

GUSTAVO MARTINEZ CASTELLANOS

L3
29^c

LA PROPUESTA SINTACTICA DE

GABRIEL MIRO

EN AROS Y LEGUAS, SU ULTIMA OBRA

1993

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PROLOGO

Cuando inicié este trabajo, durante el seminario de Literatura Española Moderna I que impartí la Dra. Paciencia Ontañón en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, me di cuenta de que había encontrado un tema y un autor que de verdad se apegaba a mis gustos literarios: una preocupación por el lenguaje cuando es trabajado con arte dentro de la narrativa, y una propuesta semántico sintáctica que va más allá de la simple exposición de contenidos. Es decir, que sin tener que recurrir a la poesía encontré un escritor que hace gala de ello, no solamente narrando, sino creando en el acto mismo de contar una historia --que son muchas en el mejor sentido de la narrativa universal-- una nueva forma, dentro de la expresión, de crear una obra. Otro aspecto importante para mi gusto es que este artista, amén de ser un gran pintor, un excelente paisajista tanto de geografías terrestres como de geografías humanas, no impone su manera de pensar con referencia a los problemas políticos sociales que rodean su entorno y su tiempo, y no porque esté afuera de ellos, sino que, en su misma recreación va perfilando ese mundo que le tocó vivir sin necesidad de declararse partidario de un bando o agrupación política o escuela estética si quiera. Es decir, es un aspirante al arte puro y a través de ello ser el gran escritor que es. Por ello y otras razones

me inicié en este trabajo tratando de hallar la piedra angular de su propuesta literaria y estética. Asumo que se encuentra en la sintaxis que es la que reúne de alguna manera todos los elementos de expresión necesarios para la creación literaria: lexicografía, semántica, tanto del vocablo como del discurso, y la sintaxis misma como conjunto de reglas que definen una lengua.

Inicié pues este trabajo con el entusiasmo de llegar a buen puerto, y dada la talla de la empresa, con el entusiasmo de llegar satisfecho.

Gustavo Martínez Castellanos

UNIVERSIDAD NACIONAL

I N T R O D U C C I O N

A Juan Ramón Jiménez se le advertía de no seguir a "esos americanos modernistas, mercuriales"; donde la mercurialidad quedaba a flote como una mera adjetivación que no interioriza en la naturaleza de Mercurio. De hecho, el dios de pies alados se tomaba por los taxónomos del modernismo desde la simple reproducción de la famosa escultura griega: un elemento más de ornato.

Transformación, profundidad y novedosidad; todo en uno. Mercurio también es la información. Lo mercurial es pues signo del cambio. De nuevos tiempos. Todo modernista de alguna manera era mercurial en este sentido. Aunque, ya dentro de esta acepción, sólo algunos lo eran de verdad. Entre ellos se encuentra Gabriel Miró, en el mercurialismo en su más alta expresión artística.

A diferencia de sus contemporáneos y coterráneos, Miró encarga a la unidad del discurso toda la carga semántica de su propuesta. Unidad que expresa como una entidad única e irrepetible en la que conjuga las más depuradas técnicas de manejo del lenguaje. Más allá de la nostalgia y de la búsqueda de la identidad propia y la entidad como Dios, nadie como el escritor alicantino presenta en un elevado texto la Vanguardia y el Modernismo, Simbolismo y Parnasianismo y el Romanticismo en un lenguaje netamente español. Una honda ver-

na lírica moderna, nueva y una cosmovisión apretada del mundo. Su profundidad va más allá, también, de la lírica romancesca. El texto como el signo cerrado. La invocación mágica que revela la *re-figatio* entre poeta y poesía.

Unamuno, filósofo y maestro al igual que Azorín; Valle-Inclán y Pío Baroja sociólogo y disidentes; Juan Ramón J. poeta lírico. Sólo Miró encerró todos esos aspectos y retomó la tradición barroco--conceptista del español de los Siglos de Oro con el espíritu moderno. Una conjunción de los términos más sobresalientes de la literatura occidental.

Cómo atrae estos momentos a un tiempo que es el presente y cómo intenta adelantar la presencia de su discurso, son producto de una intensa búsqueda, de un trabajo comprometido con la palabra y todas sus acepciones, la cual se ve cristalizada en un vocabulario que reafirma su contexto y en la metáfora fresca, inusual, que habla por sí sola.

Este trabajo está dividido en dos partes:

-Una breve reseña teórica sobre la obra de Miró.

-El estudio de la propuesta sintáctica a través de la comparación de su obra con la de tres narradores contemporáneos suyos y españoles también.

Entre ambas se encuentra una pequeña recopilación lexicográfica de *Años* y *Leguas* con vistas dilucidar un poco su vocabulario y a establecer un nexo entre ambas partes.

G. M. C.

I.- Algunos aspectos de la obra de Miró

¿Por qué es tan poco gustada la obra de Miró?

Hay varios factores que influyen al respecto, de los cuales mencionaré sólo algunos:

La mayor parte de sus obras tiene un trasfondo psicológico e historiográfico que es difícil de asumir (asumir en el sentido de encontrarse en él) porque los problemas que presenta son extremos y porque los sitúa geográficamente en un estado lejano a toda referenciación conocida: esto es, sus personajes y sus escenarios son bucólicos o rústicos en el sentido agrario y sus problemas van más allá del naturalismo --inclusive el francés--. No hay más movimiento al interior de la obra que la propia construcción de la historia a través de una temática siempre alejada de lo urbano y por otra parte de lo moderno pero con una carga humana innegablemente grande. Para él la visión de la vida, el final, es el encuentro consigo mismo por medio del recuerdo y de la recreación del pasado campirano. No sé de ninguna novela de Miró cuya trama se desarrolle en ciudad o que ésta tenga otra consecuencia.

Sus recreaciones son muy minuciosas. No las consideraría intimistas ni psicológicas en la medida de la novela dostoyevskiana; quizá lo sean más en otra dimensión --no en el descubrimiento de una disidencia burguesa, ni en la contra-

posición a un folcior dado,-- sino tan sólo en la dimensión humana del encuentro con la naturaleza y de una sociedad apartada de mayores emociones mundanas². La muerte³ de sus personajes, tema que maneja mucho, es por lo regular debida a causas naturales, de ahí la lepra y ese sentido de lo grotesco que se regodea en presentar meticulosamente pero sin caer en un realismo manifiesto. Hasta ese recurso es una evocación impresionable.

