Los cuentos de Gabriel Miró

MARIANO BAQUERO GOYANES
Universidad de Murcia

I

Si hay un escritor con un campo bien y precisamente acotado, en cuanto a la determinación del modo literario se refiere, éste es Gabriel Miró. La exclusión de géneros, especies o expresiones tales como el teatro y el verso, afincan la obra mironiana en el muy concreto terreno de la prosa. El que ésta asuma, con frecuencia, una tonalidad poética es cosa distinta del hecho de que Miró jamás cultivara el verso, según declaración propia (1). Pero, naturalmente, la poesía puede existir —y, de hecho, existe— fuera del verso, como lo acreditan tantas y tan bellísimas prosas mironianas (2). Hoy parece fuera de duda que si hubiera que buscar un autor español que sumar a los estudiados por Ralph Freedman en su libro

(1) En 1905 y en una carta a Andrés González Blanco, afirmaba rotundamente Gabriel Miró: «Nunca he escrito un verso ni una comedia» (Vid. Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea,* I, Gredos, Madrid, 1958, p. 433). Algo semejante se atribuye en 1910 al doble literario de Miró, Sigüenza, en la estampa *En el mar - Vinaroz,* recogida en el *Libro de Sigüenza:* «Un poeta hubiera dicho que el cielo tendía sobre sus frentes el amparo de su techumbre, que palpitaba de estrellas. Pero Sigüenza jamás compuso un verso». (G. Miró, *Obras Completas* Biblioteca Nueva, Madrid, 1943, p. 529, a. De ahora en adelante todos los textos mironianos transcritos se referirán a esta edición).

(2) Recuérdese, a este respecto, lo apuntado por Edmund L. King: «This is what the poet Jorge Guillén implied when he dedicated a copy of *Cántico,* his first volume of verse, to Miró with the words, 'el único gran poeta que no quiere serlo'» (E.L. King, edición de *El humo dormido* de Miró, New York, 1967, p. 37 de la introducción).

The Lyrical Novel (3). —Hermann Hesee, André Gide y Virginia Woolf, fundamentalmente—, éste bien prodría ser Gabriel Miró:

Con todo, la presencia de una peculiar entonación poética en la prosa mironiana ya constituye un indicio revelador de que hay en ella una cierta complejidad o indeterminación genérica; la suficiente como para hacer de Miró un escritor que no admite con facilidad un marbete etiquetador (4). Tal circunstancia permite a E.L. King establecer un cierto paralelismo entre el caso de Miró y el anterior de D. Juan Valera. Si éste evitó el presentar *Pepita Jiménez* como «novela», y sintió vacilaciones parecidas respecto a otras obras suyas —al decir, por ejemplo, que no sabía si *Juanita la Larga* era «novela o no»—, algo semejante cree pecibir King en el Miró que considera «ensayo de novela» su *Mujer de Ojeda,* o que emplea un título como *Hilván de escenas* para otra de sus narraciones juveniles (5).

Por eso, a la hora de situar el género «cuento» dentro de la prosa mironiana, parecía oportuno recordar las peculiares características de ésta, así como el detenerse brevemente en el variado repertorio de términos de que Miró se sirvió con referencia a sus relatos breves. A tal cuestión dedicamos el apartado siguiente.

II

Si *La mujer de Ojeda* (1901) es, para el autor, un «ensayo de novela», el que sigue, en 1903, lleva ya un título que parece rebasar la normal función de cobertura de una novela concreta, para designar la especie literaria tal vez más y mejor cultivada por Miró. Me estoy refiriendo a *Hilván de escenas.*

Cualquier lector mironiano aceptaría fácilmente ese título para designar no sólo el relato concreto que el autor publicó en 1903, sino también obras posteriores, caracterizadas precisamente por lo que tienen de «escenas en sucesión»: así, *Del vivir* (1904), *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917), *Libro de Sigüenza* (1917), *El*

(3) Hay traducción española: R. Freedman, *La novela lírica,* Barral, Barcelona, 1972.

(4) A ello alude certeramente E.L. King en el texto antes indicado —vid. nota 2—, a propósito de la dedicatoria de J. Guillén: «which does not say on the one hand simply that Miró is a poet or on the other hand that he is not, but that he is the kind of writer for which we have not label».

(5) Sobre esta relación Valera-Miró, vid, el cit. estudio de King, pp. 31 a 33.

humo dormido (1919), *El ángel, el molino, el caracol del faro* (1921), *Años y leguas* (1928). En cierto modo, el contenido de libros como los citados se caracteriza por ser, precisamente, una serie o sucesión de «escenas».

En algunos casos —que luego iremos precisando— éstas se configuran como auténticos «cuentos»; en otros, asumen la condición de «estampas» —este término acabó por ser uno de los más utilizados por Miró—; a veces no pasan de ser excelentes «artículos» que, como tales, fueron inicialmente publicados en la prensa diaria de Barcelona, Madrid o Buenos Aires.

De hecho, frente a libros mironianos como algunos de los citados —*El humo dormido, Años y leguas,* etc.— los críticos se han sentido levemente desconcertados a la hora de referirse a su contenido, hablando unas veces de «glosas», de «estampas», de «cuentos» y hasta de «capítulos», por percibir una cierta interrelación entre ellos, una vez agrupados en una obra extensa.

A nadie puede extrañar el que los comentaristas de Miró tengan que servirse de tal variedad terminológica, habida cuenta de la manejada por el propio autor.

Sin pretensiones exhaustivas, y sólo a título de breve repaso de algunos de los términos utilizados por Miró con referencia a sus creaciones prosísticas, recordaremos algunos textos significativos.

Así, en 1908, cuando se concede a Miró el premio de relato breve convocado por «El Cuento Semanal», y se publica *Nómada* en tal colección, su autor escribirá en la dedicatoria: «A mi padre, que murió el mismo día —6 de marzo de 1908— que se publicó este cuento».

En realidad no es «cuento», sino lo que, en nuestra tradición literaria, solemos llamar «novela corta» (6), ya que sus dimensiones exceden con mucho a las asignables al otro género narrativo, mucho más breve, normalmente. Lo que ocurrió es que siendo «El Cuento Semanal» como «Los Contemporáneos» y otras ediciones periódicas de la época, una publicación que recogía «novelas cortas», Miró presenta la suya como ajustada al título —tan impropio— de esa colección. En la otra, ahora recordada, «Los Contemporáneos», publicó Miró nuevas «novelas cortas»: *La palma rota, El hijo santo, Amores de Antón Hernando.* Sabido es que esta última sufrió una ampliación posterior, transformándose en *Niño y*

(6) Una «novelette» para E.L. King, ob. cit. p. 10.

grande. Las costumbres del mercado editorial de la época obligaban, a veces, a tales procesos de casi sastrería literaria; caracterizada por los más curiosos ensanches y reducciones. Y téngase en cuenta que el sistema afectó no sólo a escritores de muy segunda o tercera fila, sino también a autores de la categoría de un Valle-Inclán (7).

