

Revisión del concepto de »esteticismo« en Azorín y Gabriel Miró

POR

SALVADOR HERVÁS, JUAN OLEZA, CÉSAR SIMÓN,
JENARO TALENS

Estructura e historia

Parece que en la concepción que, derivando de la lingüística saussureana, se ha venido imponiendo en las ciencias humanas opera de hecho – ya sea consciente, ya inconscientemente – la creencia de que la preocupación por lo específico de cada objeto – en este caso el literario – lo extrae de su consideración en el tiempo. Nuestra época ha hecho toda clase de especulaciones sobre la incompatibilidad de Forma y Proceso, Objeto e Historia, Texto y Contexto, Estructura y Génesis, etc. Sin embargo el estructuralismo checo – e indudablemente por su proximidad al materialismo – ha reivindicado la dimensión histórica del hecho literario a partir de las formulaciones de Jan Mukarovsky¹ y ha sido seguido en esta reivindicación por algunas ramas del estructuralismo occidental, en especial por los italianos como Eco, Garroni o Di Mauro².

Es ya un tópico decir que toda estructura literaria supone un sistema de elecciones a diversos niveles (fónico, léxico, sintáctico, retórico, etc.), lo que ya no lo es es afirmar que este sistema de elecciones se produce de acuerdo con una libertad creciente y no tan sólo dentro de los límites presentados por cada enunciado. El artista elige, y elige con amplia libertad de entre

-
- 1: J. Mukarovsky: «L'art comme fait sémiologique». *Actes du huitième congrès de Philosophie*, Praga 2-7 sept. 1934, Comité d'organisation du Congrès à Prague, 1936, pp. 1065-1072. Hay traducción castellana: «El arte como hecho semiológico», en *Arte y Semiología*, A. Corazón ed. Madrid, 1971, trad. S. Marchan. En general, para las teorías de Mukarovsky y de su escuela: *Lingüística formal y crítica literaria*, A. Corazón ed., Madrid, 1970. Trad. M. E. Benítez.
 - 2: U. Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968, trad. A. Boglar. E. Garroni: «La heterogeneidad del objeto estético y los problemas de la crítica de arte», en *Lingüística formal... op. cit.* pp. 9-26. T. di Mauro: «Lingüística formal e interpretación crítica de los documentos literarios. Apuntes y tesis.» *Ibid.* pp. 63-72.

las posibilidades que su época – debido al concepto del mundo dominante en ella, que se origina, claro está, infraestructuralmente – le ofrece. Es el concepto de uso con el que Hjelmslev supera la dicotomía Sincronía-Diacronía saussureana. Por encima y por debajo de esta elección quedan otros dos planos de elección. Uno más amplio, por arriba, por el cual la época elige – con arreglo a sus necesidades de comunicación – de entre las infinitas posibilidades de la Literatura como Sistema, como «literaturidad»³, como «Langue» literaria. La Literatura, estructura trascendente a la Historia, con unas leyes que regulan el funcionamiento de su lenguaje inmutables, es, sin embargo, «usada» históricamente. Otro, más reducido, por abajo, en el cual la obra (bien como iniciativa del lenguaje, bien como manifestación de un conjunto más general, esto es, la personalidad del autor⁴, elige de entre las posibilidades que el autor (como conjunto dinámico y evolutivo) puede ofrecerle. La significación literaria surge de la compleja dialéctica entre estos planos de elección. Ante cualquier forma elegida siempre es pertinente preguntarse: por qué ella y no otra? por qué ha sucedido así y no de otra manera? La respuesta a tales preguntas es siempre histórica y capta, por tanto, la dimensión histórica de la obra sin tener que ir a buscarla fuera de la misma obra, en la sociología de la época, en la psicología del autor, en la historia de las ideas, etc.

La dificultad de integrar esta situación en el análisis es, sin embargo, obvia. La respuesta a estas preguntas no puede ser más que «interpretada»: pertenece al reino de la interpretación y no al de la descripción del sentido⁵.

-
- 3: El concepto de «literaturidad» fue formulado por la escuela formalista rusa, en oposición al de «Literatura» por lo que éste tenía de catálogo o colección de obras. La «literaturidad» se definiría como el sistema de propiedades de la Literatura. El concepto fue retomado por Roman Jakobson y, a través de él y de T. Todorov, adoptado por una buena parte del estructuralismo francés.
 - 4: Por supuesto no entendemos aquí la personalidad psico-física del autor, sino un conjunto de pautas que impregnan diferentes obras y que se transforman de una obra en otra según una lógica peculiar.
 - 5: Entendemos por sentido la zona de significación que depende de las relaciones internas de la obra. Evidentemente la obra hace referencia, a través de determinadas relaciones, al mundo que está fuera de ella: a su contexto, bien sea literario (toda obra se inscribe de un determinado modo en una tradición o evolución literaria) bien sea real (la literatura es una función social) bien sea semiológico (la obra es un acto semiológico), lo que determina una zona de significación diferente de la del «sentido» y para cuya descripción no disponemos de un metalenguaje científico sino tan sólo de la «interpretación». El «sentido», como proceso en producción por las relaciones interiores del discurso, ha sido definido por E. Benveniste de un modo relativamente innovador y muy preciso, como la capacidad de

De ahí la tentación, para el analista, de prescindir de ella o de ignorarla. Estamos muy lejos de disponer de una metodología capaz de dar cuenta de un modo rigurosamente científico de la dimensión histórica del texto. Podemos expresar de qué modo un texto literario participa de un cosmos social e histórico, pero no el sistema de equivalencias que entre ambos mundos existe en cada caso en concreto. Conocemos el *cómo* pero no podemos sino aventurar el *qué*.