Su sintaxis es muy escueta y en esta medida reiterativa; su dicción a veces abusa de la adjetivación; a simple vista, puesto que hay un manejo muy comprometido con el lenguaje; el compromiso de aprehender la cosa y el significado en un sólo elemento. En el primer aspecto, hay una propuesta sintáctica que se hace más densa una vez que se ha avanzado en la obra. En el segundo término, su adjetivación presenta una tendencia innovadora en el sentido histórico--literario que se remonta, también, al pasado para trasladar el uso de arcaísmos --propios de esas zonas que retrata-- al lenguaje y la forma de su actualidad, y que, por otra parte, en la estructura de la oración proyecta nuevos usos del adjetivo. Esto nos da un raro híbrido narrativo que desafortunadamente por causa de la estructura sintáctica que no se resuelve en una sola enunciación (tal vez un cierto temor a perder significado ante el lector, o de abusar de la contextualidad propia del mismo o a recargarle innecesariamente la referenciación) --dada su amplitud disemina la significación hacia muchos campos semánticos. Sigüenza tiene mucho que decir, pero su téc-

nica tan intrincada le impide hacerlo dispersando la significación y distrayendo en la recreación de paisajes. Aunque, aún así, dice mucho más de lo que está escrito. (En este aspecto, Juan Rulfo⁴ tuvo un éxito inesperado a mucho tiempo de distancia de la creación de su obra, y fue gracias al descubrimiento de críticos alemanes que la analizaron tomando en cuenta el antecedente de Joyce y Dos Passos.) Sin embargo hay una gran seguridad en la obra mironiana. Creo que nuestro autor estaba seguro de lo que hacía como para pensar que con un poco de audacia hubiera alcanzado ese grado de acabado artístico del cual es precursor. Por otra parte, su estructura y temática narrativas se desarrollan como una presentación de sucesos, de narraciones dentro de las narraciones, no abunda el diálogo ni hace recurso de los elementos dramáticos como la interjección, los vocativos y las frases o manidos elementos dialectales; el discurrir de la conciencia se presenta a veces como un monólogo interior del narrador --cuestión muy saludable para el entendimiento de la obra y que pertenece al estilo-- y está casi toda en tercera persona. La unidad en la narración corre a cargo de un sinnúmero de factores referenciales de todo tipo que la hacen densa y en ocasiones pesada.

Desde su primer novela, *Del Vivir*, escrita hacia 1905, hasta su última obra --no exploró otros géneros-- *Años y Lenguas*, hay un cambio radical en la propuesta lexicográfica y sobre todo en la sintáctica. Preserva el trasfondo psicológico que lo hace tan distinto. Su cosmovisión se fundamenta

en la aceptación del hombre en su entorno; el simbolismo francés de la unión del hombre con el Todo. Desde *Del Vivir* su viaje será el inicio de un autoconocerse --propuesta que implica al vanguardismo-- a través de un estridentismo que intenta explorar los más recónditos sentimientos del hombre en un discurso realista en su comienzo y después, ya con *Años y Leguas*, plasmado de un estilo propio, muy depurado y sobre todo, decantado de casi toda influencia, casi puro.

Por si fuera poco, Miró era un alejado de la modernidad como fin, no como medio; el transcurso de su vida era el recrear a través de la experiencia propia el entorno. Esa experiencia fueron sus viajes en busca de sí mismo en la zona levantina de España, Alicante, donde nació. Este es un dato muy importante porque influirá en su vocabulario que está lleno de topónimos de esta vecindad entre el Mediterráneo y los Pirineos españoles. También cobra significado, porque, siendo él un alejado del centro del país, construirá ese centro en cada una de las poblaciones que conocía, y sobre todo, en sí mismo. Por ello nos presenta su propiedad y su español, un español propio para una realidad narrable.

El del vocabulario es uno de los aspectos en que, creo, fundamenta su obra; no comparto la opinión de los taxonomistas ultramontanos que intentan encasillar una obra en un género, un estilo, una escuela, un tiempo, un concepto. Casi todos pueden ser ubicados en una de estas categorías pero ninguno puede dejarse completamente ahí sin correr el riesgo de perder la mejor parte de su propuesta: su identidad.

La identidad de Miró, como todo noventayochista,⁵ es la búsqueda de esa identidad. Más bien dicho, la presentación de la búsqueda de esa identidad. Creo que él sabía perfectamente quién era y qué era en su propio espacio existencial. No necesitaba más que dejar fluir sus ideas a través de su novelística. Esto tiene sus gradaciones. En *Dei vivir* se nos presenta con una madurez muy explicable pero plagada de lirismo juvenil, un aspecto que lo libera del estorboso dato de la edad. Su alter ego, Sigüenza, busca a los leprosos para verlos, nada más. No intenta remediar sus males, ni compadecerlos, ni ayudarles, sólo quiere verlos: tener la experiencia, el registro, al modo de Zola o Galdós. Y ya desde la propuesta del viajero despreocupado, va más allá de lo iniciático, o lo odiseico en el sentido aventurero. La suya es una Iliada que continúa en presentación. Es alguien que sale al mundo a comprobar y a probar lo poco que no conoce. Su heredad hace lo demás.

Esta manera de presentarse desemboca en una alusión a las cosas que en la juventud se buscan y deja a Sigüenza joven en su última novela. Pero al fondo, es necesario advertirlo, hay también esa compulsión noventayochesca de mostrar a España⁶, de rescatarla y sobre todo de elevarla al rango primigenio de nación cristiana, humanista y sobre todo señorial aun que en este caso de una manera por demás sencilla. Los suyos no son esos fastos cortesanos del centro de la nación sino la sencillez de sus habitantes que le dan vida al vasto territorio. De este aspecto es necesario hablar más a fondo

para poder dar una visión de lo que es Miró para nuestras letras y sobre todo para entender qué se busca en su obra. Todo esto cuando España trataba de superar el "Desastre" y de encontrarse en la inmediatez. Un prosista que no buscara estos lineamientos estéticos y filosóficos (no olvidar ni un momento a Unamuno ni a Azorín) podía considerarse fuera del cenáculo artístico de la época, tal vez visto como egoísta y poco patriota. Algo que tampoco gustaba mucho en esos entonces de incontables revueltas sociales.

