones, meditaciones y diálogos subjetivos, casi como si de monólogos se tratase, o como quería Unamuno de monodialogos, porque no otra cosa son las conversaciones que en la novela de J. Martínez Ruiz se recogen.

No se trata, por ello, en esta ocasión tampoco de recuperar la visión del paisaje alicantino o murciano en estos escritores, algo que ya está realizado hace muchos años por una bibliografía exhaustiva, tal como supo recopilar magistralmente el maestro de azorinistas E. Inman Fox, entre otros (Fox, 1992a; Rigual Bonastre, 1998: III, 1947-1675) y en el caso de Miró incluso en relación con el paisaje de Murcia (Landeira, 1978; Díez de Revenga, 1982; Moreno Requena, 2007; Díez de Revenga, 2001). Sorprendemos a estos dos escritores en esta oportunidad viendo y sintiendo las tierras alicantinas, para mostrar el trasfondo real de sus evocaciones y contarlo, describirlo, relatarlo y convertirlo en materia literaria, aunque ellos mismos las transforman, de acuerdo como lo que llevamos señalado, en algo personal y propio.

Poner en contacto a Azorín y Miró sigue siendo estimulante, porque la relación Azorín-Miró es una de las más complejas de la literatura contemporánea. Pertenecientes, según la opinión más común, aunque no la más acertada (se llevaban tan solo seis años de edad), a dos generaciones distintas aunque sucesivas, llegaron a ser muy buenos amigos, y compartieron muchas cosas. Azorín escribió páginas luminosas sobre Miró (Azorín, 1948; Azorín, 1956; Díez de Revenga, 1985: 8-11), quien desapareció del mundo de las letras y de los vivos mucho antes que Azorín.

Gabriel Miró, como demostró el profesor E. Inman Fox, comenzó a escribir muy influido por Azorín, en los primeros años del siglo. Fox baraja la posibilidad de que el condenar Miró al olvido sus dos primeras novelas (que nunca quiso reimprimir: *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas*) se debe quizá a la excesiva presencia del estilo azoriniano en sus páginas. En ellas, asegura Fox, «son asombrosas las semejanzas con la prosa de Martínez Ruiz, en técnica (sobre todo el uso exagerado de la anteposición de adjetivos descriptivos) y hasta en la fórmulas para describir ciertos aspectos del paisaje alicantino» (Fox, 1992b: 27-28 n. 12). Sin embargo, Miró, a partir de su primer libro no repudiado, *Del vivir*, se desasiría de la influencia azoriniana para seguir por su propio camino. Pero a ambos escritores, sin duda, los une el paisaje alicantino, que en sus obras aparece sin cesar. Caminantes y peregrinos por su provincia, no dudaron en hacerla comparecer con todo su esplendor y belleza, con toda su originalidad y peculiaridad, en sus obras.

Para conocer las relaciones entre Azorín y Miró es indispensable volver a las aportaciones realizadas por nuestro maestro el profesor Mariano Baquero Goyanes. Baquero había nacido en Madrid en 1923 y vino a Murcia, al obtener la cátedra de Lengua y Literatura Españolas en sus relaciones con la Literatura Universal de la Universidad murciana en 1949, apenas con veintiséis años. Sus primeros estudios realizados en Murcia los dedicó a Azorín y a Miró, porque nuestro profesor, gran lector de la narrativa contemporánea, sobre la que había realizado su tesis doctoral, descubrió en las tierras de Levante a los dos escritores levantinos, a los que llegó a entender como pocos. Sabemos que a Baquero le interesaba mucho, cuando aquí vino, entender a Murcia. Lo cuenta Enrique Tierno Galván, que también se esforzaba por comprender la ciudad, el campo cercano y su paisaje. Y, en los esfuerzos del catedrático de Derecho Político de la Universidad desde 1948 por entender a Murcia, encontró un buen interlocutor, tal como recuerda en sus memorias, *Cabos sueltos*: «Hablaban con frecuencia del enigma murciano con Baquero Goyanes, cuando Baquero llegó allí, creo que un año después. Este profesor, culto, refinado y estudioso, sentía la misma preocupación: poder definir Murcia y entender Murcia» (Tierno Galván, 1982: 159). Quizá por eso, en 1952, al pronunciar su discurso de inauguración del curso académico en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, no eligió un tema murciano, como había sido habitual en sus antecesores. Eligió como lección el trabajo titulado *La prosa neomodernista de Gabriel Miró* (Baquero Goyanes, 1952).

Tan sólo cuatro años más tarde, cuando le correspondió por antigüedad (a pesar de ser el catedrático más joven) leer su discurso de apertura de curso en la Universidad, en 1956, eligió el tema *Azorín y Miró* (Baquero Goyanes, 1956a). Ambos textos se publicaron en sendos cuadernos, verdaderas joyas bibliográficas de entrañable valor, y fueron incluidos posteriormente en sus libros *Prosistas españoles contemporáneos* (Baquero Goyanes, 1956b) y *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)* (Baquero Goyanes, 1963).

Azorín y Miró y las tierras de Levante y la vivencia y el influjo del paisaje en Azorín y Miró fueron objeto de la atención del joven estudioso. Señalaba en el segundo de los dos trabajos citados Mariano Baquero que había una diferencia en la forma de cantar el paisaje de la tierra levantina entre Azorín y Miró. Y que residía ésta en que Azorín refleja en sus libros sobre todo el paisaje de Castilla como esencia simbólica de España. No es que el paisaje levantino esté ausente de su obra. Pero las descripciones y referencias a ese paisaje son diferentes a las realizadas del paisaje de Castilla. Frente a la austeridad, sequía, desolación del paisaje castellano, las descripciones del paisaje levantino son luminosas, llenas de variedad, animadas y tiernamente y entrañablemente vinculadas a sus propios recuerdos de infancia y de juventud: «como el paisaje levantino, para Azorín, es también una estampa llena de luz y de gracia, de bellos recuerdos de

las tierras monoveras, de Elda, de Petrel, de los naranjos de la huerta valenciana: un colorido de conjunto que contrasta con el más escueto en color y duro en líneas de Castilla» (Baquero Goyanes, 1956a: 9).

Sin embargo para Miró, relator únicamente de las tierras levantinas, el paisaje es trasfondo de sentimientos doloridos, representados por el espíritu de Sigüenza. «Ese dolor de Sigüenza –con una raíz novetaiochista– resalta vivamente sobre un paisaje de signo casi paradisiaco, que parece oponerse a toda idea de angustia o maldad. Paisaje levantino y sufrimiento humano se oponen en un contraste violento y significativo...» (Baquero Goyanes, 1956a: 9-10).

De acuerdo con lo establecido por Baquero Goyanes, mientras que en Azorín predomina, sobre otras consideraciones visuales o plásticas, la representación castellana, en Miró sólo hay Levante. Y Azorín lo sabía bien y lo quiso y lo pudo plasmar en uno de sus textos más recordados, justamente en unas líneas en las que recuerda a Gabriel Miró y que fueron integradas por Azorín en *El libro de Levante*, también, inicialmente, titulado *Superrealismo*.

Es una evocación del amigo, fechada en 1929, un año antes de morir Miró, pero también es un viaje por la geografía levantina (Azorín, 1998: I, 895-896): «Gabriel Miró; Gabriel Miró atento y meditativo; Gabriel Miró que es como una montaña, como un río, como un valle de la provincia de Alicante; Gabriel Miró elemento geográfico de esta tierra. Su atención, su escrupulosidad. Elemento geográfico; la geografía sentimental, subjetiva, tan diversa de la objetiva, la científica, la que reduce todo a cifras, diagramas, cuadros de líneas horizontales y verticales. La geografía de la provincia de Alicante; dividida en dos regiones la provincia: una, lindante con Valencia; otra, la que está en los confines de Murcia y Albacete. La de Gabriel Miró es la primera; la que se llama la Marina. El Alicante que primero se ve llegando de Madrid, en tren y en automóvil, es la parte donde están Villena y Sax, con su castillo, Elda, dominada por la sierra del Cid, Monóvar, Novelda. Castillo, en Villena; castillo en Sax, de paredones dorados, de un oro coronado, intenso, de un oro rojo; castillo en Elda; castillo en Monóvar, restos de castillo, muros recios, obrados por los moros; castillo en las proximidades de Novelda. Gabriel Miró, perdido allá lejos, en el otro Alicante, en la Marina. ¡Qué lejos está la Marina! Tan cerca de esta parte de Alicante y tan remota. Esta parte con emanaciones de Castilla, a través de la Mancha; la Mancha quijotesca, muy próxima.» Como advertimos Azorín discurre sobre la geografía y distingue desde el principio dos geografías: la de ellos, la de Azorín y Miró, que denomina sentimental y subjetiva; y la de los geógrafos, tan diferente, objetiva y científica. Interesantes observaciones de quien tanto vivió y tan de cerca naturaleza y paisaje.