Sobra advertir que, en las presentes páginas, no me interesa el género «novela corta», tal y como Miró lo manejó, sino tan sólo el del «cuento». Y *Nómada,* pese al título de la colección en que apareció y pese a lo indicado en la dedicatoria por el propio Miró, no es «cuento» sino «novela corta».

Del término «cuento» se sirvió explícitamente Miró con referencia a los incluídos en la que vendría a ser sección segunda de *El ángel, el molino, el caracol del faro.* Todas y cada una de las partes o secciones del libro llevan como título genérico el de «estampas», precisado luego por las oportunas connotaciones: *Estampas rurales; Estampas de cuentos; Estampas del agua, del río y del mar; Estampas de un león y una leona* y *Estampas del faro.*

Fuera de esas *Estampas de cuentos,* las ediciones modernas de Miró, posteriores a la muerte del autor, han recogido hasta trece relatos de la primera época —fechados entre 1899 y 1908—, bajo el título general de *Corpus y otros cuentos.*

En 1910 y en la «estampa» o «escena» *Sigüenza habla de su tía,* incorporada en 1919 al *Libro de Sigüenza,* Miró, sirviéndose de la primera persona narrativa y por boca de su doble, Sigüenza, habla explícitamente de «cuento»:

> «Me brinca y aletea el corazón por deciros que tuve una tía viejecita, cenceña, solitaria y rica.
>
> «¡Por Dios, que no halléis desabrido el cuento! Mirad que es de mucha mitigación para mi ánimo, y de grande justicia para mi señora tía que yo haga andariega su memoria» (8).

(7) Sobre estos temas vid. el estudio de Manuel Martínez Arnaldos *El género «novela corta» en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta: 1907-1936),* publicado en *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes,* Murcia, 1974, pp. 233-250. En esas páginas se pasa revista, también, a las variedades terminológicas manejadas por los cultivadores del género en el período estudiado: novelita, falsa novela, casi novela, cuento largo, largo cuento, novela reducida, novela menor, novela poética, novela acortada, boceto novelístico, esquema de novela, novela breve, noveleta, pequeña novela, intento de novela, etc. (p. 235).

(8) Ed. cit., p. 550, a.

Claro es que la voz «cuento» aparece aquí empleada no como término que indique un muy preciso género literario, sino como algo vinculable al normal acto de «contar», cualquiera que sea la forma literaria en que cristalice lo «contado».

La indeterminación genérica que fue tan característica de Miró, le llevó, posiblemente, a emplear vocablos no menos indeterminados e imprecisos. Recuérdese a este respecto —y en relación con el gusto arcaizante del autor— el título que lleva el capítulo I de *Las cerezas del cementerio* (1909): *Preséntanse algunas figuras de esta fábula.*

Con «fábula» parece relacionarse, en cierto modo, el término «conseja», evocado por Miró a propósito de la historia de las campanas de la ciudad de Is, según es recordada en el arranque de *El humo dormido* (9). En la misma línea cabría situar la «leyenda» que aparece en *Años y leguas* (en el «capítulo» o «estampa» *Agua de pueblo*) (10).

Pero más significativos que tan tradicionales términos, son algunos otros empleados frecuentemente por Miró, así como por los comentaristas de su prosa. Ante la frecuente indeterminación genérica que la misma supone, los críticos mironianos han optado por servirse justamente de aquellos vocablos más gratos al autor, tales como «figuras» —v. gr., las *de la Pasión del Señor*—, «estampas» —como las recién citadas de *El ángel, el molino, el caracol del faro*—, «glosas», «viñetas», «tablas», etc. El que Miró se sirviera reiteradamente de términos como éstos, referidos a otras tantas expresiones prosísticas, difícilmente situables de un preciso casillero literario —¿cuentos?, ¿artículos?, ¿poemas en prosa?, ¿ensayos?—, parece obligarnos a considerar brevemente los motivos o intenciones que pudieron llevar al autor a la elección de tales vocablos.

Tal vez el uso de los mismos tenga algo que ver con una concepción mironiana de la literatura, relacionable con la tendencia modernista —o neomodernista, en su caso— a la fusión de las distintas artes. Si en las más puras manifestaciones del modernismo literario —así, en Rubén Darío— es fácil percibir una tendencia a fundir la expresión literaria con las propias de la música, la estatuaria o la pintura, puede que algo semejante ocurra con el arte mironiano, tantas veces caracterizado por la riqueza descriptiva, el

(9) Ed. cit., p. 589, b.

(10) Ed. cit., p. 999.

cromatismo, la múltiple sensorialidad que parece estar reclamando la atención no sólo de la mirada del lector, sino también de su olfato, su tacto, su oído, su paladar...

Las «figuras», «viñetas», «estampas», «tablas», etc., funcionarían entonces como otras tantas indicaciones visualizadoras, como unas muy claras aproximaciones al arte de la pintura, a las representaciones plásticas, organizadas, a veces, como amplios retablos, subdivididos en bien trabadas y relacionadas «tablas».

Tales aproximaciones pictóricas me hacen recordar, en otro plano, las de signo musical que fueron gratas a algún autor de esos años, como el Ramón Pérez de Ayala que estructuró, en 1926, sus novelas *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* en forma de una sinfonía dividida en movimientos musicales o «tiempos», que se corresponderían con los sucesivos capítulos o partes.

La traslación literario-musical parece, en algún modo, relacionable con la pictórica de que tanto gustó Miró. Los diversos términos de que el escritor levantino se sirvió para designar determinadas especies prosísticas, caracterizadas por su brevedad y por su posibilidad de agrupamiento en grandes retablos, podrían interpretarse como otros tantos intentos de conseguir una significativa traslación literario-pictórica.

En cualquier caso, lo que aquí interesaba destacar era la correlación perceptible entre la imprecisión genérica de las breves prosas mironianas y la de los términos empleados para recubrirlas. Si en algunas ocasiones Miró no parece vacilar a la hora de emplear el vocablo «cuento», en otras, consciente de que sus prosas no encajan adecuadamente en tal casillero genérico, se vale de otros términos y aun superpone o mezcla algunos de ellos, como lo revela el título *Estampas de cuentos* aplicado a alguno de los relatos de *El ángel, el molino, el caracol del faro.* El hecho, recordado líneas arriba, de que todas las secciones de ese libro se presenten como «estampas» llevó a Miró a situar tres «cuentos» que, efectivamente, lo son —*El Angel, El cadáver del príncipe y La cabeza de piedra, su alma y la gloria*— como pertenecientes a una especie de *subgénero* incluíble dentro de la especie mayor, «estampas». Con ello parecía quedar marcada, con suficiente claridad, una reveladora distinción: no todas las «estampas» son «cuentos», aunque, tal vez, todos estos puedan entrar en la categoría de «estampas». Tal distinción podrá parecer muy personal e incluso arbitraria, pero lo cierto es que parece definir bien el especial tono que, tantas veces, presentan los cuentos mironianos. En la medida que en ellos lo descriptivo tiende

a predominar sobre lo argumental, esos «cuentos» son fundamentalmente «estampas». Cuando en éstas —o en las «tablas», «viñetas», etc., de que se ha hecho ya mención— lo argumental decae o incluso desaparece, el resultado parece ser el de la pura «estampa» sin connotación cuentística alguna (11).