II.- La lexicografía

Llevando a cabo una lectura lenta --la obra lo exige-- fui haciendo una recopilación de voces poco comunes a mi español americano con una clara conciencia de tratar de aprehender la visión del autor al momento de crear una línea. Una vez recopilado parte del vocabulario, me di cuenta de que en este caso, de literatura⁷, la riqueza del lenguaje rural español sobrevive gracias a su propio contexto dada la gran cantidad de topónimos y que ese contexto geográfico es en sí una entidad tan humana de la cual no se puede separar el vocabulario sin correr el riesgo de extraviarse en un idioma que aún siendo uno y universal a su vez es tan ajeno: nada, en esta dimensión lingüística creada exprofeso tiene sentido fuera de su habitat. La cantidad de estos elementos refuerzan la teoría de que el léxico, a pesar de ser el elemento más sensible a un cambio lingüístico, es el primero que nos pone al tanto de una realidad dada a pesar del tiempo puesto que éste queda contenido en esas voces. Aparte Miró nos da una historia, misma que necesita un espacio tanto temporal como físico; para el primero basta marcar las fechas --que no las hay como tales; en la obra de Miró, hay relatos que, en labios de los personajes (no olvidar que Miró también lo es a través de Sigüenza) nos remontan o nos ubican en los diferentes tiempos: pasado, presente, futuro--; el espacio físico está representado por los lugares donde

transcurre la historia: pues bien, estos lugares cuyos nombres tienen una rancitud y abollengo muy españoles, lo son aún más en la medida de la historia y de los usos lingüísticos de quienes hablan en la historia y a su vez de las costumbres que relatan la historia incluyendo historia o espacio temporal en espacio físico y viceversa. Lo enriquecedor consiste en que, a pesar de la miseria de los poblados, de la "humanidad nietschiana" de su gente, de los pocos lujos que se exhiben y de las costumbres oscuras de ciertas instituciones (la iglesia y por ende la educación) hay una gran luminosidad y vida en cada uno de los cuadros relatados. Hay vida en cada uno de los personajes, es decir, son elementos que rompen el estereotipo, eluden al héroe de la novela clásica y se insertan en la narración con la frescura de la cotidianidad con que se moverían en la vida real. Y todo esto se da gracias a esta doble introyección y a ese manejo del lenguaje, tan inusual, tan plástico y tan poco rígido en donde entra de manera fundamental y vivificante el topónimo. Y a la vez tan participador ya que con él el lector va recreando las imágenes ya de una comarca, de un rostro, de una voz o de un sentimiento y que al final dejan la sensación vivida de un encuentro con el pasado. "Mincho y Laureano, riéndose, le vuelven la espalda a esa edad antigua tan inmediata; y con la palabra vieja dan la visión de lo nuevo" o. B. Literariamente, Miró ejerce una influencia más concreta entre el texto narrativo y el texto propositivo o intertextivo, ya que sin estos elementos la presentación sería llana-

mente una anécdota más que cuenta sucesos más o menos memorables. La interacción de estas voces y sus significados nos remontan, por una parte, a una armazón más densa y concreta de la realidad que dibujan, a una presentación más real de lo que se dice y por lo tanto con una credibilidad más accesible y, por otra parte a la propuesta significativa de la expresión como representación creativa del propio entorno. En pocas palabras: sin darnos el dato, Miró nos inserta en él a través de su lingüística, su sintaxis y su no menos rico vocabulario.

A continuación presento un breve listado de palabras cuyo significado investigué en el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Joan Corominas y José Pascual y cuya relación aparecerá con las iniciales DCECH y enseguida la página. Las que no aparecieron en éste, las localicé en el *Diccionario de la Real Academia* en su vigésima edición correspondiente a 1984 y vienen marcadas con las siglas DRAE, sin señalar la página ya que la obra está compuesta sólo de dos tomos. Esta parte de la tesis tiene como finalidad la de ampliar un poco el concepto de la formación de la imagen o de la oración o del sintagma que posee la voz y cómo en el proceso mismo Miró se acerca demasiado a esta conceptualización que ya mencioné al principio y para cuyo entendimiento se requiere de mucha atención y análisis así como de una hermenéutica. (Los números que aparecen delante de la voz corresponden a la página de la edición con que trabajé).

Derivadas del latín

Besana: DCECH p. 574. (derivado del lat. *Vesare* dar-vuelta. El significado primitivo sería el de 'haza, porción de tierra labrantía (...) porque finaliza donde se considera prudentemente que los bueyes no deben seguir más adelante en la propia línea sino voltear o virar'.

Carcavón: (derivado de Cárcavo 'el hueco en que juega el rodezno de los molinos; Cárcava: zanja o foso defensivo.

Casalicio.: DCECH. p. 902. Deriv. Casada, casal: 'conjunto de casas'. Casa edificio.

Castell: *Vid.* Castillo

Cazcarrias 43.: DCECH.p. 933.: Suciedad, especialmente lodo y excremento que se cogen y se secan en la parte de la ropa que va cerca del suelo, o con lana o piel de los animales. 1ª doc. Nebrija 1495.

Esparteñas 67: DCECH p. 738 Derivado de Esparto (Del lat. *Espartum* o *sparton*. En la *Historia de los cuatro doctores* y quizá en el *Glosario de Toledo*. h. 1400 esparteña designa una mecha o torcida de lámpara.

Estridor: No DCECH. DRAE (Del lat. *stridor-oris*) m. Sonido agudo, desapacible y chirriante.

Evo.: DCECH CE-F p. 545 *Vid* edad. (Del latín *Aetas-atis*) 'Vida' 'tiempo que se vive'. 1ª doc. (Cid). El primitivo *Evo* se ha usado también pero sólo en poesía y en teología .

Fistulas.: DCECH CE-F p. 906. Tomado del lat. *Fistula*: 'caño de agua' 'tubo', 'flauta' 1ª doc. *Fistola*: dolencia. *Phystula*; *Fistola* de ojos.

Hocinos 167: DCECH *vid.* Hoz. DRAE: (De hoz) Instrumento corvo de hierro acerado, con mango, que se usa para cortar la leña // Terreno que dejan las quebradas o angosturas de las faldas de las montañas cerca de los rios o arroyos. Huertecillos que se forman en dichos parajes.

Hornacina 41.: DCECH G-MA 'Hueco que se suele dejar en el grueso de la pared maestra para colocar una estatua o un jarrón'. (Capillas hornacinas 1504).

Legones.: DCECH. G-MA p. 625. Legón (Del lat. Ligo-onis) lá doc. Berceo. Popular en todas las épocas pero el castellano es el único idioma neolatino que lo ha conservado. 'Especie de azadón o azada grande para cavar y mover la tierra. (En Almería se aplica popularmente a la mujer que anda con muchos; también se llama arcadillo); otras veces con sentido más indulgente pero en tono de reconvención lo aplican los padres a sus hijos.

Meseguero: DCECH *vid.* mies. DRAE: (Del lat. Mesicarius, de Mesis, mies) Aj. perteneciente a las mieses. Masc. el que guarda las mieses. Ar. El que guarda las viñas.

Nasas 134: DCECH ME-RE p. 214: (Del lat. Nassa) 'aparato de mimbre para la pesca.