Si la época abstrae del conjunto de posibilidades y recursos de la «Langue» literaria una determinada «norma» (implicando un «uso histórico» de la estructura trascendente que es toda «Langue»), a su vez la personalidad creadora *usa* dicha «norma», aceptándola, oponiéndose, continuándola, modificándola etc. (es un largo y complejo etcétera de relaciones posibles entre «norma» y obra), en cada obra. El estudio que sigue es el intento de llegar a la «interpretación», manteniéndose lo más cerca posible del análisis, del uso que dos escritores realizaron, si no de una misma norma al menos de dos normas muy próximas entre sí: el «noventayochismo» y el «novecentismo», y asimismo el intento de desvelamiento del común epíteto de «esteticistas» que a ambos, Azorín y Miró, se les viene aplicando, más o menos explícitamente, y que nosotros creemos estar en condiciones de no admitir de una manera indiscriminada: bajo el epíteto convencional y fácil de «esteticismo» se encuentra el diferente uso que Azorín y Miró realizaron de las normas literarias de su tiempo. Un trabajo posterior debería poder establecer las razones por las cuales se produjo ese diferente uso.

una unidad lingüística de integrar una unidad de nivel superior. Cfr.: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966. Ahora bien, la unidad máxima de un texto literario es el texto literario mismo: si éste no es capaz de integrar unidades superiores es que no tiene sentido, lo cual es un absurdo. La situación del texto reproduce la de la frase. La frase es la unidad máxima del enunciado lingüístico, más allá de ella no existe ningún nivel lingüístico (pertinente) superior. Quiere decir esto que no tiene sentido? No. Su sentido aparece con su capacidad de integrar un nivel diferente de los del enunciado, el nivel del discurso, que no pertenece al universo de la lengua como sistema de signos, sino al universo de la lengua como instrumento de comunicación. Ocurre lo mismo con el texto literario: éste, como unidad, encuentra su sentido al integrar unidades superiores pertenecientes a otro universo que el propio de la obra como sistema de signos: el universo de la literatura como comunicación, formado por una serie de círculos concéntricos que van incluyendo, sucesivamente, toda obra en la obra conjunta de su autor, en las obras del mismo género de una época, en el conjunto literario de una época, en el conjunto artístico de una época, finalmente: en el conjunto semiológico de una época que conforma todo un modelo cultural dentro de una posible tipología de la cultura.

El modelo narrativo

Parece eficaz aceptar la propuesta de que en toda forma narrativa podemos distinguir dos niveles: el de las cosas que ocurren y el del modo en que se cuentan. Según terminología de Todorov: el nivel de la «historia» y el del «discurso»⁶. El primero es una abstracción pues nunca nos es dado directamente, sino a través del segundo, y su reconstrucción no se acerca prácticamente nunca a lo que podrían ser «los hechos tal cual sucedieron», pues los hechos son percibidos en una realidad de tres dimensiones mientras que su relato los «aplasta» en una sucesión lineal: «Basta que haya más de un personaje para que este orden ideal se aleje notablemente de la historia «natural». La razón de ello es que, para conservar este orden, deberíamos saltar en cada frase de un personaje a otro para decir lo que este segundo hacía «durante este tiempo».⁷ Sin embargo, el hecho mismo de que en toda narración «pasa algo» (sólo en sentido figurado podemos decir de una obra de Beckett, por ejemplo, que «no pasa nada») y de que eso que pasa es indiferente al modo de relatarlo, pues podemos reproducirlo en muy diferentes medios (una crónica, una novela, un drama, un film, una noticia de periódico, un ballet o una ópera), prueba que el aislamiento de ese nivel no es una arbitrariedad a fines analíticos.

Dentro del nivel de «lo narrado» se configuran una serie de factores que podríamos, traduciéndolos convenientemente, identificar con los tres factores clásicos: la acción (sistema jerárquico de secuencias constituidas por funciones), el personaje (no ya como «esencia» sino como participante, «actante» o agente, con respecto a funciones y secuencias) y el espacio (sistema jerárquico de circunstancias que impregnan la participación del personaje en la acción)⁸. Las relaciones entre estos tres elementos no son

6: T. Todorov: «Las categorías del relato literario» en *L'analyse structurale du récit*, Communications, n. 8, du Seuil, Paris, 1966. Hay traducción española en ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 2 ed. 1972, pp. 55-192.

7: *Ibid.* p. 158 de la ed. castellana.