Ante esta intromisión del paisaje castellano en tierras de la provincia de Alicante, Baquero Goyanes destacaba, la «impregnación castellana» de Azorín, sobre todo revelada en la enumeración de los castillos y en su consideración

como una prolongación de Castilla. Y podríamos añadir que casi de forma obsesiva, ya que la repetición de la palabra *castillo*, crea un nivel de insistencia absolutamente martilleante. Frente a esta tierra castellana, próxima a La Mancha, Alicante muestra otra zona, que es la más próxima a Miró, y que no es otra que la de la Marina. Y recuerda a continuación Azorín a Miró, situado en ese paisaje. Nuevamente surge el viajero, el correccaminos, el que sube y baja por montañas y anda por veredas, con afán de ver, con afán de plasmar luego sus observaciones por escrito. Un viajero recuerda viajes para evocar a otro viajero «La Marina con efluvios de la querida Valencia del Cid y de las flores. A lo lejos, el gesto lento de Miró [...]. Alicante con la banderita blanca y azul de su matrícula es Gabriel Miró. Benidorm, Altea, Villajoyosa, toda la Marina es Gabriel Miró. Y la mano de Miró se ha extendido también hasta Orihuela. Orihuela y su huerta. Opulenta y religiosa. Calles estrechas y catedral diminuta. Naranjales; follaje oscuro y bolitas múltiples de oro.» (Azorín, 1998: I, 896):

Resulta revelador y sugerente lo que evoca Azorín al final de estas palabras. También hay una tercera zona de la provincia de Alicante que Miró consagró para la literatura en prosa: Orihuela: la vega baja del río Segura, como comarca más próxima a Murcia. En Orihuela (la Oleza de Gabriel Miró) transcurren sus dos grandes novelas: *El obispo leproso* y *Nuestro Padre San Daniel*. Pero es la Orihuela urbana, que ahora, cuando hablamos de territorio y paisaje, nos interesa menos. Sin embargo, y con referencia a Orihuela, y a la Vega Baja del río Segura, hay un texto mironiano, que nos devuelve su espíritu viajero de Miró. Se trata de un texto del *Libro de Sigüenza*, el que comienza justamente el relato «El señor Cuenca y su sucesor».

Se trata de una típica estampa mironiana, que se inicia con una obertura de viaje, como tantas veces en Azorín, como tantas veces en Miró: «Pasaba ya el tren por la llanada de la huerta de Orihuela. Se iban deslizado, desplegándose hacia atrás, los cañamos, altos, apretados, oscuros; los naranjales tupidos, las sendas entre ribazos verdes, las barracas de escombros encalado y techos de «mantos» apoyándose en lechos sin dolar, todavía con la hermosa rudeza de árboles vivos; los caminos angostos, y a los lejos la carreta con su carga de verdura olorosa; a la sombra de un olmo, dos vacas cortezosas de estiércol, echadas en la tierra, rozando cañas tiernas de maíz; las sierras rapadas, que entran su costillaje de roca viva, yerma, hasta la húmeda blandura de los bancales, y luego se apartan con las faldas ensangrentadas por los sequeros de las ñoras; un trozo de río con un viejo molino rodeado de patos; una espesura de chopos, de moreras; una palma solitaria; una ermita con su cruz votiva, grande y negra, clavada en el hastial; humo azul de márgenes quemadas; una acequia ancha; dos hortelanos en zaragüelles, espadando el cañamo con la agramadera; naranjales, panizos; otra vez el río, y en el fondo, sobre el lomo de un monte, el Seminario, largo, tendido, blanco, coronado de espadañas; y abajo, en la ladera,

comienza la ciudad, de la que suben torres y cúpulas rojas, claras, azules, morenas, de las parroquias, de la catedral, de los monasterios; y a la derecha, apartado y reposando en la sierra, oscuro, macizo, enorme con su campanario cuadrado como un torreón, cuya cornisa descansa en las espaldas de unos hombrecitos monstruosos, sus gárgolas, sus buhardas y luceras, aparece el Colegio de Santo Domingo, de los padres Jesuitas.» (Miró, 1969: 571).

Como se puede observar, el fragmento reproduce un viaje (exactamente en tren) ya que, como se puede advertir con facilidad, van apareciendo ante el lector diferentes escenarios, formas y objetos del paisaje que van sucesivamente desapareciendo para ser sustituidos por otros. El vehículo en el que se viaja se interna, procedente de Alicante capital, en la huerta de Orihuela, y, ante el espectador, ante el narrador, van compareciendo aspectos de este paisaje descritos de una forma muy subjetiva, y escogidos por la propia percepción visual, y también anímica, del narrador.

Colores, sonidos, aromas, formas y contornos son debidamente descritos utilizando elementos aislados de forma impresionista. El paisaje, como en la pintura impresionista, tiene también sus figuras (unos labriegos) que realizan su labor habitual y que así quedan incorporados al cuadro. Pero junto a las impresiones visuales, incorpora Miró, en uno de sus gestos más genuinos, todo un abanico de percepciones sensoriales, reveladores de su estilo inconfundible, que llegan a agolparse y acumularse de manera obsesiva, casi morbosa, fuertemente densa: «Sobre la huerta, sobre el río y el poblado se tendía una niebla delgada y azul. Y el paisaje daba un color pesado y caliente de estiércol y de establos, un olor fresco de riego, un olor agudo, hediondo, de pozas de cañamo, un olor áspero de cañamo seco en almiarés cónicos». (Miró, 1969: 571-572):

Hay que advertir de la riqueza del mundo de las sensaciones de Miró, tan neomodernista y notar que las sensaciones visuales se mezclan con las olfativas y las táctiles (temperatura) para producir un efecto de multiplicidad hiperestésica asombroso. Pero tal cúmulo de percepciones sensoriales no tendría ningún sentido si no revelasen la implicación subjetiva del relator en la trama de la historia relatada, de la memoria, que ahora mismo se inicia. La visión del paisaje, su aroma, su temperatura, despierta en el narrador recuerdos indelebles y por lo tanto vivos y presentes en su mente, lo que supone una reiterada implicación del narrador en la propia historia que adquiere un tono subjetivo indudable y muy mironiano, revertido en la figura de su heterónimo o apócrifo Sigüenza. Mariano Baquero Goyanes, en su primer discurso sobre Miró, destacó la gran fuerza de las presencias olfativas en la narrativa mironiana. Hasta algún personaje suyo, como Don Magín, de *El obispo leproso*, está provisto de tales cualidades: «Miró, como don Magín, va dejando a lo largo de todas sus obras una especie de bellísima sinfonía de olores, de la que es fácil ofrecer ejemplos, hasta tal punto abundan en casi todas sus páginas. Casi cabría decir que en esta técnica

mironiana de apoyarse en una sensación para llegar a otras [...], en ese mecanismo casi cabría decir que la apoyatura sensorial más empleada por Miró para conquistar nuevas sensaciones, es la olfativa. Más que por color o por sonido, Miró percibe un ambiente por sus peculiares olores. Sobre ese incorpóreo andamiaje olfativo el artista construye complejos ambientes» (Baquero Goyanes, 1952: 19). Y así ocurre, en efecto, en el texto que nos ocupa, porque tras esta fuerte presencia del mundo olfativo, en el narrador se desencadenan una serie de sensaciones y actitudes anímicas que quedan transmitidas al lector a través del personaje que le representa: «Sigüenza contemplaba la tarde, angustiado, enfermo de tristeza, una tristeza tan acerba, tan densa, que le parecía que no era sólo un sentimiento suyo, sino que tenía una realidad propia, separada, grande, más fuerte que nuestra alma; la tristeza se le incorporaba en todo lo que veía, porque la vega, sus humos, sus árboles, los montes y el cielo, todo estaba hecho, cuajado de tristeza; la misma que le oprimía siendo chiquillo, cuando vestido de uniforme de colegial, salía con su brigada, la de los pequeños, por aquellas sendas, aguardando el paso del tren, un tren que le traía tantas memorias alegres, que aún le entristecían más que el paisaje y el regreso al Colegio de Santo Domingo». (Miró, 1969: 572):