Palpos 53: DCECH ME-RE p. 313 *vid.* Palpar. Descendiente semiculto del lat. palpares: 'tocar suavemente'.

Pote: DCECH *vid.* bote. DRAE: (Del lat. Pottus por potus, 'bebida') m. cierta especie de vaso de barro, alto.

Romadizarse 50: DCECH *vid.* diarrea. DRAE: del lat. rheumatizare y este del gr. flujo. Contraer romadizo.

Soca: DCECH *vid.* tocon. DRAE: (Del lat. *Soccus*) f. último retoño de la caña de azúcar // Brote de la cosecha de arroz.

Sucosa: no DCECH. DRAE (Del lat. *succoso*) aj. jugoso.

Tralla: DRAE (Del lat. *Tragula*) f. Cuerda más gruesa que el bramante; trencilla de cordel o de seda que se pone al extremo del látigo para que restalle.

Alborsser 159: DCECH. p. 121 *vid* Alborza. *Vid.* Borto; (alav. vizc. rioj. 'madroño' del lat. *arbutum* id.) 19 doc. h. 1400. *Glos. de Palacio.*

Derivadas del Arabe:

Adufes: DCECH p. 62. (Del árabe *Aduff* 'pandero' 'atabal') 1ª doc. *aduffe* fin del S. XIII. *Gral. Estoria*; adufe.

Alcaciles 70 :DCECH: p. 124. (Del ar. *al qaṣīl* 'forraje', 'cereales verdes', de la raíz q-s-l 'guadañar' 'dar forraje a un animal.') 1ª doc. Alex. O, 2394b. Se halla también la variante etimológica *alcacei* desde el S. XV al XIX. DRAE: m.

Alcaucil. (Del mozárabe *al caucil* del lat. *capitulum*, cabeza. m. Alcachofa silvestre.

Alcalle: (Del ár. *qallāl*, derivado de *qalla* 'jarro'. 1ª doc. 1555.

Alcor 62: 'Colina' (del ár. *qūr*, plural de *qāra*,) id. 1ª doc 911 -sic- (xs). El castellano ha empleado alcor sobre todo en plural, como nombre de lugar: Los alcores en Valladolid.

Alcuza: DCECH p. 139 (Del ár. marroquí v egipcio *Kuza*) 1ª doc. 1253. Es ya clásico *Kuz* (...) después en el uso común

se hizo palabra vulgar evitada por los escritores pero empleada en algún texto avulgarado como *Las mil y una noches* del Hazz al-Dábut.

Almazeres: DCECH p. 188. No se encuentra como tal pero está

Almazara: 'Molino de aceite' del ár. mac.sara (en Granada mac.sára). id. derivativo de cá.sar 'apretar', 'exprimir' 1ª doc. 1604.

Almezes: DCECH p. 191. Se encuentra Almez: *Celtis Australis*, árbol. Del ár. Mais 1ª doc. 1475.

Almotacen 132: DCECH p. 202. Inspector de pesas y medidas del hispanoárabe mu.htasáb. (Ar mu.htasib, participio activo de la 8ª forma de h-s-b 'contar'. 1ª doc. Al mutaceb 1202.

Alteros 130: *Vid.* Altos.

Jorfe 140.: DCECH G-MA p. 525: "Muro de piedra seca" (Del ár. 'gurf': 'pendiente, 'escarpada, 'peñasco', 'dique' 1ª doc. 1607.

Ramblizos (aj): DCECH ME-RE p. 762: derivado de Rambla: 'Lecho natural de aguas pluviales. Del ár. *rambia* 'arena' 1ª doc. en Doc. murciano de 1286.

Tagarina: No DCECH. DRAE: (Del ár. tagri o Tagari, 'fronterizo') aj. Dicese de los moriscos antiguos que vivían y se criaban entre los cristianos, y que por hablar bien una y otra lengua, apenas se podían distinguir ni conocer.

Zaina: 'De color castaño oscuro. Falso, traidor. Probablemente del árabe sâ'in 'el que guarda secretos' 1ª doc. 1601.

De origen prerromano

Argomas: DCECH. p. 329. Seguramente prerromano. *Vid* Argaya. 1ª doc. S. XIV.

Tojos 184: DCECH RI-X p 529. Voz regional del N.O. común con el portugués tojo y el gascón, toujo; supone una base toju seguramente prerromana. 1ª doc. 1475. Arbusto silvestre, pino alto? *Ulex europeus*.

Tormos: DCECH RI-X p 555. Peñasco suelto, terrón. Origen incierto, prob. prerromano. 1ª doc. princ. S. XV.

Otras

Adujas 131: DCECH. p. 62. Cada una de las vueltas que da una cuerda recogida. Probablemente del genovés *dugia*. Derivado de Doggia del mismo origen que su sinónimo castellano. 1ª doc. 1696.

Alijos: DCECH. p. 173 derivativo de 'acción de alijar' (Cervantes) "conjunto de efectos de contrabando".

Aojos 56: DECHC *Vid* ojos. DRAE: Acción y efecto de aojar.

Aojar (de ojo) Hacer mal de ojo.

Arcaduce: DCECH. p. 315. Caño de agua. Canguilán de noria

Chantre: DCECH CE-F p. 325.: del francés Chantre 'cantor' En la edad media, caso sujeto de Chanteur del latín cantor -- oris. 1ª doc. *Partidas*.

Collado 129.: DCECH CE-F, p. 149: 'Colina, otero, mod. paso bajo entre dos cerros'.

Esteva 153.: DCECH. CE-F. p. 788. Como nombre de una parte del arado. Cuervo: americanismo: Dicc. I (1886) "rellenar

con zafras tierra o escombros las excavaciones de una mina que no conviene dejar abiertas".

Coevo; eón: Proviene del gr. y significa hermano.

Mancera.: DCECH G-MA p. 817. 'Esteva', 'manija del arado' (h.1400; Glos. de Toledo).

Márfega 152: Vid Marga II DCECH G-MA. El Catalán Márfega 'jergón' es palabra más viva y de uso más general que en castellano ya que se documenta en 1346(...) del castellano pasó al Vasco *marhega* 'manta' en particular la empleada para animales de carga.

Masia: DCECH Vid. Manido. DRAE: (Del catalán Masia) f. Ar. 'Casa de campo'. 'Masa'. 'masada'.

Orza: DCECH ME-RE p. 214. vasija de Barro. del ant. Orço. II Voz náutica mediterránea de origen incierto quizá del vb. orzar 'llegar la proa al viento'.