8: La clasificación de los distintos subniveles dentro de cada nivel es objeto de discusión por quienes han intentado codificar los elementos del relato. La exposición que presento tiene un carácter provisional y difiere considerablemente (no acepta la identificación entre el nivel de las acciones y el de los personajes; postula el nivel de la acción para cubrir el sistema de funciones y secuencias; reivindica el olvidado papel del espacio narrativo etc.) de las presentadas hasta ahora. Vid. *L'Analyse structurale du récit*, *op. cit.*, y el resumen que E. Méletinski realiza de las principales aportaciones, desde Propp, a una codificación del relato, con importante bibliografía, en «Strukturo-tipologitscheskoe izuchenie skazki», post-

siempre constantes sino variables. De hecho cada obra presenta un matizado sistema jerárquico según el cual uno o dos de estos elementos subordinan al otro o a los otros o mantienen un triple equilibrio.

En el nivel de la «narración» hechos, personajes y espacio son sometidos a un tratamiento, a un montaje, a una serie de técnicas que convierten la virtualidad del primer nivel en relato actual. Si el primer nivel podría relacionarse, en terminología de Greimas (vía Chomsky), con el nivel «inmanente», este segundo se relacionaría con el de la «manifestación»⁹. En todo caso el montaje supone una serie de técnicas que abarcan desde unidades sintácticas mínimas (narración, descripción, o bien cuadro, escena, etc.) hasta unidades más complejas: la dialéctica del tiempo (tiempo de la acción, del personaje, del narrador, etc.) o la actitud del narrador en tanto grado de distancia (desde la distancia épica a la trágica) y en tanto grado de objetividad (desde el objetalismo al subjetivismo más extremo)¹⁰.

Por último, estos dos niveles se manifiestan en el lenguaje del relato, que no es simple materia inerte sino que refleja en sus estructuras todo el sistema del relato.

El estudio de Azorín y Miró es un intento de comprensión, doblemente atento a las estructuras narrativas y a las lingüísticas, de cómo el nivel de lo narrado y el de la narración se articulan entre sí, dando lugar a la estructura de *La Voluntad* de Azorín y de *Nuestro padre San Daniel* de Gabriel Miró, y de cómo la lengua de ambas obras apoya y refleja dicha estructura.

*

facio a la segunda edición rusa de la *Morfologija skazki*, Leningrado, Nauka, 1969. Trad. al castellano: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971, por M. L. Ortiz.

9: A. J. Greimas: *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966. Es una tentación muy fácil la de confundir el nivel inmanente con el viejo concepto de contenido y el de la manifestación con el de la forma. De hecho ya W. Propp no distinguía claramente las dos parejas de conceptos (de una de las cuales, por supuesto, no conocía su formulación) en su *Morfología del cuento*, y las identifica claramente en su respuesta a C. Levi-Strauss, donde afirma que el argumento es el contenido y la secuencia de las funciones la forma del cuento ruso. *Polémica Claude Levi-Strauss Vladimir Propp*, Fundamentos, Madrid, 1972.

10: En su base, muy general, tal como aquí queda, coincide, en líneas generales, con la de T. Todorov, *op. cit.*

Estructura de «La voluntad» I.

En «La Voluntad» los acontecimientos que debieran formar la trama de la acción son muy pocos y están sumidos en el mundo circundante o en las ideas, que cubren un plano muy importante de la novela. Están en función de algo distinto de ellos mismos. En el prólogo se narra una acción lineal: la construcción de la Iglesia Nueva en Yecla, pero esta acción es producto de la selección de un elemento representativo que pueda darnos idea de lo que es el espacio narrativo en que se va a desarrollar la novela: Yecla. En la primera parte, uno de los acontecimientos fundamentales – la decisión de Justina de hacerse religiosa – en lugar de sernos relatado por sí mismo, en su trascendencia fáctica, se nos anuncia sumergido en una banalísima conversación de sacristía acerca de un pájaro que no cantaba, esto es, se alude a él como distraídamente y no por los personajes que lo protagonizan, sino por otros totalmente accidentales, característicos del ambiente de Yecla. Los otros dos acontecimientos fundamentales sufren el mismo proceso de implicación: la muerte de Justina es sugerida muy vagamente mediante símbolos («un gallo canta», etc.) al final de una visión mística: la muerte de Yuste aparece no en su realidad fáctica, sino como testamento ideológico, primero, y como entierro (espectáculo ritual) después. Por otra parte ambos sucesos, que ocurren casi simultáneos, tienen la función de proyectar a Azorín en su soledad, que ya no abandonará jamás, de hacerle superar su fase de aprendizaje para lanzarlo a un peregrinaje anímico desde Yecla a Madrid, con regreso a Yecla. Es decir, están en función del proceso anímico del personaje principal. Los otros acontecimientos de la novela son anodinos, ni siquiera son singulares: se han producido antes, son habituales y acostumbrados.

En el prólogo y en el epílogo es el espacio el elemento subordinante, el verdadero protagonista: Yecla como medio humano en el que se desarrolla la claudicación de la Voluntad. Esta presencia del espacio es sociológica, ejercida a través de una infraestructura de la que el narrador nos ofrece los datos.