En este momento habría que situar aquí cuántas consideraciones nos parecerían oportunas para valorar la especial actitud anímica de Miró frente a la realidad y el paisaje, y cómo en realidad son trasunto de su propia personalidad: tristeza en el paisaje, tristeza en el protagonista, tristeza en los recuerdos rememorados: el lector se halla ya en condiciones, tras esta obertura paisajística, de conocer los entresijos de uno de los mejores cuentos de Miró, de uno de los argumentos más candorosos, entrañables y sentidos: «El señor Cuenca y su sucesor» (Díez de Revenga, 1979: 117-122; Díez de Revenga, 1990a: 89-96; Miró, 1996).

La tristeza, la angustia vital, la abulia, producidas por un estado de ánimo, por un paisaje también las hallamos en Azorín. Nuevamente el paisaje natal, el paisaje familiar vinculado a recuerdos infantiles y juveniles, desencadena sensaciones de recuerdos y de tristeza. El viajero, ante unas determinadas tierras, retorna en el tiempo hacia un pasado sentido y nunca olvidado. El texto es de 1903: «A lo lejos una torrentera rojiza rasga los montes, la torrentera se ensancha y forma un barranco; el barranco se abre y forma una amena cañada. Refulge en la campiña el sol de agosto. Resalta, al frente, en el azul intenso, en el azul intenso, el perfil hosco de las Lometas; los altozanos hinchan sus lomos; bajan las laderas en suave enarcadura hasta las viñas. Y apelonados, dispersos, recogidos en los barrancos, resaltantes en las cumbres, los pinos asientan sobre la tierra negruzca la verdosa mancha de sus copas. La luz pone vivo claror en los resaltos; las hondonadas quedan en la penumbra; un haz de rayos que resbala por una cima, hiende los aires en franja luminosa, corre en diagonal por un terrero, llega a esclarecer un bosquecillo. Una senda blanca serpentea entre las peñas, se

pierde tras los pinos, surge, se esconde, desaparece en las alturas. Aparece, acá y allá, solitarios, cenicientos los olivos; las manchas amarillentas de los rastrojos contratan con la verdura de los pámpanos. Y las viñas extienden su sedoso tapiz de verde claro, en anchos cuadros, en agudos cornijales, en estrechas bandas que presidían blancos ribazos por los que desborda la impetuosa verdura de los pámpanos.» (Azorín, 1998: I, 403).

Estamos ante otra obertura paisajística: la realizada por Azorín, todavía J. Martínez Ruiz, al comienzo de su novela *Antonio Azorín*, en la que a diferencia de *La voluntad* y de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, tiene a las tierras de Alicante como escenario. Las que ahora nos describe Azorín son las más próximas a Monóvar. Poco a poco, en el texto, que es mucho más extenso, Azorín va deslizándose los topónimos que identifican la zona descrita por el narrador. Nombres que se van alternando con la sucesión temporal del paisaje, que, de forma dinámica, cambia según avanza el día. Desde el esplendor inicial se va hacia el crepúsculo y la noche: «Cae la tarde; la sombra enorme de las Lomeras, se ensancha, cubre el collado, acaba en recia punta sobre los lejanos almendros; se entenebrecen los pinos; resaltan las bermejas hazas labradas; el débil sol rasero ilumina el borde de los ribazos y guarnece con una cinta de verde claro el verde oscuro de los viñedos bañados en la sombra.— Cambia la coloración de las montañas. El pico de cabreras se tinte en rosa; la cordillera del fondo toma una suave entonación violeta; el castillo de Sax refulge áureo; blanquea la laguna; las viñas, en la claror difusa, se tiñen de morado tenue.— Lentamente la sombra gana al valle. Una a una las blancas casitas lejanas se van apagando. La tierra se recoge en un profundo silencio; murmuran los pinos; flota en el aire el grato olor de resina. El cascabeleo de un verderol suena precipitado; calla; suena de nuevo. Y en la lejanía el dorado castillo refulge con un postrer destello y desaparece. (Azorín, 1998: I, 404-405).

La descripción se cierra con la llegada de la noche y las sensaciones van variando. Conforme van desapareciendo de la vista los objetos, poco a poco, van siendo sustituidos en la percepción del narrador por los sonidos que pasan a primer plano en la descripción hasta hacerse únicos en el cuadro. Del sentido de la vista y del olfato vamos pasando lentamente y casi en exclusividad al sentido del oído, que se afina. Y con estas últimas sensaciones termina la descripción inicial de la novela de José Martínez Ruiz: «Anochece. Se oye el traqueteo persistente de un carro; tintinea a intervalos una esquila. El cielo está pálido; la negrura ha ascendido de los barrancos a las cumbres; los bancales, las viñas, los almendros, se confunden en una mancha informe. Destacan indecisos los bosquesillos de pinos de las laderas. La laguna desaparece borrosa. Y vibra una canción lejana que sube, baja, ondula, plañe, ríe, calla...— El campo está en silencio. Pasan grandes insectos que zumban un instante, suena de cuando en cuando la flauta de un cuclillo, un murciélago gira calladamente entre los pinos.

Y los grillos abren su coro rítmico; lo comunes en notas rápidas y afanosas; los reales en una larga, amplia y sostenida nota sonora.— Ya el campo reposa en las tinieblas. De pronto parpadea a lo lejos una fogata. Y de los confines remotos llega y retumba en todo el valle el formidable y sordo rumor de un tren que pasa...» (Azorín, 1998: I, 405).

Como ha señalado E. Inman Fox, en su edición de *Antonio Azorín*, «Martínez Ruiz describe el valle de Elda desde el Collado de Salinas, donde pasaba largas temporadas leyendo y escribiendo en una casa de campo perteneciente a la familia de su madre. Semejantes descripciones de este paraje, Monóvar y sus contornos abundan en los escritos de *Azorín* —sobre todo en *El libro de Levante* (1929) y en *Memorias inmemoriales* (1946)—» (Fox, 1992b: 49 n. 1). Pero, como antes vimos en Miró, esta descripción del paisaje natal no tendría ningún sentido si no hallásemos en él al personaje, al trasunto del propio autor. Esta es la gran novedad tanto de Azorín como de Miró frente a las presencias del paisaje en la literatura anterior, frente a las descripciones de parajes y entornos de los escritores de la literatura de viajes, de los viajeros y peregrinos. El paisaje, y muy en concreto estas tierras de Alicante, están directamente relacionadas con el propio autor-personaje de la novela lírica: paisaje y autor se relacionan y forman un todo.

Como antes vimos en el texto transcrito de Miró, no tardará en aparecer en la novela *Antonio Azorín*, su propio protagonista, ejerciendo el papel subjetivo que a la novela lírica corresponde: «Azorín se sienta, lee un momento, baja, sale, también de cuando en cuando, a la puerta. Salir a la puerta es una cosa que no se puede hacer en Madrid; es una de las pequeñas voluptuosidades de provincias. Salir a la puerta es asomarse, un poco indeciso, un poco hastiado, mirar al cielo, escupir, saludar a un transeúnte, auparse el pantalón... y volverse adentro, hasta otra media hora, en que volver a salir, también cansado, también indeciso, a escudriñar la monotonía del cielo y la soledad de la calle.— Otras veces Azorín permanece largos ratos en una modorra plácida, vagamente, traído, llevado, mecido por ideas sin forma y sensaciones esfumadas.» (Azorín, 1948: I, 426).