Percebes: DCECH ME-RE p.487 Probablemente alteración de pol cébe(de) proc. del b. lat. pollicipe-eds. 1â doc. h. 1546. 'Pescado marino en que se halla multitud de ellos como arra cimados (...) marisco crustáceo cubierto con cinco válvulas principales (...)'

Raposa 60: DCECH ME-RE p. 783: Variante del antiguo y dialectal *rabosa* probablemente derivado de *rabo* (...) la -p- parece ser alteración debida al influjo de *rapiega*, nombre del zorro en Asturias. 19 doc. *rabosa* Fueros del S. XIII; *raposa* 1251 *Calliia*.

Sacre: DECH RI-X p. 122. Voz común a los varios romances y al árabe (saqr) de origen e historia inciertos 1â doc. 1232.

Sencidas 145: DCECH RI-X p. 202 'intacto, que no ha sido aun cortado ni pacido. Prob. del lat. Sancitus 'prohibido'. 1ª doc. Berceo. Sigue empleándose para calificar el estado de los pardos.

Guájaras 155.: DCECH. G-MA p. 238. Vocablo al que se atribuye el significado de 'fragosidad, lo más aspero de la sierra'. Es nombre de una pequeña comarca de la sierra. Origen incierto. 1ª doc. Acad. 1869.

Acristianar: DCECH. *vid.* Cristiano.

Aupar 58: *Vid.* Upa DCECH.

Desaborido 138: DCECH *Vid.* saber

Descoge.: DCECH *Vid.* coger

Empapusa: DCECH Empapusar: *vid.* Papo

Fita 67: *Vid.* Hito

Forcat.: *Vid.* horca

Haldas: *vid.* Faldas. DCECH.

Llar 45: *Vid.* Lar

Vasares: *Vid.* Vaso

No encontradas en ambos diccionarios

Aitana 56 : No DCECH.

Arcabó 170: No DCECH.

Bellvert 126: No DCECH, no DRAE.

Bencales: No DCECH, no DRAE.

Carriosa.: No DCECH

Colic 60. No. DCECH.

Dassa.: No DCECH.

Ensiarra.: No DCECH.

Esportillas 52: No. DCECH

Filet: No DCECH, ni DRAE

Grandaria.: No DCECH.

Llenca. No DCECH, ni DRAE.

Llomello 175: No DCECH, ni DRAE.

Safarich 77: No DCECH

Esta gran variedad de voces, recogidas al azar, presentan una perspectiva muy amplia de estudio lexicográfico de nuestra obra *Años y Leguas*. Al respecto quiero mencionar que aparte de esta lista de 75 palabras están los muy peculiares topónimos que matizan casi todo el discurso --no hay que olvidar que se trata de una novela de descripción de viaje-- y que por su lado presentan una personalidad muy especial ya que tratándose de la zona alicantina de España refieren este habitat con un sentido más fijo y contundente, amén de que en su mayoría son voces de una eufonia poco común.

Una rápida ojeada a la lista anterior nos dará cuenta de la enorme cantidad de arcaísmos muchos de los cuales aun tienen vigencia según Joan Corominas; también podemos observar que la mayoría son voces provenientes de raíces árabes, con claro predominio de las de origen latino, aunque en el listado denominado Otras también se hacinan voces provenientes de algunas otras partes; sin faltar los de origen prerromano que es el grupo menor. Un detalle más se centra en que prevalecen los términos relacionados con actividades rurales

como besana, carcavón, fistulas, hocinos, legones, meseguero, soca, alcaciles, almazeres, jorfe, ramblizos, arcaduce, esteva, mancera, etc., lo que nos inserta en una especie de preservación tecnológica ya anquilosada para nosotros pero que en esas latitudes geográficas tiene una importancia vital: designa la realidad cotidiana y sobre todo da sentido a la vida de esa zona de España así como de su economía.

Papel importante juega la función de ambos diccionarios. Mientras algunas voces no se hallan en el Critico Etimológico y sí en el de la RAE, otras no se encuentran en ninguno de los dos, lo que pudiera parecer que son o están en desuso y que además, hablando de las que sí están en el Critico Etimológico pero no como tales sino que se señalan como derivados se encuentran en un estado latente o quizá a punto de extinción. Por ello es importante señalar que si bien algunas de estas palabras son desconocidas para el diccionario --es imposible pensar en que se puedan recoger todas las palabras de una lengua-- no lo son para nuestro autor y que por otra parte es muy peculiar el hecho de que aunque no se encuentran en estos textos es posible clasificarlas y saber su significado a través de estudios filológicos. Con esto no me gustaría que se pensara que Miro ha hecho uso de palabras que nadie conoce, sino por el contrario, palabras que él conoce y que nos está regalando y que seguramente se encontrarán en algún otro texto ya literario ya de consulta y que yo no tuve la oportunidad de conocer. Otro aspecto importante es que algunas de esas voces que tienen llamamiento a su

genérico establecen la idea de una referenciación más concreta o más inmediata al contexto y por tanto a la realidad. Fuéramos tomar una palabra como *Sencidas* que es un término que aún se usa --Joan Corominas lo atestigua-- y que además viene probablemente del latín. Pero ¿qué podemos pensar ante *Cazcarrias* que es la suciedad, especialmente el lodo y excremento que se cogen y secan en la parte de ropa que va cerca del suelo o con lana o piel de los animales?, indudablemente que hay un campo semico que nos está indicando que independientemente de toda la suciedad que en los caminos lodosos se pueda adquirir en diversas partes de la ropa; la suciedad a que se refiere Miró con esta palabra es exclusivamente a la correspondiente a esta parte de la ropa y además de la ropa que está hecha de lana o con pieles de animales. Aquí hay que hacer un alto, esto ya nos está hablando de modos de vestir, costumbres y usanzas porque a su vez que nos da el dato de tal mancha formada exclusivamente de lodo o excremento --pudiera ser de sangre, aceite, hierba--, nos regala la actitud de indiferencia al contrario, por una parte, la actitud de quitarla al descubrirla y además el desagrado o exceso de trabajo que cuesta deshacerse de ella referenciándola con la parte de la ropa, correspondiente porque aparte es la suciedad ya seca, es decir, mojada o húmeda no es *cazcarria*, es lodo o excremento. Esta diferencia entre una y otra voz (*cazcarria* y *sencidas*) se encuentra en la medida de su utilización. Mientras una resume todo un universo semántico la otra apenas designa una cualidad. Para una,

quizá su sencillez estriba en los usos cotidianos y para la otra, *cazcarrías*, su importancia en sus usos especializados, en este caso de caminantes o arrieros.