En la parte primera, por el contrario, la omnipotencia del medio, del espacio, se ejerce a través de lo ambiental y de la resistencia ideológica de los personajes a esta omnipotencia. Veamos el primer aspecto: el hecho humano es presentado siempre en su circunstancia, los personajes aparecen precedidos por la descripción del entorno general (Yecla) y del entorno particular (la casa). Tanto Yecla como los domicilios son descritos minuciosamente, y no sólo desde un punto de vista físico, sino también cultural

– por medio de pinturas, edificaciones, ruinas, etc. –. El Espacio lo engloba todo, lo subordina todo: los datos, los personajes, las acciones, se definen por ser característicos de ese espacio, por no poder explicarse fuera de él. Las ideas mismas con que los personajes se rebelan están enmarcadas en espacio. Este espacio omnicomprensivo que explica el fracaso de Yuste como después el de Azorín, que subordina sus vidas según la teoría de que el medio determina al hombre, se construye por adición de unos datos seleccionados y representativos. Siempre son los mismos, aunque muy matizados, muy elaborados.

En la parte segunda el elemento dominante no es ya el espacio narrativo, o no lo es en solitario, al menos, sino que se alterna con la presencia subordinante del personaje y de su intimidad. No existen ya capítulos esencialmente espaciales-descriptivos, la narración interior – de los estados de ánimo del protagonista – se va imponiendo progresivamente. El espacio comienza a verse a través de los ojos de Azorín, no ya independiente y omnicomprensivo, sino como fuente de estímulos, como atmósfera opresiva que le va empujando a la renuncia de la Voluntad, a la claudicación vital. Azorín, que en la primera parte estaba visto por el narrador como eco de Yuste, y ambos como producto del mundo yeclano, sufre ahora un proceso de acercamiento a la perspectiva del narrador: las ideas de ambos se funden, y en lugar de las largas exposiciones de ideas y diálogos (que implican un sujeto múltiple) tenemos ahora monólogos reflexivos. Pero el espacio subsiste como elemento dominante que motiva las reflexiones, los estados de ánimo, las ideas del protagonista, que aún se rebela contra él, que aún no admite su fracaso.

Este proceso culmina en la parte tercera: el protagonista mismo sustituye al narrador, y la narración se desenvuelve en primera persona. Los estados de ánimo lo dominan todo, las ideas no son ya tanto espacio como producto de una concepción que se ha asimilado hasta tal punto, que no necesita de lo exterior para permanecer. El protagonista ha renunciado a su lucha con el espacio, ha decidido abandonarse en él, vuelve a Yecla, se dispone a dejar de vivir por sí mismo, renunciando a la voluntad, entregado a la abulia y la apatía. Se dispone a dejarse vivir por Iluminada. Lo que era un problema colectivo esencialmente – el estancamiento de la España de la Restauración y su coacción frustradora sobre los individuos decididos a transformarla – ha pasado a ser un problema personal: la angustia de la disgregación de la personalidad, el canibalismo psíquico de una Inteligencia que ha devorado la Voluntad, la crisis de unos valores filosóficos, morales, religiosos, científicos estables, etc. No ha cambiado el problema, lo que ha

cambiado ha sido la perspectiva desde la que se lo contempla, la relación entre narrador y narración.

El epílogo nos devuelve la dimensión colectiva. La perspectiva del narrador se torna enjuiciativa y éste se aleja de su personaje: Martínez Ruiz escribe tres cartas a Pío Baroja y le explica lo que ha ocurrido con el viejo rebelde Azorín. Lo explica científicamente (incluso con la referencia al Instituto de Sociología) a través de la exposición de la infraestructura de Yecla, quitando al problema la trascendencia existencial y abordando el caso Azorín como un caso muy frecuente de reacción vital ante la presión del medio, de un medio como Yecla. Como España, simbolizada en Yecla.

Vemos, pues, que la dialéctica entre el espacio y lo personal constituye, a través de una quintuple alternativa, uno de los principios constructivos de la novela. De esto se pueden sacar conclusiones bastante evidentes. En primer lugar, la oposición espacio-personaje no es tal, sino una síntesis, una integración: la mayoría de los capítulos de la novela más que describirnos a los personajes en su profundidad psicológica nos los describen en su horizontalidad anímica, es decir, en sus estados de ánimo. Ahora bien, los estados de ánimo se originan por la influencia de lo exterior en lo interior y ponen en contacto superador ambas realidades. En segundo lugar, no hay pluralidad de espacios: la serie espacial *Yecla* (prólogo), *Yecla* (1º parte), *Madrid* (2º parte), *retorno a Yecla* (3º parte), *Yecla* (epílogo) – que se corresponde con esta otra: *espacio sociológico*, *espacio ambiental-ideológico*, *espacio cultural-Yo*, *Yo*, *espacio sociológico*, ambas series equivalentes y cerradas – no implica una variación de espacio, puesto que Madrid no es más que la superlativización de Yecla, y es al aceptar esto cuando Azorín comprende lo inútil de su esfuerzo por escapar de Yecla, y como única solución se le impone el retorno. Lo mismo sucede con su participación (psicológica) en la acción: en principio Azorín es un discípulo, su atributo es escuchar, servir de eco al fracaso, a la angustia de Yuste; muere Yuste, y Azorín cobra vida como sujeto independiente, y esta vida concluirá en una especie de metempsicosis por la que Azorín acabará transformándose en un nuevo Yuste, repitiendo sus ideas, incluso sus frases, regresando así al punto de partida, pero no para detenerse en él, sino para superarlo, para llegar a la total anulación de la voluntad. He aquí como uno de los aspectos de la estructura de la novela nos revela un principio de construcción muy claro: el círculo cerrado, el retorno al principio, la negación del cambio. Lo cual coincide con una de las principales ideas explícitamente expuestas a lo largo de la novela y reiterada constantemente: el determinismo del medio, la anulación de la voluntad por el medio.