III

El problema del cruce y aún confusión del «cuento» con otras especies prosísticas próximas por su brevedad, es, quizás, tan antiguo como el género mismo (12).

Incluso en la actualidad perviven no pocas de esas confusiones. Entre las más curiosas, recuerdo ahora la convocatoria de un concurso destinado a premiar «cuentos cortos». De hecho, nunca parecen haber existido «cuentos largos», ya que tal configuración los despojaría de su condición de específicos «cuentos» para situarlos justamente en el dominio de la llamada «novela corta» (13).

---

(11) Para E.L. King, en su citado estudio introductivo de *El humo dormido*, la «estampa» vendría a ser la especie literaria más característicamente mironiana. (Vid. ed. cit., especialmente pp. 36 y ss., en donde se encuentran muy bien planteadas consideraciones sobre el *Genre of «El humo dormido»*). Por mi parte, y en un breve prólogo a la ed. de *Años y leguas* publicada en la colección «Libro RTV», n.° 68, Madrid, 1970, y en sus pp. 14-15, tuve ocasión de señalar: «Hay momentos, en la historia de la Literatura, en que una determinada especie literaria asciende a un tal nivel de madurez, que se diría imposible su posterior superación. Es lo que ocurrió con el soneto cuando llegó a las manos de Lope y de Quevedo, o lo que le sucedió al cuento al ser manejado por «Clarín». Posiblemente, todo lector de *Años y leguas* pensará que se ha dado un fenómeno semejante con relación a la 'estampa', prodigiosa creación mironiana en la que se cifra uno de los más altos empeños estéticos de nuestra historia literaria».

(12) En mi libro *El cuento español en el siglo XIX*, C.S.I.C., Madrid, 1949, tuve ocasión de plantear ampliamente esta problemática, a propósito de las relaciones entre el cuento decimonónico y otros géneros muy cultivados en la misma época como los artículos, cuadros y escenas de costumbres, las leyendas y baladas, poemas en prosa, etc. Vid. sobre todo el capítulo II, *El género literario 'cuento'*, pp. 75-140.

(13) Sabido es que, con muy buen criterio, Emilia Pardo Bazán propuso alguna vez esa denominación «cuento largo», como preferible a la de «Novela corta» (Vid. *El cuento español en el siglo XIX*, p. 131). A un español de los siglos XVI o XVII le hubiese parecido lo de «Novela corta» una insufrible tautología, habida cuenta de que, en esos años, la palabra «novela» —sentida aún como un italianismo— designaba precisamente un relato breve.

El adelgazamiento que el factor *argumento* o *anécdota* ha experimentado en tantas modalidades del cuento contemporáneo —comparado con el del XIX, tan abultadamente *argumental*— ha intensificado esos problemas de confusión genérica.

Pero los mismos —conviene insistir en ello— no son exclusivos de nuestro tiempo, como no lo fueron del XIX ni, quizás, de ninguna concreta época literaria, sino que más bien parecen consustanciales al género. Si en sus orígenes se confunde con variedades tales como los «apólogos», «ejemplos», «castigos y adoctrinamientos», incorporándose a los «sermonarios», mezclándose luego con los «refranes» y «apotegmas», agrupándose en colecciones de «patrañas» como la de Timoneda en el XVI, o de «fábulas» como la de Sebastián Mey en el XVII; si todos esos cruces y metamorfosis se han ido produciendo a lo largo de los siglos, no puede sorprender el hecho que ahora estamos comentando: el de cómo Miró no se preocupó por marcar límites precisos al género «cuento», confundiéndolo y mezclándolo una y otra vez con las modalidades —tan imprecisas, también— de las «estampas», «viñetas», «glosas», «figuras», «tablas», etc., a que antes aludíamos.

Por lo tanto, puede que equivalga a una empresa poco menos que inútil el intentar fijar un género que, para Miró, nunca estuvo fijado y resuelto como tal.

Con todo, y a la hora de formular una posible aproximación a la cuentística mironiana, parece oportuno iniciarla situándonos frente a los usualmente admitidos y presentados como «cuentos» genuinos; aquellos que, en la edición de *Obras completas,* componen la serie *Corpus y otros cuentos.*

De ellos, no todos lo son, propiamente. El de fecha más antigua —1899— *En automóvil,* presenta en tono relativamente *fin du siécle,* el estampido, la velocidad de los jóvenes que en la «potente máquina» regresan del campo a la ciudad, como contraste con los carros lentos, tirados por mulas, entre los que el coche se abre paso violentamente. El gusto mironiano por la oposición campo-ciudad se resuelve aquí en unas páginas carentes de cualquier mínima tensión argumental y apenas configuradas como verdadero cuento.

Algo semejante, en otro plano, ocurre con *Día campesino* (1908), bella estampa apoyada en el mismo motivo —dos jóvenes de la ciudad, en el campo—, traducido aquí en unas páginas dominadas por lo descriptivo y lo meditativo.

En cierto modo tal predominio permitiría considerar como

«meditaciones» entre líricas y ensayísticas las perceptibles en no pocas «estampas» mironianas. En esa línea me atrevería a situar, entre otras páginas, las que en el *Libro de Sigüenza* encontramos bajo los títulos *Razón y virtudes de muertos, De los balcones y portales, La ciudad* y *Simulaciones.*

A esta modalidad, la de la «meditación», se acercan también —me parece— aquellas páginas de *El humo dormido* dedicadas al tema de la muerte, en el «capítulo» o «estampa» *Las gafas del padre.* Y dentro de las *Estampas del agua, del río y del mar* (en *El ángel, el molino el caracol del faro*), la titulada *El mar: el barco* bien podría ser considerada como una poética «meditación», en primera persona, ante el mar alicantino.

Personalmente, estimo que un cierto tono meditativo no va mal al género «cuento»; en la medida en que éste se caracteriza por alguna vinculación —en cuánto a sus motivaciones— con el proceso de la creación lírica (14).

Ello equivale a aceptar que una «meditación» puede resolverse en forma de «cuento», siempre que vaya más allá de lo puramente «meditativo», superando la fase puramente mental, abstracta y aun la del descriptivismo puesto a su servicio, para encarnarse en un «relato» —con seres que viven unos hechos— que venga a suponer un equivalente activo de la estricta meditación inicial. Y así, cuan-

---

(14) Sobre esto vid. mi ya cit. libro *El cuento español en el siglo XIX.* En él, y bajo el epígrafe *El cuento, género intermedio entre poesía y novela* (pp. 140 y ss.) recogí el siguiente interesante testimonio de Emilia Pardo Bazán: «Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica; una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas —porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*—. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay —dispensa, lector, estas confidencias íntimas y personajes— en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo; en el teatro o en ferrocarril; al chisporroteo de la llama en invierno y al blando ritmo del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica» (Ob. cit., pp. 140-141).