Ahora, vayamos al contexto. Dice Miró: "En la carretera se ha parado una tribu andrajosa, crios desnudos devorando basuras, viejos de una flaquedad de galgos con *cazcarrías* (...)" p. 43. Si tomamos en su estricta función el morfema, los galgos son los sucios, los que poseen en su piel manchas de excremento o lodo secas (tomar en cuenta que el galgo es el perro que más delgadez acusa), la imagen es de una crudeza moderada porque no se hace más que acusar de sucios, con manchas secas, a estos viejos increíblemente delgados. Pero, si aplicamos una función menos estricta en la forma de ver la frase "viejos de una flaquedad de galgos con *cazcarrías*", notaremos que aún encima de la miseria que representa la flaquedad, ya de sí adjudicable al perro, ésta se encuentra potenciada por la miseria en la que se encuentra el mismo al ser un perro con *cazcarrías*, es decir, un perro descuidado, caído en la más completa de las desgracias. En este sentido, el animal es el miserable, encima de que es inferior al hombre; pues bien, esta miseria ya de sí subhumana y esta miseria en su aspecto son lo que representan los viejos que acusan esa delgadez: miseria en todo. Otra interpretación podría violentar un poco la sintaxis y el significado de la frase: los viejos son flacos como galgos con *cazcarrías* y además tienen *cazcarrías*: viejos, flacos y sucios de lodo y excremento en la parte baja de su ropa, cosa que se advertir-

ría inmediatamente, tomando en cuenta que la conjunción que rige a *cazcarrias* afectará no sólo a *galgos* sino también *viejos*: "Viejos con delgadez de galgos, con cazcarrias"; porque "viejos con cazcarrias con delgadez de galgos" 'delgadez de galgos' regiría a *cazcarrias*. En el acto de creación de la imagen Miró contaba con la libertad de usar un vocabulario no tan local o tan estrático, pero esa inclinación --loable del todo-- por no caer en el ripio, en la frase hecha, lo condujo a llenar su discurso de esta serie de voces que lo enriquecen aún más y que a la vez enriquecen al idioma con que se expresa. Tal parecería, en este sucinto análisis que dichas palabras las ha inventado nuestro autor, y no hay mucho de desacierto en ello porque con el hecho de emplearlas les está dando un rango literario que si alguna vez tuvieron ya no volverán a tener (o en el peor de los casos se les quitará como ocurre con *Alicuzas*); son elementos que dan vida a un texto y cobran vida a través de él⁸.

De 75 voces entre sustantivos, adjetivos, verbos, y nombres, en ambos diccionarios no se encuentran 15; de los 60 restantes el DCECH hace llamados a sus genéricos de 17 voces entre las cuales algunos son muy obvios como *liar--liar*; *potete--bote*; *naldas--faldas*; *palpos--palpar*; *vasares--vasos*; *acristianar--cristiano*; *desaborido--saber*; *descoge--coger* y otros no tanto como *aojos--ojos*; *carantoñas--carátula*; *aupar--upa*; *romadizo--diarrea* y otros que corresponden a nombres y que por simple sustitución histórico--fonética adivinamos: *fito--hito*; *forcat--horca*; *castell--castillo*. Los más

difíciles serían tal vez: empapusa--papo; alborsser--alborza o borto. Esto nos da un resultado de 41 de 75 voces que están registradas como tales en ambos diccionarios y estamos hablando del 45% de palabras que no lo están, es decir, casi la mitad del vocabulario; lo que nos habla de un corpus si bien no muy accesible sí muy bien empleado como lo pudimos apreciar en el ejemplo de la voz *Cazcarrias*.

Por ello también es que en un principio retomé frases completas del discurso para analizarlas⁹, algunas de las cuales son:

'Y Sigüenza que había ya bebido, bebió más, mordiéndola en un temblor de claridades', y 'le goteaba un frío de luz por las mejillas' p.18. 'Necesidad biológica y estética de haber sido y ser siempre de allí, con un sentimiento étnico y exclusivista de sangre de Israel' p. 143 en donde en ambas cláusulas vemos con facilidad que para crear las imágenes y las ideas hay una potenciación del conjunto a través de estos vocablos: 'mordiéndola y temblor de claridades' así como 'frío de luz' mientras en la otra 'Necesidad biológica y estética' y 'sentimiento étnico y exclusivista de sangre de Israel' dan otro matiz a la conjunción y que sin ellos la idea se hubiera vuelto digresión por una parte y por otra parte en un inútil derroche de retórica que los términos citados contienen en la brevedad de su extensión; 'mordiéndola': acción que denota una agresividad natural y necesaria, 'temblor de claridades': la reacción material del agua al perder su estatismo y, con esto, el destello que implícitamente re-

sulta de las ondas creadas: las claridades. Pudo haber dicho: 'estremaciéndose' pero hay tantas cosas que se estremecen en la literatura universal. 'Necesidad biológica y estética': es decir, un requerir vitalmente ello y también un requerir espiritualmente de ser, decirse, saberse de un sitio, en otras palabras el amor a la patria chica llevado a la compulsión y al orgullo extremo de sentirse de el pueblo elegido --de hecho todos lo son para cada quien-- en 'sentimiento étnico y exclusivista de sangre de Israel'.

Creo que no habría más que agregar, de éstos ejemplos está hecha en su totalidad la obra que estudio. Y creo que el español no había alcanzado este grado de conceptualización ni de belleza plástica hasta Miró, así como del uso de una pureza lexical que no se olvida ni de la reproducción de formas dialectales propias de la región ni del más elevado sentido estético de la mejor escuela gramática.

Creo que he explicado un poco, en estos tres aspectos, la importancia del vocabulario en la obra de Miró. La propuesta literaria, la historicidad del evento y su inserción dentro de una corriente. La dicotomía de Saussure intenta cumplirse en la obra del escritor alicantino, aunque éste anhela ir más allá que el ginebrino: ligar el significado a la cosa¹⁰. Aquí, es importante señalar que, sin ser un teórico de la lingüística, Miró se preocupaba enormemente por el manejo del lenguaje. Su adjetivación en verdad es cansada en ocasiones pero nunca llega a lo hiperbólico; por el contrario, al respecto, muestra una mesura inabarcable que lo hace sacar