Juan Oleza

Estructura de «La voluntad II.

Sintagmas nominales sujeto

n	(núcleo solo).....	4%
n md	(art.).....	29%
n md	(adj.).....	40%
n mi	14%
n md mi	14%

De 100 núcleos nominales estudiados en descripciones diferentes sólo encontramos 4 que aparezcan solos; un 29% llevan lo que podríamos llamar un *mínimum modificador* (art); el 40% se acompañan de modificadores adjetivos, el 14% de modificadores indirectos, y el 14% de ambos tipos de modificación.

Abunda, pues, la modificación del sustantivo, directa, indirecta o conjunta, suponiendo, aproximadamente, el 68% de núcleos modificados (sin contar la del artículo), algunos hasta con grupos de siete modificadores yuxtapuestos.

Sintagmas verbales predicado

od	25%
oi	0%
Od oi	0%
circ	46%
predic	25%
agente	5%

Sorprende la casi nula presencia de objetos indirectos, la escasez de los directos y la abrumadora mayoría de los circunstanciales, así como el elevado número de predicativos, algunos de estructura compuesta de tres núcleos. La consecuencia es el predominio casi absoluto de verbos intransitivos, o usados intransitivamente, y de semicopulativos, plagados ambos de circunstanciales, de los cuales casi un 90% son de lugar, siguiendo en importancia los de modo y tiempo.

Niveles sintácticos

Apenas se pasa de un segundo nivel. Las oraciones con un tercer nivel no excederán (el narrador) de un 20%. Apenas parecen otros.

Temas

Descripción de exteriores e interiores. La descripción de objetos es parte de ello.

Lenguaje abstracto o concreto

En la descripción, predominio absoluto de lo concreto. Pero esto es aquí lógico. No hay desvío de la norma.

Vocabulario frecuente o infrecuente

Nos limitamos a las series abiertas. 6% de vocablos infrecuentes. De 10 a 15% de vocabulario técnico, pero de un estado antiguo de ciencias y técnicas; por tanto, muchos de ellos conocidos por la mayoría de las personas cultas, aunque habrá un 6% de vocablos para buscar en el diccionario por un lector culto, pero no especialista. De 7 a 10% de arcaísmos.

El léxico es matizado (abundan los vocablos que indican matización) muchas veces por modalidades a base de derivativos, aspectivos y diminutivos, etc.

Diálogo

Viene a constituir el eje de muchos capítulos. Sirve, sobre todo, para la exposición de doctrinas filosóficas, políticas y sociales. No es un diálogo dramático.

En la página 113 (edic. Castalia) Yuste expone la opinión del autor acerca de los diálogos. Luego de haber criticado la artificiosidad de los mismos desde Cervantes (*La Gitanilla*) a Galdós, dice que los diálogos deben ser como la vida, incoherentes, con pausas, con párrafos breves, incorrectos, naturales. Los diálogos de esta novela tienen poco de incoherente. Además, llegan a caracterizar tipos, pero no individuos.

El léxico de Yuste es propio de un intelectual, pero sin afectación. Vocablos de frecuencia media. Tecnicismos filosóficos, aunque los más conocidos. A veces, oraciones que son más del estilo escrito que del hablado, por lo redondas. Cierta retoricismo, en ocasiones.

El lenguaje del protagonista Azorín en poco se diferencia del de Yuste. La misma forma corta, variada (alternancia de afirmaciones, interrogaciones y admiraciones), de léxico medio, tipo intelectual. La misma repetición de funciones en el mismo sintagma (varios modificadores, varios objetos directos, varios predicados, predicativos, etc.). En Yuste y Azorín apenas se pasa de un segundo nivel de subordinación. Estos caracteres gramaticales también son propios de Lasalde y del narrador. Justina apenas habla, si no es para decir fórmulas de ritual.

Narración

No hay serie de sucesos, sino capítulos que progresan en el tiempo, pero a saltos. No es una película que transcurre, sino una serie de fotos que se pasan.

Cada capítulo se yuxtapone al anterior. Muchos suelen consistir en lo siguiente: Situar al lector en un lugar, o exponer algo que acaba de suceder, empleando el presente de indicativo o el pretérito perfecto, prueba de que la «acción» avanza centrándose cada vez en el presente. Aparece entonces algún personaje en el lugar presentado, que suele ser una casa, masía, casino o posada. Los personajes que allí se encuentran entablan una conversación. Hay una gran cantidad de sucesos que no «suceden», sino que se dan por hechos.