El estudio de tales aspectos me llevó, en ese libro de 1949, a intentar la siguiente caracterización del género «cuento»: «En resumen, el cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento» (Ob. cit., p. 148).

do una extraordinaria cuentista, Katherine Mansfield, medita sobre la muerte de los seres queridos y el paso del tiempo con todas las amargas consecuencias del olvido y hasta de infidelidad, es capaz de convertir toda esa «meditación» inicial en un cuento tan intenso como admirable: *La mosca*. La autora no presenta al lector meditación alguna sobre el tema en forma directa. Será el lector sensible el que, por su cuenta, tendrá que meditar sobre las actitudes y hechos presentados en el relato. El arte narrativo de Katherine Mansfield consistió, pues, en convertir una «meditación» en un «cuento».

En lo que a Miró concierne, casos hay en los que se da algo parecido, al ser capaz de proyectar el autor una meditación en forma de relato, nunca, sin embargo, tan despojado de carga meditativa como el de la Mansfield. Pero en otros casos, Miró se contentó con exponer la pura meditación, acompañada, eso sí, de un bello ropaje descriptivo, sin esforzarse por resolverlo en los términos de trama o, simplemente, tensión, propios del cuento.

En definitiva: con las «meditaciones» se hacen «cuentos», siempre que aquellas se disuelvan en la textura de éstos, convirtiéndose en sólo implícitas sugerencias y no en explícitas declaraciones. Cuando Miró se queda en la pura «meditación» suele, también, quedarse lejos del «cuento». Se diría que es un problema de dosis o de medida. Un cuento excesivamente meditativo puede perder —y de hecho la pierde, muchas veces— naturaleza cuentística. Un cuento que obliga a meditar al lector, a que éste repiense la meditación inicial y motivadora del relato, puede ser un verdadero y excelente cuento.

Como personal impresión apuntaré la de que Miró ha sido, en nuestra letras del XX, uno de los autores más paradójicos y extraños, considerado como cuentista. Su naturaleza lírica y meditativa parecía la más capacitada para hacer de él un excelente cuentista. Pero esta fuerza suya era, a la vez, su debilidad. Una excesiva propensión a lo lírico-meditativo, como algo capaz de resolverse en estático descriptivismo, suponía un riesgo de completo alejamiento del cuento. Sólo el narrador capaz de traducir la «meditación» en puro «relato» —tal y como hemos visto en el caso de K. Mansfield— puede dominar con soltura el «cuento». Miró no siempre lo consiguió, y por eso en un balance total de su producción literaria puede que sean más las páginas que acaban por resolverse en «meditaciones» o «estampas», que aquellas otras que fraguaron como legítimos «cuentos».

IV

Siguiendo ya con los incorporados a la sección *Corpus y otros cuentos,* cabría recordar cómo el titulado *El sepulturero* (1910) —próximo en algún motivo al conocido y tan bello *Huerto de cruces,* de *Años y leguas*— incide mas bien en el «retrato» y aun casi en lo que, en el XIX, solía llamarse una «fisiología».

Por el contrario, los restantes títulos de este grupo —*Corpus; Los amigos, los amantes y la muerte; La niña del cuévano; Las hermanas; Martín, concejal; El reloj; El señor Augusto; El beso del esposo; El señor maestro* y *Las águilas*— sí parecen admitir, sin demasiadas complicaciones, la denominación de «cuentos». En algunos de ellos hay, tal vez, una excesiva acumulación de hechos y de personas —así, en *Los amigos, los amantes y la muerte* y, sobre todo, en *Las hermanas,* que casi parece una abreviatura de novela—, pero, con todo, en ninguno parece faltar ese mínimo de acción o de tensión argumental, capaz de prestarles la animación y el ritmo propios del género.

Algún relato se inclina decididamente del lado de la que casi podríamos llamar una especie de «parábola», más o menos moralizante. Es lo que ocurre en el pesimista relato *El señor Augusto*; esa historia de un francés que, en un «lugar humilde», sabe ir, astutamente, quedándose con todas las tierras. Cuando, por primera vez, actúa compasiva y tiernamente, ocurre que su casa es robada, trocándose, seguidamente, en un ser cada vez más duro e implacable, como si casi se tratara de un nuevo *Torquemada en la hoguera.*

Esa condición, la de una «parábola» o un cuento alegórico que obliga a una especial lectura, se da, muy abultadamente, en uno de los más bellos relatos de este conjunto, el titulado *Las águilas.* Para un hombre de naturaleza soñadora y, en cierto modo, romántica —el recuerdo de Oberman, en las primeras líneas del cuento, es muy significativo— se convierte en una obsesión hacerse con la pareja de águilas que vuelan en el valle. Introduce, entonces, Miró el tan habitual motivo de la crueldad de los campesinos con los animales, a propósito de la caza de las águilas. Cae, malherida, el águila hembra, y huye para siempre su pareja. Y de esta forma, las aves asumen una condición simbólica, declarada en las líneas finales del cuento:

> «Y el valle quedó mutilado, vulgarizado, sin misterio.
>
> «Fué en una mañana otoñal cuando el soñador alejóse hacia la ciudad.

«Sentía la amargura del silencio de su alma, su alma como un valle sin magnificencia de águilas vivas, fuertes y gloriosas.

«¡Vuelen siempre sobre las cumbres de nuestra alma águilas ideales que tengan sol de esperanza y nieblas de misterio purísimo!».

«Codiciarlas, acercarlas es verlas empequeñecidas, probar el hastío o hundirse de desventura eterna, viéndolas alejarse y perderse. Sean más grandes que nosotros».

«En la posesión se consigue todo el conocimiento de lo amado...; pero el valle se queda sin águilas» (15).

El símbolo de las águilas, eje y sustancia de este relato, podría considerarse como uno de los más reiteradamente manejados por Miró. Así, en *La palma rota* (1909), se dice a propósito del escritor Aurelio Guzmán:

«—¿No son las águilas amigas de la soledad?»

«El abogado sonríe levemente como significando: ¡nos resignaremos a que Guzmán sea águila y todo lo que plazca a este señor!» (16).

En *Dentro del cercado* (1916) serán también dos águilas las que, al anidar en una sepultura labrada en una cumbre y que nunca llegó a utilizarse como tal, hagan decir a Laura:

«Pero me consuela que en el hueco del nicho han anidado dos águilas, y es muy hermosa la compañía y la emoción que esas aves me traen volando sobre el paisaje...» (17).

Muy expresiva es, también, la identificación del vivir de Guillermo con el vuelo de un águila, en el capítulo XIII de *Las cerezas del cementerio:*

«¡Nunca, nunca lo hubiera apetecido Guillermo, que pasó por la vida, hendiéndola como un águila, como un arcángel trágico!» (18).

---

(15) Ed. cit., p. 102.

(16) Ed. cit., p. 173, b.

(17) Ed. cit., p. 246, a.

(18) Ed. cit., p. 342, b.