diamantes del lenguaje¹¹. Esta preocupación se manifiesta en muchas de sus frases: "Sigüenza se apresura a sentir una repugnancia de conciencia estética y de idioma(...) Los nuevos paisajistas inician la acomodación de las presencias urbanas a su lírica (...) con exactitudes y categorías de imágenes literarias". p 89 "Entonces Sigüenza, por un furor de burla contra el fracaso de sus memorias, se puso a buscar palabras atroces, que precisamente por serlo harían resaltar la pureza de las resonancias y de los lugares (...) La voz de Sigüenza, desincorporada, cada vez más lejos, esparcía desde sus máscaras, con inocencia y exactitud los pobres conceptos en el aire inmóvil..." p 105 "... y después, oteando los pueblecitos del valle y reconociendolos los llamaba uno a uno" "(...) A lo ancho, hasta muy profundo, el día se multiplicó de lenguas claras, gozosas..." p 106 "Todo lo pronunciamos lo mismo con prosodia mental, y en último término podemos consentirnos que degenera en poder de la gloria (...) ¿Es la delicia de la palabra por ella misma?" p 107. Pero, independientemente de esta preocupación, su concepto de la literatura lo acercaba más al lenguaje poético, quizá por lo conceptual, quizá por lo metafórico, de lo metafórico que es ya de sí el lenguaje mismo; y en él se recrea y se regodea con un placer digno de los más grandes artistas. Sin lugar a dudas esta conceptualización, este placentero oficio de orfebrería, esta profundización derramada en cada frase y en cada vocablo, fueron los más peligrosos agresores de las mentes chatas y las culpables de que lo acusaran de modernista en

el peor de los sentidos y a veces de decadentista sin poder ver a profundidad lo que estaba proponiendo artística, estética e históricamente en sus escritos.

La modernidad se expresa, en este sentido, en la propuesta lingüística del escritor entre otras cosas. Si bien una modernidad demasiado densa, cubista¹² quizá, pero no por ello menos verdadera y mas vanguardista que las de los demás.

Aún queda un elemento por mencionar: la tesis que implícitamente nos regala y que tal vez sea una especulación mía de que a través del elemento dialectal está presentando una regresión histórico temporal: inicia *Años y leguas*¹³ con categorías, concepto y capacidades palabras propias de un lenguaje más moderno y técnico; más que moderno, técnico, y al paso del texto sus voces se van haciendo más arcaicas: *tahona, tojos, jistos de gramas*¹⁴; aunque lo mismo pudo haber iniciado con otras voces y terminar con modernas o técnicas. Lo que me llama la atención al respecto, es que, a pesar de su inteligente construcción operística --un texto ligado a otro pero independientes como tales-- estas voces se presentan en mayor cantidad al final de su última obra --aunque como bien apunta la doctora Ontañón¹⁵ él no sabía que fuera la última--, cosa que sólo hallamos en Valle Inclán en donde también con un impulso desmedido de valoración lexicográfica llena *Tirano Banderas* de elementos dialectales de diversas regiones de la Hispanoamérica mezclándolos anárquicamente en un afán autenticador y con un sentido referencial más real. Y

esto me conduce a un segundo punto que es necesario considerar; mientras los noventayochistas luchaban por un lenguaje más accesible y Unamuno se revelaba contra la Academia que respaldaba el prestigio lingüístico de la norma de Castilla sobre las demás normas hispánicas, el lenguaje sufría una transformación radical que a muchos les dio por llamar Modernismo y que no era otra cosa que la búsqueda de la identidad de la Hispanidad misma en los elementos folclóricos y tradicionales de un pueblo con un rico pasado literario e histórico cultural --visto desde la perspectiva lexical--.

Pues bien, esta búsqueda se hallaba ahí, en este elemento lexical de las regiones más apartadas del centro que preservaban casi intactas sus costumbres y sobre todo resistiéndose a la muerte natural de todo pueblo: el cambio. Y esto me conduce a un tercer punto; mientras los otros escritores de la época se desvivían por encontrar la clave de un lenguaje propio y sencillo y expresar esa inquietud con los mismos elementos vivos de la lengua presentaban una "falsa" visión de lo español; porque desligaban el concepto de la palabra al tratar de explicar éste utilizando otras voces, cosa que en la tradición romancesca y en los Siglos de Oro se vio por de más demostrada: lo español se dice a sí con su propio lenguaje. Por ello apunto al empezar este discurso que Miro rescata la tradición barroco--conceptista de los Siglos de Oro y, que además lo hace con la claridad y brillantez que el neoclásico español exigió a los "gongoristas" que enturbiaban el lenguaje¹⁰. El noventayochismo pues, fue un resca-

te de la España perdida por el "Desastre" y Miró en ese sentido, en el léxicográfico, fue el más noventayocnista de todos.

Como señalé líneas arriba, este modernismo no se centra fundamentalmente en la sintaxis: mucho de ello, por el contrario esta fundamentado en el uso del vocabio, por ello el listado de esas palabras presumiblemente menos frecuentes en un lenguaje conocido hasta ese entonces de un idioma cuyas reglas terminaron de establecerse a finales del siglo XVII. Hay con esto una tarea difícil de llevar a cabo. Miró, de alguna manera --como bien lo apunta la Dra. Ontañón en sus estudios sobre nuestro autor-- tomando como referencia su postura ante la sociedad no era "para caminar en rebaño"¹⁷ y por otra parte dos aspectos estéticos que delimitan bien su personalidad artística: dejar el arte para su recreo ya que lo que quiere es "expresar mis ideales. Tendencias artísticas no las tengo ni las inicio por antiartísticas". *Ibidem*.

Y por otra parte, su posición ante la materia de su arte, el lenguaje; dice en un momento: "...se busca el libro o la crónica que cuente lances de amor, de riesgo, de viaje. Los que no escriban de este modo se les toma por poetas y a los poetas no se les hace caso: son pobres nombres, vanos ociosos, sin fuerza y sin negocios". "La culpa del mal que sufre el arte literario aún se halla distribuida entre los que escriben y los que copian: muchos de los primeros poseen somera, huera ilustración (...) se afanan únicamente en vestir sus escritos con forma nueva y original (que es un aspecto

que no comprende al contenido ni a la temática ni a la semántica del discurso narrativo) y retuercen y magullan el idioma; o apetecen tanto el estilo natural y llano, rebuscan de tal modo la sencillez en el decir, que dan el más violento artificio". Y continúa. "Los autores ya afamados no avanzan, permanecen indolentes, gustosos en su estancamiento despreciable. Muy pocos son los que refulgen con luz pura, pero a éstos se les tiene como vieja reliquia, los respetan, los estiman por costumbre (o convencionalismo), no los leen, no los estudian"¹⁸.