César Simón

Estructura de «Nuestro Padre San Daniel» de Miró I.

En *Nuestro Padre San Daniel* de Miró la estructura narrativa se basa, fundamentalmente, en la subordinación de los tres elementos constitutivos ya mencionados (espacio narrativo, personajes y acción) a una unidad superior que los engloba.

Ni Oleza – lugar donde transcurre la acción –, ni Don Daniel, Don Alvaro o cualquiera de los individuos que pueblan su mundo, ni siquiera la mera anécdota que la sustenta, sobresalen uno sobre otro a la hora de juzgar la composición. Su alternancia como realidad más palpable a lo largo de las cuatro unidades narrativas en que se divide el libro queda sometida a su necesidad en las diferentes etapas de su proceso de desarrollo.

Es interesante hacer notar cómo cada una de estas cuatro unidades a que nos hemos referido – correspondientes, una a una, a las cuatro partes en que Miró divide su obra – difiere de las demás en estilo, en longitud y en exposición del mundo presentado. No es, sin embargo, una diferenciación gratuita, sino que guarda un orden de gradación interna evidente.

La primera unidad, *Santas Imágenes*, nos introduce, por la descripción de una serie de costumbres y mitos religiosos, en un pueblo levantino sin expresa localización geográfica: Oleza. (El que Oleza sea Orihuela no debe hacernos creer lo contrario. Hay algo más que un deseo de no herir susceptibilidades en tal cambio de denominación: el hecho de pretender representar, a través de ese pueblo, unas circunstancias y una ideología de valor general.) Sabemos que existe una leyenda sin otra base que la ignorancia popular y

un cúmulo de casualidades, según la cual una escultura, tallada en madera de olivo por un artista desconocido de finales del siglo XVI, y que representa a San Daniel, es milagrosa. No se nos habla de nada más. Ni siquiera se describe externamente lo que sea este espacio donde el santo bíblico sonrío con dulzura a las vírgenes y fulmina materialmente a las que no lo son. Lo que se nos describe es un ámbito de ideas y creencias, más que un espacio físico.

La segunda unidad, *Seglares, capellanes y prelados*, duplica el número de capítulos de la primera, tres, y se dedica con precisión a ir presentando individualizados a los principales protagonistas de la vida de Oleza: don Daniel Egea, dueño del Olivar de Nuestro Padre, Paulina, su hija, don Cruz, canónigo penitenciario, el Padre Bellod, Corazón, etc. No se da demasiada importancia, sin embargo, a su posible entidad como tales personajes individualizados, sino que se busca sobre todo tipificar en ellos unos seres representativos. Así, por ejemplo, el marido de doña Corazón queda dibujado claramente en la anécdota de don Vicente Grifón; una vez que su papel – dar el tipo de cierta manera de actuar y de ser que luego se repetirá – se ha cumplido, desaparece. Miró lo mata de «las bubas de sus vicios» dos renglones más abajo de la terminación del pasaje.

Aparecidos los personajes, con ellos entra en el libro el diálogo. Y el espacio narrativo interior de la primera mitad queda sustituido por el «tipo», al que el espacio se subordina.

La tercera unidad, *Oleza y el enviado*, también superior en capítulos a la segunda (siete frente a seis), da paso a la acción. Crece el número de personajes y con ellos la cantidad de diálogo, que equivale, en porcentaje, a la narración propiamente dicha. Los hechos, centrados principalmente en las confesiones de «el aparecido», Cara-Rajada, a don Magín, el nuevo Joan Ruiz de Oleza, como irónicamente se le llama, poseen esa misma característica de tipificación propia de los personajes en la unidad anterior: manera de actuar el pueblo ignorante frente al hecho revolucionario; la utilización de ese pueblo por el poder – simbolizado en don Alvaro –, para quien nunca hay verdadera derrota, pues no es él quien la sufre; la reacción del clero ante esta circunstancia, etc. Esto último es importante, porque la punzante ironía de Miró, patente a lo largo de todo el libro, presenta en don Magín, el cura indisciplinado frente a la superioridad, el capellán que toma conciencia de su posición cuando de problemas de diferente estamento social se trata.

En estos hechos se centra la tercera unidad, y por tanto, la acción pasa a ser el elemento subordinante.

En la cuarta y última, *Oleza y San Daniel*, espacio, personajes y acción se funden, pero ni unos ni otra aparecen ya tipificados. La casi esperpentización de las tres unidades narrativas anteriores se diluye para dar paso a una narración realista. La obra, hasta ahora llevada, dirigida por el autor, vive en adelante por sí misma. La actitud final de sus personajes, que permanecen inmersos en un ambiente tradicionalista de superstición y de retraso ideológico y vital, no es sino consecuencia de la supervivencia de todo ese mundo estancado que las tres unidades primeras han ido mostrando al lector de modo casi inhumano, si entendemos como tal la caricaturización extrema.