Tan vinculado está, para Miró, el motivo de las águilas a un símbolo de rebeldía y libertad, que hasta el vuelo de las gaviotas le hace pensar en el de las otras poderosas aves. Y así, en la «estampa» *Otra tarde (La gaviota),* incluída en el *Libro de Sigüenza,* se dice, con referencia a una gaviota: «Son casi más felices que las mismas águilas» (19), como si tal referencia constituyese la máxima ponderación posible. En la misma o parecida línea cabría situar lo que D. Magín dice a «Cararrajada» en *Nuestro Padre San Daniel:*

> «Y tú, como los hijos de los reyes de los cuentos, quisiste tu caballo, tu espada y tu dinero, diciéndote: «¡Dios y águila!» ¿Dios y águila, verdad? ¿Tú has mirado, de cerca, un águila, pero no águila de esas de jaula que se duermen rascándose como un hombre, sino un águila libre que se revuelve hacia la soledad con un temblor bravo de su grandeza, de oir y ver las distancias que están ciegas y calladas para las otras criaturas?...» (20).

Grandeza, rebeldía, soledad son los rasgos asignados al águila como símbolo casi inalcanzable para el hombre. Este podrá capturar al ave que tantas cosas significa, podrá destruirla o humillarla. El símbolo, sin embargo, parece volar siempre, más allá de esa avidez o esa crueldad humanas.

El cuento titulado *Las águilas* supone, pues, dentro de la simbología mironiana, la expresión, en forma de breve relato, de casi un obsesivo *leitmotiv;* vinculado, además, a otro de los temas más veces tratados por el autor: el de la crueldad del hombre con los animales. En el libro *El ángel, el molino, el caracol del faro,* y en la sección de *Estampas rurales,* la titulada *El águila y el pastor* funciona como otra «variación» sobre el tan repetido tema. Aquí se trata de un pastor que odia a un águila, por creer que ésta le adivina sus malos pensamientos, entre ellos el despeñar al hijo del amo. Prepara el pastor incansablemente cebos y cepos, pero en ellos sólo caen raposas, grajos, perros, buhos. Al fin, el águila es atrapada, y el pastor cierra su pico con un bozal. La deja libre, y el águila emprende el vuelo, condenada a morir como un perro, siempre con el bozal.

---

(19) Ed. cit., p. 523, b.

(20) Ed. cit., p. 744, b.

V

Si la atención prestada por Miró al tema de los animales, víctimas tantas veces de la crueldad del hombre, se ha interpretado siempre como una manifestación de la intensa sensibilidad del escritor, algo parecido cabría decir de la ternura que solía inspirarle el mundo de los niños.

Uno de los más significativos relatos, referidos a tal mundo, el infantil, es justamente el que abre la sección *Corpus y otros cuentos*. Situada la acción de este relato, *Corpus (La fiesta de Nuestro Señor),* en un ambiente rural, se nos presenta a Ramonete, un niño huérfano, sometido al áspero cuidado de una tía rígida e incomprensiva. La amargura del chiquillo, en el día del Señor, al no poder disfrutar de nada, ni tan siquiera poder tomar un limón helado como otros muchachos, constituye la sencilla trama de este cuento, considerado usualmente como uno de los mejores relatos breves mironianos (21).

En cierto modo, un anticipo de *Corpus* —cuento fechado en 1908— se encuentra, en 1907, en *La novela de mi amigo* y en su capítulo II, donde ya está sugerido el tema del niño huérfano, recogido por unos tíos:

> «La quietud es disciplina en estos hogares. Y al mirarlos rápidamente, pensamos si habrá allí recogida alguna sobrinita; y se angustia nuestro corazón, y queremos distraernos y recibir en los ojos alegría y anchura del cielo, porque decimos: «¿Y si fuésemos nosotros sobrinos huérfanos y viviésemos con estos señores?... Nos despertarían muy temprano; la criada nos reñiría; habríamos de jugar sin contiendas ni júbilo, sin hacer ruido; pasearíamos de la mano de nuestros tíos, oída misa mayor, o por las tardes, después de merendar; y cuando nuestros tíos se detuvieron conversando o al saludar a otro matrimonio amigo, nosotros, siempre asidos por manos arrugadas y frías, contemplaríamos otros muchachos libres, como un palomo llevado en brazos al encierro debe mirar a las gozosas palomas que resplandecen en el azul, sobre el paisaje...» (22).

Esa imaginada situación, tan triste, del niño huérfano recogido por unos tíos que pretenden viva sus mismas actitudes de adultos,

(21) Para Vicente Ramos, *Corpus* supone «la cima de una primera etapa literaria», una verdadera «cumbre literaria». (Vid. V. Ramos, *Vida y obra de Gabriel Miró,* Madrid, 1955, p. 104).

(22) Ed. cit., p. 111.

será la que adopte configuración literaria de «cuento» en *Corpus*. Con ello, casi tendríamos una *sui generis* ejemplificación de ese proceso, al que antes aludíamos, por virtud del cual una originaria «meditación» podría convertirse en «cuento». No otra cosa parece haber hecho Miró, al pasar de lo presentado como posible en *La novela de mi amigo,* a la formalización cuentística de tal situación en *Corpus*.

Del mismo año de este relato es el titulado *El reloj,* uno de los más breves relatos que Miró escribiera. Su menuda trama se reduce a la presentación muy abstracta de un hogar, de una familia. Un reloj de pared con sonería, preside, rítmicamente, el pasar de las horas familiares, convertido casi en un miembro más del hogar:

> «Para la familia era este reloj un antepasado o el pecho de un antepasado de todos los relojos de sus mayores, de corazón sonoro y sabia voz. En la casa vivía desde el origen; y tanto lo humanizó la piadosa fantasía del padre y lo respetaron todos, que, sin necesidad de manifiesto entendible sólo sus manos santas y augustas curaban del reloj y proveían su cuerda, despacio y blandamente, mientras la esposa y los hijos miraban como mirarían al médico cuando visita y escucha a un enfermo nuestro» (23).

Enferma el padre y, paralelamente, se estropea el reloj y acaba por pararse. Es llevado a reparar:

> «Y al mes lo trajeron. Ya había muerto el padre. La madre y los hijos recorrían las salas, los dormitorios, el comedor... Todo, ¡qué grande ahora!
>
> «Estaban cenando. Y de súbito se miraron estremecidos, hablándose con los ojos su desventura. Luego los alzaron como para adorar sagrada reliquia. Y del pecho de ébano salieron profundas y templadas las horas, derramándose en todos los recintos y dejando fugaz ilusión de padre vivo...» (24).

Se trata, pues, de un relato perfectamente situable junto a tantos como, en nuestro siglo XIX, se escribieron sobre motivos semejantes y que, en algunas páginas mías dedicadas a la narrativa de tal época, pude presentar como *cuentos de objetos y seres pequeños* (25), destacando entonces la «delicada y exacta corresponden-

(23) Ed. cit., pp. 78-79.

(24) Ed. cit., p. 79.

(25) Vid. el capítulo XIII, así titulado, de mi ya cit. libro *El cuento español en el siglo XIX,* pp. 489 a 518, y especialmente el apartado *Cuentos con objeto evocador.*

cia» que cabe percibir «entre brevedad narrativa y pequeñez del objeto que suscita la narración».