Las tierras de Levante están muy presentes en numerosas obras de Azorín. Hace ya cuarenta años publiqué dos trabajos, titulados «Cromatismo y sensibilidad en Azorín» (Díez de Revenga, 1977: 41-47), y «Vivencia y realidad del paisaje en Azorín» (Díez de Revenga, 1974: 7-22), en los que destaqué la importancia básica de un libro fundamental en la bibliografía azoriniana para el conocimiento de su visión del paisaje alicantino. El titulado por Ángel Cruz Rueda *El libro de Levante* es entre los de Azorín el que de una forma más detallista, entusiasta, entrañable y a veces emocionada, existe una descripción más detenida del paisaje de su tierra natal, el Alicante de Monóvar, de Elda, de Petrel, el más castizo, aquel que elogió sobre los otros en el comienzo de su novela *Las*

confesiones de un pequeño filósofo, de 1904, cuando explica, en un texto previo, dónde se escribió el libro.

Superrealismo. Prenovela fue el título inicial que Azorín impuso a *El libro de Levante*. Esta primera denominación, como se indica en el propio libro, figuró en el colofón de la primera redacción, realizada en San Sebastián, en agosto y septiembre de 1929. Ni el título ni la fecha pueden pasar inadvertidos del estudioso. Como tampoco ha de pasar sin comentario el subtítulo. ¿Qué pretende Azorín? Estamos en el primer esplendor de las vanguardias en España, en 1929, y el surrealismo (o el superrealismo, como Azorín lo llama) es tan sólo un anhelo de algunos poetas y escritores avanzados. 1929 es precisamente el año en que García Lorca marcha a Nueva York, y allí escribirá su primer libro de vanguardia y surrealista, *Poeta en Nueva York*, mientras Alberti, Aleixandre y Cernuda descienden al abismo de los infiernos surreales ese mismo año. Azorín se apunta a esta aventura y nada menos que en la *Revista de Occidente* (Azorín, 1930: 131-136), explica el sentido de esta su «Prenovela» titulada *Superrealismo*.

Toda la aventura experimental de Azorín ha sido valorada muy positivamente hoy por la crítica azoriniana. Pero lo que interesa ahora es que el paisaje de su Alicante natal es tan fundamental en la redacción de la obra. Pero ¿qué papel juegan tantas descripciones de las tierras alicantinas en la pre-novela? Sin duda, forman parte del propio experimento de novela sin argumento, de novela rupturista que crea desdoblamiento de voces de narrador y multiplica personajes para contar un regreso a la tierra natal. De nuevo, paisaje y autor, paisaje y personaje se funden en este mundo de ficción surreal. Es indudablemente una nueva interpretación de la novela lírica, aún más atrevida que la llevada a cabo, a principios de siglo en *La voluntad*, Antonio Azorín y *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Renata Londero lo ha explicado con claridad en sus palabras previas a la edición de *Novela completa*: «la parte de *Superrealismo* donde Azorín mejor demuestra su amplitud de intereses es la que dedica al recuerdo de Levante (caps. XII-XLV), observado con mirada soñadora y curiosa a la vez, en sus aspectos más distintos: el paisaje, la historia, la literatura, la arquitectura, la cocina, las costumbres. Además, en seguida el lector percibe que, en esta singular metanovela, el recorrido geográfico-anímico por la tierra alicantina coincide con un viaje del autor a las raíces de su propio *modus sentiendi* y *scribendi*: los dos principios de poética que aquí se ilustran son el amor por la sencillez expresiva y la teoría del ‘matiz’» (Londero, 1998: I, 132).

Uno de los momentos más trascendentes de la novela, tal como ha destacado Renata Londero, lo contiene el capítulo XXX, titulado «Llegada», en el que esa teoría del «matiz», antes señalada, alcanza expresividad definitiva, sobre todo en los matices de colores, que veremos enseguida en el texto, y que comentábamos en nuestro artículo de 1973 «Cromatismo y sensibilidad...». Pero junto

a los colores, que más que una paleta impresionista lo que nos muestran es un cuadro de vanguardia, están también las imágenes sucesivas, a veces caóticas, a veces agrupadas, y en ocasiones desconectadas. El texto es también, como el que transcribimos de Miró, un texto dinámico, un texto en movimiento, un texto escrito desde un tren, un texto de viajero: «En marcha hacia la costa; hacia Monóvar. El panorama de la campiña con horizontes distintos y claros. Caudete; camino de Yecla. En lo remoto, Yecla, la inmensa, con sus llanadas y la montaña en que hay una cueva misteriosa. Yecla, castellana y medio manchega. Caudete. Va descendiendo el tren. Villena, señorial y mundana. Castillo con una ventana que nos mira. Huertas extensas. Perfil de montañas que resaltan en la lejanía. Sax; el peñón agudo con los muros lisos de su castillo moruno. Peñón enhiesto, que surge de pronto de unas huertas verdes. Desde el campo de Monóvar, desde Salinas, el peñón y el castillo de Sax. Sereno en el ambiente sereno, el castillo que cambia con el tiempo de color. El castillo –cuyos paredones lisos–, que son amarillos, ocre, violetas, morados, grises, según varíe el color del cielo y la transparencia del aire. Y el castillo que, con la más ligera humedad, se esfuma sobre el gris de las colinas más lejanas. El castillo compañero de meditaciones. No se ve el pueblo, que está en lo hondo de unas huertas. Al pie del castillo, la vía férrea, y desde el Collado de Salinas, desde el cuartito a tejavana, en que trabaja Albert, contemplar el castillo multicolor, el castillo veleidoso, proteico y pensar en el camino de hierro que conduce hasta Madrid. El tráfago de la vida de Madrid, y el silencio y la quietud de la campiña.– Descender; descender. Un túnel; 870 metros. Al salir, otro mundo; el aire, de pronto, más templado; primavera en invierno; Y el valle de Elda, espléndido ante nosotros. El valle de Elda por donde travesé Castelar siendo niño; el valle de Elda cantado en magnífica página por el gran prosista, el más cadencioso de los prosistas españoles. Todo el valle anegado en luz, luz fina, cristalina; oleadas de luz. Luz batida por manos angélicas. El Cid que nos saluda; la eminente peña del Cid, que está en la región azul. El Cid que avanza su cuadrada testa sobre el valle. A la izquierda de la vía, en lo hondo, a dos pasos, Elda; Elda la industriosa con sus fábricas. Más lejos, Petrel, en la falda de una colina; Petrel, casi disuelto, desleído en coloraciones y matices de una suavidad exquisita. El reino de los maravillosos grises ha comenzado ya. Grises azules, grises verdes, grises morados, grises amarillos. Grises de oro en las piedras de las casas y en los ribazos. El valle como un barco perfecto; concavidad de verde y gris. El Vinalopó en lo hondo, sesgando entre huertas. Con remansos de movedizas pedrezuelas. Cañares; molinos. Susurro de las callas y borbotillo del agua. El peñón en lo alto, Rápida pendiente de Elda a Monóvar. El tren silba gozoso. Ya vemos la ermita en la colina. Huertas; almendros, olivos, granados, higueras. Un ciprés; una palmera. Monóvar, en la falda de dos colinas; en una de ellas, la ermita de Santa Bárbara; en la otra, los paredones de un moruno castillo. Las calles, limpias; de yeso las colinas, y la lluvia

al descender, lava y deja casi lustrosas las callejitas altas. Una larga calle central y calles que descienden de las dos colinas y atraviesan la principal hasta llegar al remanso de la huerta. Dieciséis mil habitantes. Caminos; carreteras sendas; atajos; siempre el pie en el camino y en la calle. Automóviles; la pasión por el automóvil. Líneas de autobuses; taxis de punto; automóviles de alquiler. Casino con deleitoso jardín. Sanidad del ambiente; pueblo para convalecencia. Dulzura y paz en las costumbres. Eutrapelia ligera y discreta. Epicurismo y actividad. Fábricas. Campos primorosamente cultivados.» (Azorín, 1998: I, 911-913).