Aquí es donde entra esa unidad superior a que aludíamos al principio. Lo que podríamos llamar «el símbolo dentro del símbolo». La estructura de la obra según dos niveles, uno esperpéntico – las tres primeras unidades narrativas – y otro realista – la cuarta –. Como Valle, aunque con las normales diferencias, Miró se instala en una realidad no real, la realidad del Arte, y, del mismo modo que el creador del esperpento, no como forma de evasión, sino como crítica feroz de aquélla. La deformación buscada adrede – ya hemos dicho que la ironía es elemento clave en *Nuestro Padre San Daniel* – le ayuda a sentar las bases para que la realidad viva por sí misma, sin necesidad de acudir a puntos de referencia externos a ella. Una vez construida, la deja en libertad. La no conclusión del ciclo, el no formar un círculo cerrado como ocurre en Azorín, indica claramente que para él la labor del escritor no es dar soluciones, sino plantear problemas y descubrir las lacras de la realidad. Abrir heridas, no curarlas.

Jenaro Taléns

Estructura de «Nuestro Padre San Daniel» de Miró II.

Sintagmas nominales sujeto

n	(núcleo solo).....	20%
n md	(art.).....	12%
n md	(adj.).....	23%
n mi	10%
n md mi	35%

Llama la atención la abundancia de núcleos nominales sin modificación (20%), casi siempre en series yuxtapuestas. Los relativamente pocos con artículo (12%), y los muchos con modificación directa e indirecta al mismo tiempo (35%).

Unido a esto la poca utilización de sintagmas verbales y la simple sucesión de sintagmas nominales, resulta una descripción muy precisa y seleccionada, rápida, detallada, profunda, que deja intuir una visión sensorial y nada idealista de la realidad. Ahora bien, esta proporción cambia grandemente en la narración, donde el predominio de predicados verbales es abrumador.

Sintagmas verbales predicado

od	49%
oi	3%
od oi	1%
circ	33%
predic	14%
agente	0%

Se observa la gran cantidad de objetos directos (50%), lo que supone una gran cantidad de verbos transitivos, que dan al lenguaje un ritmo más rápido y tenso de lo que podría esperarse en Miró. También es consecuente el menor porcentaje de circunstanciales y predicativos, pues en Miró predomina una actitud de ataque y crítica frente a la realidad, más que una mera postura contemplativa y estética.

Niveles sintácticos

Predominan las oraciones que incluyen proposiciones a un nivel dos. Luego vienen las de nivel uno. En ocasiones llega al nivel cuatro y cinco, pero rara vez. Sin que con ello sean las oraciones necesariamente cortas, por lo que nunca se crea una sensación de estatismo y lentitud, sino, por el contrario, de gran viveza.

Temas

Descripción de personajes, calles, casas y paisajes. En una sistematización convencional podría decirse que pueden formarse los siguientes campos semánticos: religioso, moral, clerical, bíblico, natural, social, carlista, aristocrático y sensorial.

Lenguaje abstracto o concreto

Predominio absoluto de palabras concretas, cosa lógica si se considera que prácticamente nunca hay exposición de ideas o tesis.

Vocabulario frecuente o infrecuente

Para un lector medio es muy reducido el porcentaje de vocablos infrecuentes. Como mucho habría que consultar en el diccionario – y más por llegar hasta el fondo – una de cada mil palabras, y éstas referidas casi siempre a la botánica o al mundo clerical. Algunos valencianismos sorprenderían al no valenciano.

Diálogo

En la primera parte no hay ni uno solo.

En la segunda parte apenas llegará a constituir un 10% del texto total.

En la tercera hay todo un capítulo – el quinto – que es diálogo, y la proporción total llega a ser de casi el 50%.

En la cuarta parte predomina sobre todo, siendo casi un 70% del texto.

Los personajes se han ido yendo de las manos del autor, comienzan a manifestar por sí mismos sus preocupaciones, a narrar ellos, a presentarse tal como son.

Tanto el léxico como la construcción sintáctica se adecúan a la categoría del hablante de forma clara. Abundan las frases exclamativas e interrogativas. El primer nivel. Las frases cortas. Los diálogos aparecen frecuentemente interrumpidos por bellísimas descripciones.

Narración

Predominio de sintagmas verbales y predicados largos, en una evidente y magistral diferencia respecto a la descripción, donde abundan los sintagmas nominales y sujetos largos.

Utilización casi exclusiva del imperfecto y del pretérito. En alguna ocasión uso consciente del presente.

La narración es algo continuo, perfectamente estructurado, basándose casi siempre en la presentación de los personajes, sin que haya nunca una forma esquemática y premeditada de situarlos en el espacio. Poco a poco se hace más rara, y el diálogo se apodera de la novela. El autor ha ido contando los sucesos, a veces como introduciéndose dentro de los personajes, y luego dejándolos vivir solos.

Uno de los elementos más importantes de la narración es la ironía, sobre todo al principio.

Todo respira una atmósfera de respeto al personaje creado y a la acción. Sólo que todo está también en un mundo esperpéntico.

Salvador Hervás

Conclusiones

Hasta aquí un análisis puramente textual de dos novelas representativas de dos autores en los que, tradicionalmente, se ha subrayado su mediterraneidad y su esteticismo. Veamos algunas conclusiones.