Una «correspondencia» de ese tipo es, justamente, la que logró Miró en *El reloj;* habida cuenta de la muy significativa brevedad del relato. Por este camino, tal vez cabría buscar un algo de decimonónico en la configuración de ciertos cuentos mironianos; especialmente de aquellos caracterizados por la presencia de *objetos y seres pequeños* (26).

VI

Con la referencia al aire muy XIX de ciertos cuentos apoyados en la presencia de *objetos y seres pequeños,* no se pretende indicar que tal temática sea exclusiva de la literatura del siglo pasado, sino tan sólo muy característica de ella.

En lo que a Miró atañe, junto al cuento últimamente citado, cabría recordar la presencia del mismo objeto, un reloj, como algo cargado de un cierto simbolismo o de una matización sentimental, en otras significativas páginas suyas. Así, en *El abuelo del rey* (1912), se encuentra, como un cuento incrustado en esa novela, la historia del reloj parado que el abuelo regala a su nieto. Cuando éste se queja de que tal reloj no anda, el abuelo contesta:

> «—Ni le hace falta, hijo mío. Es el más precioso de todos los relojes del mundo; el primero que llevó mi padre y el que yo usé a tu edad. Este reloj no es como los otros, sino al contrario; mira: los relojes sirven para averiguar las horas que pasan, para saber el momento del tiempo en que estamos cuando se nos ocurre mirar las saetas, pues éste, no señor; éste señala las horas que han pasado, y hace meditar más; es el Kempis de los relojes. Te prevengo que estoy repitiéndote las mismas palabras que le pronuncié a tu padre y que me dijo el mío; y para que me entiendas he de añadirte que este reloj no puede andar ni debe hacerlo. Cuando salgas de casa o te dispongas a cumplir o hacer algo que requiera estudio, meditación, etc., antes colocas las agujas en la hora que entonces sea: ¿ya

(26) Con referencia a este aspecto de la narrativa mironiana y, especialmente, a su presencia en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso,* vid. el artículo de Manuel Ruiz-Funes García, *Presencia de lo pequeño en Miró,* en «Monteagudo», n.º 65, Murcia, 1979. En la misma revista puede leerse, también, otro artículo interesante con referencia al entronque decimonónico de algunas técnicas características de Miró: M.ª del Carmen Hernández Valcárcel, *«El señor Cuenca». Técnicas realistas en Gabriel Miró,* pp. 34-42.

regresas o terminas el asunto?, pues bonitamente sacas tu relojito, y sabes el tiempo que has invertido... Claro que necesitas otro reloj que ande; pero, vamos, aquí, en la sala, tienes uno de consola, y en el comedor otro de pesas, muy hermoso y seguro, que nunca necesitó que las manos de ningún mecánico le remendasen nada».

Cuando el chiquillo comprueba, tras mover el reloj y escuchar, que éste no anda, prorrumpe en nuevas protestas:

«—¡Abuelo; este reloj está roto! ¿De qué sirve?»

Y el abuelo se lamenta:

«—¡Valiera más que hubieses tenido la fe que yo tuve! Sí, ¡éste reloj está roto! Dos años me costó averiguarlo; dos años pasé atento a esas horas paradas que decías. ¡Y aquella simplicidad de entonces hoy me procura el tiempo pasado que tú nunca verás en el pobre reloj roto!» (27).

Si en el cuento *El reloj,* el palpitar y la sonería de éste traía a la memoria de la familia el recuerdo y casi la presencia del padre muerto, en el breve apólogo incluído en *El abuelo del rey,* la máquina parada permite al abuelo recuperar el encanto e ingenuidad del «tiempo pasado».

Aún cabría allegar a estos dos ejemplos, el que encontramos en el capítulo *Simulaciones (Llegada a Madrid)* (1919) del *Libro de Sigüenza.* Aquí se nos habla de un amigo del autor, obsesionado por la «exactitud del tiempo»:

«Si un reloj oficial tañe horas, consulta el suyo, y si la hora que trae es la misma de las campanadas, su gozo llega a ostentar una sonrisa de acusación contra mí. Le he visto acercarse con avidez a las vidrieras de los obradores de relojes para consultar el cronómetro coronado por el rótulo que dice: «Hora exacta». Delante de ese cristal, frío y austero como la frente del *Kempis,* tomaba su reloj y lo acariciaba, y parecía que le instase a seguir las enseñanzas infalibles del tiempo sabiamente medido. Comunicándosele la hora exacta sentíase poseído de todas las exactitudes biológicas y éticas. Tuve el prurito de esa posesión, y con el fervor honrado del que copia la virtud sin remedar al virtuoso, cotejé mi hora con la del cronómetro y la acomodé a la suya, pero no todos hemos nacido con la misma capacidad de disciplina para las perfecciones. Ya era yo dueño, como él, de la hora exacta. ¿Qué haría yo con ella?

(27) Ed. cit., p. 470.

¿Para qué la quería? Cuanto pensase y acometiese se hallaba bajo los rigores de la hora exacta. Comencé a vivir con una pesadumbre, con un agobio del tiempo implacable. La hora exacta corre; yo la tengo, y me desbordo de su órbita y me oprimo en su medida; me estaba ancha y corta; hasta que se paró mi reloj, y torné al cauce del tiempo, que corría según mi sangre» (28).

El reloj parado supone, pues, como en la historia de *El abuelo del rey,* una liberación, de acuerdo con las reiteradas connotaciones simbólicas asignadas por Miró a ese objeto. Otros, no menos pequeños, dan lugar a diversas «meditaciones» mironianas, como la ya citada sobre la muerte, según el autor la expuso en *Las gafas del padre,* en *El humo dormido.* Recuérdese asimismo la emoción de que se carga una caracola —asociada al recuerdo del hijo muerto— para los fareros de las *Estampas del faro* en *El ángel, el molino, el caracol del faro* (29).

Muy bella es, también, la «estampa» de 1906, *Pastorcitos rotos,* incluída en el *Libro de Sigüenza,* que por su tema —unas viejas y estropeadas figurillas de Belén— me trae al recuerdo un tan característico cuento de *objeto pequeño* del XIX, como es *La mula y el buey* de Benito Pérez Galdós. En Miró la descripción de esas antiguas y cariñosamente reparadas figurillas se asocia al tema clásico de *Sunt lacrymae rerum:*

«Las manos infantiles han preferido las figuritas recientes, y la mirada de los padres acaricia las lisiadas.

«¡Qué tristeza tienen los pastorcitos hendidos, ciegos, mutilados, los pastorcitos rotos! ¡Cuántas evocaciones de ternura inspira una mano adherida a una orcita vidriada, llena de brescas que rueda al lado de un trozo de ángel que bajó a la majada para anunciar que naciera el Mesías a los hombres de buena voluntad! ¡Y la abuela del corpiño negro y de la basquiña roja, la abuelica sin cabeza!... ¡Cuánto pesar, Señor, dice su rendida espalda y su cuello segado!