Podemos advertir plenamente que las impresiones se agolpan y multiplican revelando sensaciones diversas, entre las que las cromáticas son las más destacadas, pero sobre todo por su propia condición variada y cambiante. Así, dos colores extraños, como son el morado y el gris, adquieren matices de lo más complejo al diversificarse en diferentes matices. Como si de una pintura vanguardista se tratase. Azorín lleva a cabo su propia interpretación del surrealismo, y en esa configuración personal entra la revelación de sensaciones aparentemente descoordinadas. Adviértase, por ejemplo, la presencia del sonido, en la frase «susurro en las cañas y borbotillo en el agua» obtenida sobre la base de dos expresivas onomatopeyas: susurro y borbotillo. En 1973, escribía en mi artículo «Cromatismo y sensibilidad...»: «Pero realmente lo que Azorín busca en el libro es el escenario ideal en que pretende desarrollar una novela para su personaje, escenario que busca intensamente a lo largo de unos paisajes, de unos recuerdos, de unas ideas que nos trasmite a través de felices sensaciones. Los ambientes descritos no son sino escenarios reales, suprarreales, supernaturales, como él mismo llega a comentar en su prólogo. La obra se convierte así en un cúmulo de sensaciones vitales que traduce unas vivencias de un lado y produce unos sentimientos de otro.» (Díez de Revenga, 1977:107).

Azorín, en su ruptura con el concepto tradicional de novela, en el que viene trabajando desde principios del siglo, a la altura de 1929, lo que hace es construir un gran escenario de sensaciones vividas y situar en él a su personaje, trasunto, como siempre, del propio autor, tal como mandan los cánones de la novela lírica: personaje fugaz, desdibujado, vanguardista, evocado de forma un tanto surreal y onírica. En el texto transcrito lo hemos oído nombrar: Albert: un tal Joaquín Albert, un tal Tomás Verdú viven en esta novela como personajes, que no son otra cosa que trasuntos del propio autor. Y, de nuevo, volvemos a una idea que antes hemos elaborado: el paisaje para Azorín no es un decorado ni un telón de fondo: las tierras alicantinas son, para este viajero, biografía, y, si son biografía, son vida: el vitalismo sobresale por encima de todo. Y la presencia de la realidad, transformada, sublimada, define todo un estilo, que a la altura de 1929, roza, como Azorín pretendía, el arte de vanguardia.

Interesa regresar a Gabriel Miró en este contexto. Y escogemos ahora un texto, de 1928. Un texto que hoy nos llama aún más la atención que cuando

se escribió para el libro *Años y leguas*, en la década de los veinte. También en estas páginas es importante el color: en este caso el color azul. El azul intenso del cielo y el mar. Y el pueblo evocado en el viaje no es otro que Benidorm, a donde el progreso destructor, como hemos de ver, ya había llegado: «Parece que los pueblos de la orilla del mar no pueden ser íntimos por la demasiada lumbre y anchura que les rodea. Abiertos y desceñidos en un lugar de tránsito, se estremecen como si se les mirase y se les tocase en su desnudez desde todos los caminos y rumbos. Pero Benidorm tenía intimidad. Se interna entre los azules del cielo y de las aguas. Mar y aire suyos como creados privativamente para su goce. –Algunos imaginativos veían en Benidorm un pueblo con pórticos, arcos y dioses de mármoles blancos.– Sigüenza no veía en Benidorm más que Benidorm, sin mármoles, sin nada clásico. Benidorm sumergido entre azules perfectos mediterráneos. Una gracia, una felicidad inocente de claridades que, como la felicidad e inocencia de los hombres, daba miedo de que se rompiesen. Azules nuevos, como recién cortados; azules calientes, azules de pureza. Esa pastosidad y esa levedad de la luz se originaban de la armonía de todo lo que constituye y es Benidorm, aun antes, mucho antes, de serlo. Lejos, en el fondo, se estampan las grandes montañas y desde allí hasta el pueblo nada contiene ya el vuelo combo del espacio. Allí se han parado las sierras, porque era su lugar escogido para la perfección de este pueblo; la distancia precisa para que ellas también fuesen un espectáculo de belleza. Montes con las espaldas distendidas y nerviosas, montes delgados, perpendiculares en asunciones tranquilas, siempre hilando el vellón de la claridad virgen. «Puigcampana» es la sierra cincelada para Benidorm, y todavía quedó enmendada la obra rebanándole el filo en una hendidura de bordes siempre tiernos. Se le quitó lo necesario para que se viese un momento más del día. Allí subió la anécdota caballeresca. Dicen que Roldán, enfurecido, rajó con su espada la lámina del monte. En la costa tiene Benidorm la Sierra Helada. De mañana, de tarde, de noche, siempre de color de luna. Piedras puras y frías en una ondulación de lino mojado. El mar resultaría quizá demasiado profundo de azul; sobraría superficie azul delante del pueblo, y como nada puede sobrar en la belleza, floreció la lis de un islote: una roca encarnada como un corazón que remansa la lumbre.– Pueblo claro y recogido. Dentro de los azules, paredes de aristas de espigas, contornos de nitidez de sal. Casas volcándose sobre cantiles de color de limón, casas con lonas de faluchos. Entre los remos y salabres, una higuera que mana su olor caliente y espeso como una resina». (Miró, 1969: 1101).

Se advierte que ya el progreso amenazaba en la década de los años veinte del siglo xx. La descripción de Miró es genuinamente suya: azules y luz, lumbre la llama él, para describir un paisaje lleno de sobresaliente luminosidad, que enciende los colores: sobre todo los azules y los blancos, aunque en esta descripción vemos otros matices: color del limón, color de la luna. Y la temperatura.

Y el aroma a mar y a higuera. Miró ha llegado a Benidorm, procedente de su heredad rural a recoger a un amigo, y Sigüenza, que es quien nos cuenta lo que ve, revive de nuevo un paisaje familiar, y tras las palabras antes reproducidas, da rienda suelta a recuerdos lejanos de un Benidorm labriego y rural.

Pero la realidad ya, en aquellos finales de los años veinte, amenazaba al viajero que venía desde tierra próxima del interior. Y Sigüenza siente de cerca que algo se está perdiendo, como ya señaló Mariano Baquero Goyanes (1956: 16), que vio en estas líneas mironianas un elogio de la vida campesina con menosprecio de la ciudad: «Le parece a Sigüenza un pueblo, reciente de pabellones de altos empleados de grandes fábricas. No hay fábricas; pero sus dueños han venido desde las ciudades, después de la guerra europea, atravesando en sus automóviles los collados bravíos y las hoces abruptas de Aitana. Benidorm es el baño disantero de ricos en vacaciones. Delante del baño abren sus residencias de verano como una sombrilla de membranas recortadas; residencias que han trastornado la fisonomía originaria de Benidorm y la lengua de las gentes con las líneas apócrifas y el concepto de *chalet* de *t* repercutida entre los dientes lugareños.— La felicidad y la inocencia se han roto». (Miró, 1969: 1102).

Gabriel Miró se asombra ante los nuevos modos de vida y teme, en esta especie de elegía improvisada, que algo se está perdiendo y que la belleza del paisaje, y por lo tanto la calidad de la vida natural, están desapareciendo, se pierden poco a poco. El regreso de Sigüenza hacia el interior, hacia su heredad, supondrá para él la recuperación del bienestar.

Territorio y paisaje, naturaleza y géneros de ficción pueden llegar a producir un efecto literario de un gran interés. Sigamos con Gabriel Miró y analicemos ahora lo importante que es el territorio, el paisaje y la naturaleza como escenario y ambiente de una de sus novelas más sensuales, *Las cerezas del cementerio*. Y regresamos casi al principio, a 1910.

La novela *Las cerezas del cementerio* es la obra maestra de Gabriel Miró que culmina la época primera de su novelística, situada entre 1908 y 1915, y también es el relato que clausura su manera inicial de hacer novelas, aunque se despidе de tal estilo inicial con una obra singular y muy valiosa, una de las grandes creaciones de toda la novelística española del siglo xx. En esta novela Miró vuelca toda su filosofía de la naturaleza y de su renovación cíclica en una historia poblada, una vez más, de personajes muy complejos y llenos de interés. En especial, el protagonista, Félix Valdivia, joven impulsivo, amante, «romántico» y descreído nietzscheano, que atraviesa, en su efímero y breve paso por la vida, un enjambre de oscuras pasiones, representado por los personajes que le rodean o que rodean a su amada Beatriz, su «madrina», encarnación del amor natural, puro e imposible, e inalcanzable para el personaje.