En Azorín es evidente una preocupación formal y estilística. Su consideración de los objetos es fotográfica, selectiva, y siempre sensorial. Su sencillez sintáctica responde en primer término a una estética, que denota esquematización de un pensamiento esencialmente demostrativo. Debe pensarse aquí, como contraste, en la sintaxis de Unamuno, Pérez de Ayala y Ortega, por ejemplo.

La elección del género novela es un aspecto importante para esta época, en la que predomina el ensayo. Sin embargo la elige para presentar ideas, no para dramatizar la realidad: para crear tipos, no seres vivos. De ahí que no pase nada, que no refleje la realidad, sino una transposición ideológica de ella.

El diálogo es expositivo, sirve a las ideas, a la creación de tipos, está, pues, sometido a unas ideas fijas. La gran utilización de verbos copulativos e intransitivos denota una postura estática frente a lo circundante, de aceptación, de falta de vida. Y no puede explicarse esto sólo por la tesis de la novela, ya que es una característica constante en su obra.

En Gabriel Miró el análisis formal realizado permite otras conclusiones muy distintas. Es tópico hablar del esteticismo de Miró, pero veamos lo formal. En el nivel léxico es evidente el predominio de lo concreto, en una proporción mucho mayor que en Azorín. Evidentemente la visión de ambos escritores es sensorial. Pero mientras en Azorín la consideración de las cosas es fotográfica, en Miró es pictórica, transformadora de la realidad, deformante.

En Miró hay una mayor utilización de niveles sintácticos, sin ser muchos, pero esto sólo ya denota una actitud más problematizadora del pensamiento, especialmente si se piensa que él nunca expone ideas como lo hace Azorín.

Miró escribe siempre novelas, lo que viene a ser una casi excepción en esta época. Se diferencia, pues, claramente de otros escritores, y supone la preocupación por lo real, aún cuando como hemos visto, para no aceptarlo, ya que lo deforma. El diálogo no sirve para las ideas, sino para que los personajes se presenten en una situación, de donde una mayor concepción dramática de la vida y – hemos visto cómo sale deformada – de agresividad. En la novela siempre pasan cosas que pueden interpretarse de muchas formas.

La construcción de la novela no es simétrica, sino creciente – o decreciente, según se mire –, queda abierta al futuro, nada ha terminado.

Un último elemento es la ironía, que recorre toda la novela, dando causticidad y significando una crítica humana y amarga al mundo de Oleza.

Un último problema a tratar aquí es el éxito obtenido por Azorín y la acumulación de honores, frente al desconocimiento de Miró. Azorín es el representante de una visión conservadora del mundo (su llamada revolución del estilo responde, como hemos visto, a una esquematización y aceptación de la realidad). Miró es un hombre cruel, cáustico, esperpentizador de la realidad, irónico, agresivo. Deforma la realidad, o hacia lo lírico en las descripciones, o hacia lo esperpéntico en la narración, pero no la acepta.

La mayor utilización de palabras infrecuentes en Azorín no debe hacernos pensar en una no aceptación de la realidad, ya que son palabras referidas a objetos del campo o a oficios antiguos o a ciencias superadas, o en general palabras utilizadas en un significado muy delimitado. Contrariamente, en Miró las palabras tienen casi siempre un uso metafórico, abierto de significación.

El esquematismo de la narración queda determinado en Azorín por sus supuestos inmovilistas y reaccionarios, que se manifiestan en la lógica constructiva estática de la novela, frente a la lógica constructiva operacional y dinámica, en la distribución de diálogo y narración, espacio y tiempo en Miró, que dejan entrever una postura menos conformada por dogmatismos ideológicos.

En Azorín podríamos hablar de una esquematización interesada de la realidad mediante lo que llamaremos la técnica del detalle ilustrador: dado un todo, la realidad, se trata de elegir un detalle que lo ilustre. El todo es anterior al detalle, y éste tiene la simple función de representar el todo. En Miró, en cambio, podríamos hablar de una configuración de la realidad mediante lo que llamaremos la técnica del detalle creador: se trata de ir creando la realidad a partir de elementos válidos por sí mismos, que en su conjunción van configurando el todo.

Lo mismo puede considerarse en la función de los personajes. En Azorín el personaje es un portavoz de un mundo ya establecido de antemano. En Miró, por el contrario, el personaje sufre un proceso de singularización, se va independizando del autor y paralelamente va creando su propio espacio.

En resumen, en Azorín nos encontramos ante una novela de tesis, demostrativa, mientras que en Miró nos encontramos frente a una novela dramatizadora de la realidad.

Esta puede ser una interpretación del diferente uso con que Azorín y Miró adaptan el tan famoso y convencional «esteticismo» que se ha dado en calificar de constitutivo de la norma literaria propia del primer cuarto de nuestro siglo, época de la «deshumanización del arte», del subjetivismo provocador del estallido de los «ismos», y de otras muchas convenciones críticas que pretenden abarcar desde el Modernismo, pasando por la Generación del 98 (esteticismo ideológico) y el Novecentismo, hasta la Generación del 27.

Marzo, 1971

Salvador Hervás, Juan Oleza,

César Simón, Jenaro Taléns

UNIVERSIDAD DE VALENCIA