«Y los padres se miran en silencio y se empañan sus pupilas. Es que saben ahora por qué antaño amaban los suyos las figuritas viejas de Bethlem, que todo el pasado va emergiendo melancólicamente entre los corderitos rotos» (30).

---

(28) Ed. cit., p. 581.

(29) Sobre estas estampas vid. el artículo de M.ª Josefa Díez de Revenga, publicado en el n.º 65 DE «Monteagudo», dedicado a Gabriel Miró, pp. 35 y ss.

(30) Ed. cit., pp. 535-536.

De la misma manera que, en *El abuelo del rey,* el nieto rechazaba el reloj roto, preferido por el abuelo, aquí, en esta otra «estampa», los niños rechazan las viejas figurillas de un Nacimiento —tan queridas por los padres— prefiriendo las recién compradas. Se ve así hasta qué punto resulta compacto y coherente el simbolismo manejado por Miró en sus *relatos de objetos pequeños.*

A éstos cabría agregar, dentro también del *Libro de Sigüenza* y de la modalidad de *seres pequeños,* las páginas de *El pececillo del Padre Guardián (Hidráulica)* (1909). Sigüenza visita un ruinoso y casi deshabitado convento de capuchinos. El Padre Guardián quisiera reconstruirlo, recuperar la huerta que hubo de vender el anterior Prior para hacer frente a las muchas deudas. Un pececillo que el Padre Guardián tiene en su celda, recluído en un angosto tarro de cristal, a manera de minúscula pecera, simboliza y recuerda, en cada instante, la necesidad de conseguir la ancha balsa que pertenece a la perdida huerta.

En definitiva, los cuentos mironianos de objetos y de seres pequeños, tan claramente relacionables con los muchos y muy característicos que de ese tipo se escribieron en el siglo XIX, componen una zona narrativa lo suficientemente nítida como para justificar la atención a ella prestada.

El gusto mironiano por asignar a esos objetos un papel simbólico podría conectarse con lo ya apuntado, a propósito de la alegoría de las águilas, o de otras semejantes, perceptibles en aquellos relatos del autor que, de una u otra forma, acaban por configurarse como «fábulas» y «parábolas». Creo que ésta fué una especie literaria bastante cultivada por Miró, por más que ya no resulte posible estudiarla con detalle.

Además de los relatos hasta ahora citados y que, de algún modo, cabe considerar «fábulas» o «parábolas» —así, *Las águilas, El señor Augusto*— podrían inscribirse, dentro de la misma clasificación, la «fábula» del gallo-hidalgo vencido y humillado por los pavos en *Del vivir* (1903) (31), o el apartado *Recuerdos y parábolas* en el *Libro de Sigüenza,* donde se incluyen la *Parábola del pavo* —casi un chiste— y *la del perseguido* (32). En la misma obra, el «capítulo» o «estampa» *Los almendros y el acanto* (33) supone una

(31) Ed. cit., pp. 39-40.

(32) Ed. cit., pp. 516-518.

(33) Ed. cit., p. 543.

nueva «parábola» caracterizada por un curioso perspectivismo, en tanto que la *Plática que tuvo Sigüenza con un capellán* (34) se caracteriza por el amargo contrapunto establecido entre lo que Sigüenza y el capellán hablan sobre las guerras, lamentando su existencia, y lo que ocurre en el corral, con la pelea de las antes pacíficas aves —palomas, gallinas, gallo— disputándose un gusanico muerto.

Con todo, la obra más rica en motivos fabulísticos y en cuentos captables como otras tantas «parábolas» es *El ángel, el molino, el caracol del faro.* Con referencia al cuento cuyo título abre el general de la obra —*El ángel*— me permito remitir al lector a otras páginas mías en que se estudia su relación temática con algunos cuentos del XIX, como un relato publicado en 1855 en el *Semanario Pintoresco Español,* así como con la narración de Emilia Pardo Bazán, *La aventura del Angel,* y aún *La caída de un ángel,* de Lamartine (35). En cuanto a *El molino,* presente asimismo en el título del libro, da lugar a una especie de minúscula fábula, en que dos comadres hormigas se burlan de los remiendos de una de las velas del molino. Este mueve sus aspas sin cesar, cantando: Buen día y pan. Pero las malévolas hormigas comentan que el remiendo acabará por verse cuando cese de girar el molino. Entre las *Estampas de cuentos,* la titulada *La cabeza de piedra, su alma y la gloria* podría ser considerada como un relato de objeto y como una «parábola» en la que el constante quejarse de la cabeza esculpida, en un claustro, por la poca atención que merece a los visitantes —excluídos los de mayor o más fina sensibilidad—, así como su envidia por la alta posición de las gárgolas del recinto, tendrán su castigo en el traslado de la cabeza de piedra a un frío y aburrido museo, colocada frente a una pared en la que se lee: «se prohibe escupir».

En las *Estampas del agua, del río y del mar,* tiene también no poco de «parábola» la titulada *El agua y la Infanta.* Si ésta reprocha a aquella el que dé alegría a todos los que se acercan a beber, menos a ella, el agua se lamenta por no poder tener nunca sed ni disfrutar apagándola. La Infanta y el agua quedan como hermanadas en su pena.

En la misma sección, *El río y él* viene a ser una típica «meditación» mironiana, o, más bien, una «glosa» de un muy conocido

---

(34) Ed. cit., pp. 560-561.

(35) Vid. mi ya cit. ob. *El cuento español en el siglo XIX,* pp. 608-609.

motivo de las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre:* «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar...».

En cuanto a la sección *Estampas de un león y una leona*, subdivididas en cinco sucesivos capítulos, se configuran como la, quizás, más nítida y extensa «fábula» de todas las que escribió el autor alicantino.

VII

Con lo hasta ahora expuesto, se ha pretendido hacer ver cómo el género «cuento», en manos de Miró, se caracterizó, muy frecuentemente, por configurarse en forma de «parábolas», «fábulas», «alegorías», «estampas», «glosas», etc.

Ajustando el caso en su adecuada escala, cabría observar que Miró actuó, frente al género «cuento», de manera no muy dispar a la adoptada frente al género «novela».

Se diría que a Miró le interesó no tanto ajustarse a unos muy bien delimitados y precisos géneros literarios, como crear una prosa de extraordinaria calidad artística, apta para servir de instrumento y de cauce a una sensibilidad que se avenía mal con un sistema de rígidos casilleros literarios, desbordados casi siempre por el ímpetu creador mironiano.

Memorias, ensayos, artículos, cuadros, fábulas, cuentos, todo parece confundirse y mezclarse en la prosa mironiana, susceptible unas veces de encarnar en unas novelas cuya estructura básica es frecuentemente concebida como un sucederse de imágenes y estampas; y susceptible, otras, de configurarse como obras no novelescas que, sin embargo, participan de cierta entonación novelesca; bien por la presencia de un mismo personaje que actúa como eje vertebrador y enhebrador de las distintas «estampas» —así, Sigüenza—; bien por la relativa trabazón y sucesión perceptible en algunas de las tales «estampas».

El problema no es despachable en el poco espacio que nos es posible ya utilizar, y siempre atraerá la atención de los críticos y estudiosos de la obra mironiana.