La personalidad de esta criatura mironiana tiene implicaciones autobiográficas, ya que en algún momento podría ser, como Sigüenza (el trasunto del propio

Gabriel Miró), un personaje de «tonalidad quijotesca». Por lo menos, así lo sugirió Mariano Baquero Goyanes (1973: 288) cuando realizaba un comentario de textos de uno de los capítulos más celebrados del libro «En la Cumbreira», advirtiendo que «se trata de un joven exquisito, muy sensible, hiperestésico, de temperamento artístico muy convencionalmente descrito. Participa de esa angelización sensual y un poco perversa, característica de los héroes mironianos más inequívocamente «neomodernistas». Por lo menos a la también refinada y exquisita Beatriz, Félix se le aparece como «hombre arcángel».

Uno de los motivos repetidos en toda la literatura de Miró es el desamor, que en *Las cerezas del cementerio* determina muchas de las relaciones de unos personajes con otros, y justifica el sufrimiento constante de Félix, joven estudiante de Ingenieros, perteneciente a una hidalga familia de terratenientes. Esa familia, tradicional y cristiana, los campesinos y el mundo rural, salvaje y despiadado, según queda simbolizado en uno de los labriegos, sacrificador de animales, y sobre todo la crueldad de acciones y afirmaciones, van trazando un entramado argumental de una singular dureza y desnudez, en el que la manifestación de los buenos deseos y del amor a la naturaleza, está propiciada por la actitud noble del joven Valdivia.

Las cerezas del cementerio, por razones argumentales, pero también por evidentes referencias ideológicas, constituye, en el proceso creador de la narrativa mironiana, una de las cumbres de su narrativa en lo que se refiere a reflejo de la naturaleza y de la sensorialidad y su relación con los comportamientos. Una escena muy recordada de la novela, la de la lucha de los perros, nos muestra a la naturaleza primaria más salvaje, y eso a Félix le produce un determinado placer. Su sensibilidad, puesta en relación, desde el mismo comienzo de la novela, con la experiencia de la naturaleza, experimenta aquí un especial gusto, porque, en definitiva, es un personaje cuya sensibilidad está abierta a todo tipo de influjos naturales.

Acaso *Las cerezas del cementerio* sea la más indicada de las novelas de Miró para descubrirnos sus capacidades para mostrar naturaleza y paisaje no como algo bello y objetivo, como un escenario o telón de fondo, sino como una realidad que implica y complica a sus personajes, en este caso a su protagonista Félix Valdivia, capaz de experimentar un placer singular observando la violenta lucha entre dos perros que se ha de culminar como un final aún más salvaje y bestial.

La naturaleza no es sólo paisaje y por eso llega a ser decisiva alegoría: la luna se configura como símbolo fundamental, en el inicio de la novela, como las cerezas del cementerio, que dan título al relato, lo serán al final, cuando sean comidas, como si de una comunión laica se tratase, por las mujeres de la novela, que aman a Félix, ya muerto, y reciben a través del dulce zumo de la fruta, al amado, en decidido símbolo de la renovación cíclica de la naturaleza.

Hay que reparar en la repentina y sorprendente muerte de Félix, espectacular en su descripción, aunque explicada fisiológicamente en gesto naturalista que se funde con una representación romántica, según la percibe el propio protagonista alucinado. Tal situación convence al lector por su riqueza expresiva y culmina la historia íntima de un personaje único en nuestra novela contemporánea, que más que un don Juan descreído, como se le llega a llamar en la novela en un gesto característico de desamor, por un envidioso primo, celoso y simple, es un don Quijote enamorado que, en efecto, mucho debe a Cervantes y a su genial obra maestra como al inolvidable hidalgo manchego, sugerido constantemente a través de referencias y citas.

Las cerezas del cementerio, sin embargo, no es un texto de gran madurez en la obra de Gabriel Miró (recordemos su fecha: 1910), que sólo la conseguiría, años más tarde, en *Nuestro Padre San Daniel* (1921), *El obispo leproso* (1926) o *Años y leguas* (1928), donde ya adquiere «ese inconfundible tono o modo literario» suyo, a pesar de que «en esta novela el que podríamos llamar «neomodernismo» mironiano no ha experimentado aún el proceso de maduración, decantamiento, que será característico de las últimas creaciones del escritor. Pero la fuerza descriptiva, la anegadora sensorialidad, el lenguaje tan trabajado y de tan rica adjetivación, la capacidad musical, rítmica de Miró; todo eso puede ya percibirse en la prosa de *Las cerezas del cementerio*» (Baquero Goyanes, 1973: 287).

Ya en el capítulo inicial de la novela revela Miró su gran pasión por la utilización de los sentidos como base de la narración. No sólo se trataba de un gesto «neomodernista» como tantas veces se ha indicado, un gesto típico de la nueva literatura de la modernidad en el siglo xx, sino de un obsesivo implicar a los personajes en las acciones por medio de los sentidos, de sus sentidos, de los sentidos del escritor y de los sentidos del lector que, Finalmente, se ve condicionado y requerido por el escritor para compartir, en su subjetividad, la multiplicidad de las sensaciones ofrecidas.

En ese comienzo, en sus primeras líneas, ya son las luces y los colores los que animan la obertura del relato, cuando Félix contempla la lenta ascensión de la luna, uno de los símbolos fundamentales de esta novela como ya hemos señalado («luna enorme, ancha y encendida como el llameante ruedo de un horno») (Miró, 1969: 319). Félix, se indica a continuación, «todo lo sentía en un santo remanso de silencio, todo quietecito y maravillado mientras emergía y se lazaba la roja luna» (Miró, 1969: 319); para enseguida sentir, desde otro ángulo, ahora el olfato: «aspiró Félix Fragancia de mujer en la inmensidad».

Son los nombres de las dos viajeras, una vez presentadas, los que despiertan la excitación sensorial del joven, tan sólo sus nombres. Beatriz, la viajera mayor, la madre; Julia, la más joven, la hija: El nombre de la madre «dio a Félix sabor y perfume de mujer patricia y romántica. Parecíale llena de gracia y de misterio,

y su palabra más dulce, cálida y sabrosa que los panales recién cortados» (Miró, 1969: 321). Multiplicación de los sentidos, sugeridos nada menos que con la palabra Beatriz, para introducirnos en un ambiente de sensorialidad perceptible en cada página: el rugido de las hélices del barco, las espumas como luciérnagas, las caricias de las sedas, las aguas llenas de luna triste y vieja, para mostrarnos al final del capítulo a Félix «hechizado», «poseído de la fragancia de sus palabras y de toda su hermosura». Justamente la fragancia de las palabras que no es otra que la fragancia de la propia Beatriz, como el joven le confiesa, tras haberlo experimentado por el sentido del olfato: «¡Doña Beatriz, usted no se perfuma como las demás mujeres; usted huele a naturaleza gloriosa, a mañana y a tarde de los huertos!... ¡Es usted mujer pagana y mujer bíblica, Ceres y Zulamita!...» (Miró, 1969: 326) se dice en el capítulo II, titulado muy expresivamente en Miró «La mirada», para luego comparar a las dos damas, madre e hija, con las frutas, evocando sin duda su sabor, por el sentido del gusto: el caso de Julia «su carne y su alma daban sensación y fragancia de fruta en agraz» (y por lo tanto, al no estar aún madura, incomedible), mientras que «Beatriz era la fruta dorada que destila la primera lágrima de su miel» (Miró, 1969: 328). Hallamos en este pasaje una primera manifestación de la relación entre erotismo e ingestión de alimentos (en este caso frutas) que se habrá de convertir en la morbosa clave final de la novela, como hemos de ver, puesta en relación con la comunión de la religión cristiana.

La voz del protagonista todo lo transforma y así aparecen mujer y naturaleza fusionadas en un alarde de sensualidad. Pero no sólo estas sensaciones son las que unen a la pareja en pasión y en sensualidad: también la vista es fundamental (recordemos que el capítulo se titula «La mirada»). La vista de ambos a través de la imagen que les refleja la propia naturaleza, como el mismo Miró indicará en el expresivo y apasionado final del capítulo II: «Sonrieron. Y no se atrevieron a mirarse ni hablarse y padecían en el silencio; y para no confesarse la turbación de sus almas, se asomaron a la cisterna. Estaba el agua somera, clara, inmóvil, llena de júbilo del cielo y de las parras. Apareció copiada la rubia cabeza de Félix, y luego doña Beatriz asomada a sus hombros. y ¡oh prodigiosa visión del limpio, fresco y deleitoso espejo! Beatriz se veía pálida y añorado como su hija; y la mirada que antes no osaron darse, la recibieron entrambos tan fuerte y seguida dentro de la guardada agua, que creyeron rizado y roto el natural espejo, y fueron ellos los que se habían conmovido apasionadamente.» (Miró, 1969: 329).

La tradición renacentista de la contemplación de los amantes reflejados en el agua, como bien anota Miguel Ángel Lozano (1991: 281), que conocería Miró, sin duda, a través de su lectura de la *Novela del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, manifiesta, una vez más, sus constantes referencias directas e indirectas,

explícitas e implícitas a numerosos textos clásicos a lo largo de *Las cerezas del cementerio*.

Es el capítulo IV un capítulo especialmente encendido en sensaciones muy diversas y en él destaca el recuerdo de aquella mirada, de aquella contemplación, que se mantendrá, una vez que los amantes se han reencontrado de nuevo: «Inmóviles, callados, contemplaban Beatriz y Félix la santa noche. Creíanse subidos y asomados en la orilla de una estrella. Juzgábanse venturosos, y se sonreían con estremecimiento. Se miraron, y vieron, dentro de sus retinas, luna, noche, inmensidad; y temblaron recibiendo el recuerdo de la mirada en el claro y vivo espejo del agua de la cisterna». (Miró, 1969: 342).

En este capítulo IV, en el que se produce el encuentro sexual de los amantes, las sensaciones se van multiplicando, a la vez que el narrador omnisciente va interpretándolas según afectan al protagonista (Miró, 1991: 141): «Volvióse a Doña Beatriz y la vio bañada de los colores de la luna derramada en los divanes.» O más adelante (Miró: 1991, 141): «Abrió las vidrieras y apareció religiosamente la azulada palidez del espacio.» Para continuar: «Entonces los brazos de Félix la ciñeron. Parecióle que estaban en el templo solitario de un astro, alumbrado suavemente para ellos. Y tuvo la divina sensación de que abrazaba un alma desnuda, alma hecha de luna y jazmines. Y exclamaba: ¡Mirar el cielo y tenerla abrazada. Dios mío!» (Miró, 1969: 342).

Es una espectacular frase de Maeterlinck la que cierra el capítulo que muestra al lector que la unión de los amantes es una unión aún más intensa que la de unos personajes normales y corrientes, porque esa unión se lleva a cabo con la presencia e incidencia de la naturaleza formando parte de tan trascendental acto, ya que, como dice Maeterlinck, al final del capítulo, no es lo mismo poseer a la amada en los límites de vuestro aposento que mirando a las estrellas. O como señala Lozano Marco, «la unión sexual se consuma en una atmósfera de pureza y de blancura» (1991: 142), imposible, qué duda cabe, si no se hubiera hecho patente la gran aportación del mundo de las sensaciones que Miró ha ido preparando a lo largo de todo este capítulo cuarto y culminándolo en el éxtasis de las líneas finales.

La unión de los amantes se convertirá en algo indisoluble, que provoca en Félix arrebatos de exaltación mística casi religiosa y desencadena en él ansiedades incontroladas que traspasan los sentidos, trasladando la pasión de una sensación a otra. Recordarán los lectores de *Las cerezas del cementerio* lo morboso de la escena, relatada en el capítulo V, en que Félix observa cómo Beatriz muere un trocito de pan en el momento de una despedida obligada. A través del tacto y del gusto, el amante enervado quiere absorber la esencia de la amada por medio de las glándulas salivales, a través de la propia saliva de la amada, conservada en ese trozo de pan. El momento es de una excitación sensorial sobresaliente, y Miró consigue establecer entre el lector y el protagonista una corriente de

subjetividad muy excepcional e imaginativa: «Lo frío, sin menoscabo de lo cariñoso, y hasta lo vulgar de este consejo, todavía exaltó más al amante. Se levantó para despedirse. Doña Beatriz partía con sus dientes un pedacito de pan como un diminuto terrón de nieve, y Félix, enloquecido, se lo quitó, y volviéndose lo besó y aun pudo gustar la humedad dejada por la fresca y encendida boca de mujer. Beatriz le había sonreído con tristeza...— Esta era la adorable y gustosa reliquia que ahora tocaba con ardimiento y voluptuoso fetichismo. Y al contemplarla y besarla mucho, notó que sabía a pan viejo, y que la menuda y perfumada huella de los blanquísimos dientes estaba ya seca y rugosa.» (Miró, 1969: 346).

En el capítulo VI, Félix, ya llegado a su destino, conducido desde el tren al retiro campestre de «La Olmeda», volverá sobre sus recuerdos y sentirá especial delectación al recuperar viejas sensaciones. Cuando saliendo de la estación, ya están en el campo: «El espíritu de Félix sumióse en el crepúsculo claro, limpio, pálido, de color de estrella. Entonces ansió besar el pan mordido por su madrina y hasta tragarlo, comulgarlo, y escribirle diciéndoselo...» (Miró, 1969: 347).

Cuando se produce un nuevo encuentro en el capítulo XIV, con la segunda unión sexual de los amantes, volverá a aparecer el trocito de pan con toda su morbosa condición de reliquia y de eucaristía profana: «Félix sacó de su cartera el trocito de pan, tan olvidado, que mordiera en el tren: —¿No lo recuerdas? Te lo quité la mañana que nos despedimos. Durante el viaje ha sido mi viático de amor, y no lo comulgué del todo para no quedarme sin nada. Ahora sí, porque te tengo: besa y come también tu reliquia». (Miró, 1969: 391).

En su constante relacionar erotismo y religión, tan presente en esta novela como en otras, hay que destacar que Miró ha utilizado el término *comulgar*, poniendo en relación el acto máximo de la religión cristiana, la máxima unión del creyente con Dios, en la Eucaristía o la comunión con la pasión amorosa. Si la religión cristiana es teófaga (la única que ingiere a su Dios), a Miró le sirve el proceso de unión íntima del fiel con su dios para manifestar la fuerza erótica de la unión de los amantes por medio de la comunión, es decir ingiriendo aquellos alimentos que poseen relación con la persona amada. En tal proceso se multiplica el mundo de las sensaciones, ya que junto al gusto, pues por la boca y por el paladar se percibe al amado o a la amada, se produce la consiguiente ingestión y digestión, que en definitiva es unión fatal y permanente en una especie de fagocitosis erótica muy estimulante y compulsiva.

Se trata de un tipo de eroticofagia morbosa, de devoración o ingestión de alimentos vinculados a la persona amada, de carácter muy morboso, que será justamente el mismo efecto que producirá el momento culminante de la novela, hasta el punto de que Miró la llevará al título de la novela: *Las cerezas del cementerio*.

Por primera vez aparecen las célebres cerezas en la que supone la primera mención del pueblo, Posuna, en el tan sensual capítulo IV: «¡Y Posuna! ¿Te

acuerdas de Posuna, el pueblecito de nuestra iglesia, con su cementerio rodeado de cerezos?» (Miró, 1969: 339).

Sin embargo en el capítulo XIII será donde Félix, y los lectores, se encontrarán con el pueblo y los cerezos. Inmediatamente, Félix querrá comer de los apetitosos frutos. Las percepciones sensoriales se multiplican: tacto, vista, olfato, oído, gusto...: «Era el cementerio de Posuna: la tierra estaba cubierta viciosa mente de hinojales y malvas que ocultaban cruces. Había olor de jugos de verdura. En un rincón florecían dos varas de azucenas y una llama de amapolos, rodeando la única losa; era la sepultura de una carmelita que pasando al convento de Almudeles murió en la aldea.— Las ramas de los cerezos, ensangrentadas de fruta, pasaban doblándose sobre la frente de Félix. Levantó las manos para acercarlas y tío Eduardo le pidió que no lo hiciese, que no comiese cerezas.—¿Que no las coma? ¡Pero si son gordas y muy maduras, y ya están frías, lo mismo que si amaneciera! —¡No importa, Félix —añadió Isabel—; mira que son del cementerio!» (Miró, 1969: 386).