Nos importa aquí la sola especie del «cuento», y ya hemos visto que ésta no siempre se puede aislar con pulcritud, confundida como está con otras especies próximas, al menos en lo que a sus dimensiones se refiere.

Por otro lado, habría que considerar que, frecuentemente, Gabriel Miró incorpora «cuentos» a sus novelas cortas y largas, tal y como ocurre con la burlesca historia que se nos relata en el capítulo II de *La palma rota,* cuando Aurelio trata de obtener ayuda económica en una peluquería, como pago de una propuesta publicidad, y se ve poco menos que forzado a dejar allí todo su dinero, al aceptar los servicios del peluquero (36). La historia de la niña «Corderita», que muere de meningitis en el capítulo VI de *Dentro del cercado,* y la increíble actitud de sus padres (37), también parece configurarse como casi un cuento incrustado en una «novela corta».

Más configuración de cuento, de tonalidad casi legendaria, la tiene, en el capítulo XI de *Las cerezas del cementerio,* la historia de Guillermo, enamorado de una paloma (38); conectable, en cierto modo —aunque sea por oposición— con lo que vimos apuntado en el cuento *El águila y el pastor*: «¿No hubo palomas enamoradas de hombres y corderos apasionados de mujeres? Pues el pastor y el águila se aborrecían» (39).

A una especie de apretado cuento equivale, en *Niño y grande,* la historia del señor Requena y del origen de su asma (40); así como, en *Nuestro Padre San Daniel,* el episodio del reto del capitán bravucón y del médico homeópata (que acepta el desafío sirviéndose de unas pastillas, de las cuáles dice estar envenenada una), se configura como un cuento casi humorístico, en que el capitán demuestra su cobardía al negarse a elegir una de las dos pastillas, consumidas finalmente por el médico, ya que ambas, según revela, eran de simple regaliz. Este cuento podría sumarse a los ya apuntados de *objetos pequeños,* cargado ahora de una inflexión cómica.

Por el contrario, en la misma novela, *Nuestro Padre San Daniel,* la aversión que el P. Bellod siente por la mirada de un gato y la cruel venganza que del animal toma, recuerda algún motivo característico de Allan Poe (41).

---

(36) Ed. cit., pp. 181-182.

(37) Ed. cit., p. 258.

(38) Ed. cit., p. 331.

(39) Ed. cit., p. 654, b.

(40) Ed. cit., pp. 396-397.

(41) Ed. cit., p. 776.

Finalmente, dos historias incluídas en *El obispo leproso,* podrían, también ser consideradas como dos cuentos allí interpolados. Uno sería aquel episodio, un poco a lo *Coronel Chabert* de Balzac, en que un hombre al que dieron por muerto, sin estarlo, se incorpora en el ataúd, ya en la capilla del cementerio, y regresa a su casa:

> «Para todos, y aun para sí mismo, fué ya la mujer una exviuda. De noche se creía acostada con el cadáver de su marido. Daba gracias a Dios por el milagro de la resurrección, uno de los pocos milagros que nunca se nos ocurre pedir. Se despertaba mirándole. Sin darse cuenta, le cruzaba las manos y, suavemente, le cerraba más los ojos...» (42).

La otra historia es la de aquel seminarista loco que, con espejos, trata de devolver al sol la luz que éste arroja sobre la tierra:

> «El loco, sin el espejo en sus manos y con la lógica de Monera a cuestas, sumergióse en su cama, donde murió reposadamente, pidiéndole a Dios que le diera en la otra vida la luz que en ésta le había él reexpedido con su ingenio» (43).

Casos como éstos nos permiten considerar que el género «cuento» resultaba adecuado para la sensibilidad literaria de Gabriel Miró. Su ya comentado desinterés por los bien delimitados casilleros literarios —que vimos relacionado por E.L.King, con el caso semejante de Valera—, su tendencia a la prosa breve, las «glosas», «tablas», «estampas», «viñetas» o «figuras», recogibles y articulables luego en libros extensos; todo ello podría ser interpretado muy positivamente con referencia a la capacidad de Miró para cultivar el género «cuento».

Sin embargo, esa misma propensión suya a lo indiferenciado, a estructurar novelas como series de imágenes, o a resolver las evocaciones o memorias en libros de «estampas», su gusto por la «meditación» no siempre cristalizada en forma de «cuento», sino anclada muchas veces en la forma estática de la «estampa», del «artículo» y aun casi del *sui generis* «ensayo», más abocado a lo poético que a lo especulativo; todo eso, repito, pudo funcionar a la vez paradójicamente, como un estímulo para la creación de genuinos cuentos y como una barrera para su perfecta consecución.

Pues ese camino, el que va de la «meditación» al «cuento», no

(42) Ed. cit., p. 826.

(43) Ed. cit., p. 879.

siempre lo recorrió Miró directamente, ya que, con frecuencia, la «meditación» derivó hacia otras especies, próximas al cuento, allegables a él en su brevedad y hasta en su última vibración poética, pero carentes, en ocasiones, de esa más o menos intensa pero siempre esperable tensión que parece propia del género y que permite reconocerlo como tal, por rodeado que se vea de otras especies con él emparentables.

Quiere decirse que si en el XIX no todos los que se publicaban como cuentos los eran propiamente —por configurarse como cuadros o escenas de costumbres, o como simples artículos satíricos, etc.—, algo semejante ha ocurrido con los relatos breves mironianos. El deslinde minucioso de toda esa zona literaria resultaría, quizás, tan prolijo como inútil.

De ahí que en estas páginas no se haya considerado la totalidad de los cuentos mironianos, ni se haya forzado una total delimitación de los mismos, con las acotaciones precisas en que situar las otras especies próximas.

Lo que en su originaria concepción creadora tal vez Miró imaginó mezclado y no susceptible de violenta y antinatural separación, debe ser aceptado y disfrutado según su autor nos lo entregó.

El talante poético y meditativo de Miró, su extraordinaria capacidad descriptiva, su tan profundo sentido de la emoción temporal —del instante y del tiempo pasado—, su gusto por determinados temas y formas— temas de niños, de animales; manejo de símbolos, de alegorías, de parábolas—, todo ello facultaba prodigiosamente al autor para el género más acorde con tales rasgos o circunstancias: el cuento.

Si cada vez parece estar más admitido el que este género narrativo es, fundamentalmente, el producto de una penetrante sensibilidad, parece claro que Gabriel Miró estuvo poderosamente dotado para su cultivo.

Y no menos claro resulta el que esa desbordante sensibilidad de Miró le llevó, con frecuencia, a rebasar las fronteras del cuento para incidir en otras modalidades próximas. La variada terminología mironiana que hemos comentado en las anteriores páginas, no es otra cosa que la traducción de una personal imposibilidad definitoria por parte del autor. El que, a través de la misma, Miró hiciera posible el logro de tantas y tan bellas páginas cuentísticas, es una paradoja más, y no de las menores, que ha de aceptar y asumir todo lector de uno de nuestros más extraordinarios escritores.