Nos dirigimos con las cerezas ya al final de la novela y de estas reflexiones. Todos los lectores de la novela saben de la trascendencia y singularidad del capítulo XXI y último de la novela, titulado justamente «Las cerezas del cementerio». Félix ha muerto, tal como lacónica y lapidariamente se indica en la última línea del capítulo anterior, el XXI. Ha pasado un año. Los cerezos vuelven a mostrar su fruto. Las tres mujeres de la novela, Beatriz, su hija Julia, y la prima enamorada de Félix, Isabel, coinciden en el cementerio ante la tumba de Félix. Doña Beatriz toma unas cerezas en su mano. Isabel aparece al final, y se produce de nuevo el acto sublime de la comunión, de la ingestión del amado a través de las cerezas. Las últimas líneas de la novela immortalizan la morbosa delectación de las dos mujeres ante el fruto, antes prohibido por Isabel, hoy ingerido como si comiera a su propio amado. «Pendía una rama cuajada de las primeras cerezas. Alzóse la señora y las entibió con el fragante aliento de toda su vida; y después, ella tomó del olor y dulzura del árbol.— ¡Pero no desfallecía de la emoción ansiada! Sólo era fruta, con el mismo sabor que antes de morir Félix.— Crujió otra rama doblándose bajo otras manos. Y apareció Isabel.— Y vio Beatriz que los ojos de la doncella lloraban y que sus labios sonreían celestialmente.— Isabel nunca había comido de esos árboles; y ahora sorbía y comulgaba la esencia del amado con las cerezas del cementerio». (Miró, 1969: 429).

«*Las cerezas del cementerio* —ha señalado Lozano Marco— contiene en sí muchas cosas, y carece, por lo tanto, de sentido unívoco y concreto. Ir descubriendo lo que contiene es reto y aventura para cada lector» (Lozano Marco, 1991: 17). Y, en efecto, Miró alcanzó una de sus cumbres con este relato y coronó con él, en su etapa inicial, su proyecto titánico, e incomprendido en su tiempo, de renovar la novela española, diciendo las cosas por insinuación, como el propio autor señaló (Miró, 1923: I, X), de manera que nos hallamos ante una

narración abierta a muchas sugerencias e interpretaciones, porque es un relato hecho por y para su personaje principal, una de las criaturas típicamente miro-nianas y del máximo interés.

La naturaleza, el territorio y el paisaje dejaron en los albores del siglo xx de ser una ornamentación decorativa que embellecía las descripciones y se convirtieron en parte sustancial de la poesía, de los relatos y de los ensayos de los escritores españoles, ya que llevaban en su descripción o en su evocación subjetiva el espíritu del propio escritor y no solo su sensibilidad sino también su ideología, su pensamiento sobre la vida, sus reflexiones sobre el mundo y la realidad. Y en Azorín y Miró así ocurrió porque en sus descripciones de tierras, paisajes, lugares y entornos, siempre dejaron algo de sí mismos, sentimientos de aprecio hacia una tierra que despierta recuerdos y recupera vida transcurrida, que revela humanidad y existencia, realidad y vida que aun hoy, pasados ya tantos años desde que estos textos fueron escritos, todavía se siente latir con la fuerza de su inmenso y potente corazón lírico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZORÍN (1930): «Superrealismo (Prenovela)», en *Revista de Occidente*, n.º 82, 1930, pp. 131-136.
- AZORÍN (1948): *Gabriel Miró, Obra completas*, Aguilar, Madrid, t. VI.
- AZORÍN (1956): *De Valera a Miró*, Afrodisio Aguado, Madrid, 258 pp.
- AZORÍN (1998): *Obras escogidas*, coordinación de Miguel Ángel Lozano Marco, Espasa, Madrid, 3 vols.
- BAQUERO GOYANES, M. (1952): *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Murcia, 62 pp.
- BAQUERO GOYANES, M. (1956a): *Azorín y Miró*, Universidad de Murcia, Murcia, 63 pp.
- BAQUERO GOYANES, M. (1956b): *Prosistas españoles contemporáneos*, Rialp, Madrid, 286 pp.
- BAQUERO GOYANES, M. (1963): *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Gredos, Madrid, 244 pp.
- BAQUERO GOYANES, M. (1973): «Las cerezas del cementerio de Gabriel Miró», en *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, pp. 285-304.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1974): «Vivencia y realidad del paisaje en Azorín», en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, n.º 11, pp. 7-22.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1977): «Cromatismo y sensibilidad en Azorín», en *Homenaje a Azorín. III Asamblea Comarcal de Escritores*, Instituto de Estudios Alicantinos, Monóvar-Alicante, Alicante, pp. 41-47.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1979): «Gabriel Miró y España a través de unos capítulos de su historia», en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, n.º 27, pp. 117-122.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1982): «Permanencia y revisión de Gabriel Miró», en *Escritores alicantinos contemporáneos*, Universidad de Alicante-Ayuntamiento de Elche, Elche, pp. 49-76.

- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1985): «Azorín y la prosa de Miró», en *Orbe*, n.º 4, pp. 8-11.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1990a): «Poesía y narrativa en Miró», en *Caligrama*, n.º 3, 1990, pp. 89-96.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1990b): «Santa Ana de Jumilla y la tercera parte de *La Voluntad* de Azorín», en *Homenaje a Jerónimo Molina*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, pp. 229-233.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2001): «Tres textos olvidados de Gabriel Miró con Murcia al fondo (1908)», en *Montearabí*, n.º 33, pp. 51-75.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2002a): «*La voluntad* de Azorín y la nueva novela: subjetivismo y sensualidad», en *Montearabí*, n.º 34, pp. 31-53
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2002b): *La voluntad, novela de J. Martínez Ruiz, novela de Azorín*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Murcia, 123 pp.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2014): «Jorge Guillén: de la luz de Murcia a la de Sevilla», en *Minervae Baeticae, Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n.º 42, 2014, pp. 142-182.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2002c): «Las novelas de 1902: espacios murcianos y signos de modernidad», en *Murgetana*, n.º 107, pp. 105-118.
- FOX, E. I. (1976): «Introducción biográfica y crítica» en J. Martínez Ruiz Azorín, *La voluntad*, Castalia, Madrid, pp. 9-55.
- FOX, E. I. (1992a): *Azorín, guía de la obra completa*, Castalia, Madrid, 347 pp.
- FOX, E. I. (1992b): «Introducción» en J. Martínez Ruiz Azorín, *Antonio Azorín*, Castalia, Madrid, pp. 7-42.
- LANDEIRA, R. (1978): *An Annotated Bibliography of Gabriel Miró (1900-1978)*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Michigan. 200 pp.
- LONDERO, R. (1998): «La novela-ensayo de Azorín (1928-1944): vanguardia y tradición», en Azorín, *Obras escogidas*, coordinación de Miguel Ángel Lozano Marco, Espasa, Madrid, I, pp. 117-165.
- LOZANO MARCO, M. A. (1991): «Introducción», en Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, Taurus, Madrid, pp. 9-83.
- MARTÍNEZ RUIZ, J AZORÍN (1992): *Antonio Azorín*, edición de E. Inman Fox, Castalia, Madrid, 217 pp.
- MIRÓ, G (1932): *Obras completas*, Edición conmemorativa, Altés, Barcelona, 10 vols.
- MIRÓ, G (1991): *Las cerezas del cementerio*, edición de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Taurus, 342 pp.
- MIRÓ, G. (1969): *Obras completas*, 5.ª edición, Biblioteca Nueva, Madrid. 1400 pp.
- MIRÓ, G. (1996): *Tres cuentos*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Málaga, Málaga, 23 pp.
- MORENO REQUENA, (2007): «Gabriel Miró y Murcia», en *Murgetana*, n.º 117, pp. 37-163.
- RIGUAL BONASTRE, M. (1998): «Estudio bibliográfico de José Martínez Ruiz, Azorín», en Azorín, *Obras escogidas*, coordinación de Miguel Ángel Lozano Marco, Espasa, Madrid, 1998, vol. III, pp. 1547-1675.
- TIERNO GALVÁN, E. (1982): *Cabos sueltos*, Bruguera, Barcelona, 712 pp.