Al estimar las causas del empobrecimiento de la República de las letras dada su esterilidad también hace mención a "aquellos espíritus finisimos que amaban lo bello, que gozaban con su contemplación... pero ésta exigía un poco o más bien decir, un mucho más del espectador, del contemplador, en el sentido más cercano del término, el efecto de participar en ese acto de meditación, de interiorización mediada que recrea el espíritu y que terminaron por alejarse e inquirir cuya era la culpa de la dolorosa agonía." A diferencia de los nuevos escritores que no ejercían este acto, ni estimaban el arte como un acto de pureza que se mancharía si se tomara como profesión. Este mismo fenómeno se expresa precisamente en que mientras los noventayochistas buscaban una vindicación, un renacimiento de su cultura y sobre todo un escaño en la esfera política, histórica y social, utilizaron el lenguaje como medio y no *per se* como lo hace Miró en su discurso. Dice Max Aub que en sus relatos "no sucede nada o

casi nada, o lo que sucede no interesa a los lectores" Por otra parte Juan Ramón J. se refiere a su "absoluta carencia ideológica (sic)" tal vez como burla pero creo que en el fondo como un gesto de admiración. Esta falta de funcionalidad, estas declaraciones ex profeso hacia el tema del arte, esta renuencia a participar "rabiosamente" --la adjetivación es de Azorín-- en un proyecto de nación, denotan por demás un carácter que se va a ver reflejado en su temática y sobre todo en su lenguaje. Toda matización de por medio, quiero reiterar que yo lo encontré en la sintaxis, una sintaxis muy elaborada, como lo aclara la Dra. Ontañón, sus lectores quedaban "recreándose en su lenguaje exquisito; otros incapacitados para comprender la significación de su contenido" *ib.*

Por ello no estoy del todo de acuerdo con la Dra. en el sentido de que el lenguaje no se puede manejar a voluntad¹⁹, ya que con esto encadena a nuestro autor a sufrir un destino manifiesto o una inconciencia artística. Yo opino, de su lado por supuesto, que una vez encontrado ese estilo (nunca al estilo buffoniano, si al dariano que se buscaba en el mismo) el artista entra en concordancia con el y desarrolla su creación, por una parte, obedeciendo sus preceptos éticos y estéticos y por otra domando los impulsos propios del temperamento artístico. Es decir la técnica: "la palabra es la misma idea hecha carne, es la idea viva transportándose gozosa, palpitante, porque ha sido poseída". Esta posesión es pues el acto de responsabilidad que ejerce el autor con su creación y que a partir de ese momento caminará con ella.

cuesta arriba o en pendiente según las circunstancias en un comodato preestablecido. Miró lo sabía y lo aceptó.

III.- La preocupación por el lenguaje.

Existen, en esta estilización, marcas que van delimitando la forma de expresarse, la "elección de determinados elementos dentro de las posibilidades del lenguaje". Estas mismas marcas --que como apunté arriba-- son producto de una sociedad, y que delimitan la frontera entre un hablante y otro, están en constante cambio e innovación. En Miró son muy peculiares, o más bien son muy particulares. Por principio de cuentas --desde el punto de vista de la expresión-- hay un regodeo con las imágenes, nuestro levantino es un gran creador de imágenes, y dentro de esta inclinación a la creación visual y sensorial hay un gran manejo del adjetivo y otro tanto del epíteto así como de construcciones de similar raíz. Esto sin contar con referenciaciones que hacen uso de la elipsis en sus diferentes niveles: verbal, sustantiva y a veces hasta adjetiva. Pero, la creación de imágenes es, desde la delimitación del lenguaje literario como tal, un recurso muy socorrido; una de las armas más usadas por los poetas y escritores en general. Dentro de este rango de posibilidades del lenguaje ¿dónde se encuentra la innovación, el trabajo creativo si, como bien se sabe, no existe la originalidad? En Miró ésta se da principalmente, en el manejo del lenguaje y posteriormente en la referenciación. Pero más que un manejo del lenguaje es una gran preocupación por él, preocupación en muchos sentidos manifiesta en sus mismas obras puesta en labios de sus personajes, lo cual se debe fundamen-

talmente a que como partícipe de esta revolución noventa-y-o-chista a la que no podía sustraerse había captado desde sus inicios como escritor --desde que decidió tomarlo como algo para su regalo, no para vivir de él-- que su idioma estaba anquilosado por lo arcaicos usos que se le daba en las múltiples obras literarias del periodo anterior y sobre todo por el peso enorme de una Academia de la Lengua que se estanco en el pináculo de la gloria del Español, en un revisionismo a ultranza con visos de reaccionarismo y en un proteccionismo lingüístico que coartó de entrada el enriquecimiento que las lenguas tienen entre sí al entrar en contacto unas con otras. Pero esto es sólo una parte ya que Miró consideraba, así lo dan a entender sus obras, que si bien la modernidad no se podía detener con buenos deseos y mucho menos con buenas costumbres (recordar el ferrocarril que entra a Oleza en *El Obispo...*) cuando menos sí con una perspectiva personal de ensalzamiento del lenguaje, de revalorización de su propio idioma enriquecido con sus propios medios y con la energía innovadora del que lo conoce bien. Digamos si no el extenso vocabulario que maneja en su operística y por si fuera poco el enorme conjunto de toponimias de cuya importancia ya hable, así como un torrente de giros dialectales magnificados por el trabajo literario y por otra parte por el influjo de las lecturas a la sazón de las cuales hace gala de erudición. En este momento, lo interesante es saber por qué esta preocupación que lo hace llegar a sus manías estilísticas y saber también en qué me baso para decirlo: "Siguenza se apre

sura a sentir una repugnancia de conciencia estética y de idioma que no sintió delante de los postes y tornacuntas del telégrafo y de los carriles del tren. Los nuevos paisajistas inician la acomodación de las presencias urbanas a su lírica, p. 89" dice en *Años y Leguas* pero esta apresuración es un prurito lingüista, un buscar en el ayer las cosas que conoció el paso de la modernidad, el tren el telégrafo al lado de la electricidad por cable, anuncios luminosos y números telefónicos en las paredes y que no reconoce en el hoy:

"Las carreteras han acercado el mar. Todavía es casi joven Sigüenza, y no recelaba la modernidad del concepto de ausentarse que trocó la vida lugareña p. 80." es decir, que aunque tenga en mente esta defensa de lo suyo ante el avasallador empuje de las nuevas tecnologías está consciente, por una parte, de sus ventajas y las admite y por otra parte, de que esta incursión tecnológica no tendrá fin. Doble trabajo; complementar el cuadro psicológico de las nuevas formas de pensar y conservar la identidad. Al mismo tiempo.

Independientemente de este desviarse constantemente al tema vemos que también dentro de este cuidado del lenguaje o preocupación hay una tendencia lingüística que deja entrever al respecto su muy particular visión estética: "Todo lo pronunciamos lo mismo con prosodia mental, y en último término podemos consentirnos que degenera en poder de la gloria. ¿Es la delicia de la palabra por ella misma? Pero es que la palabra no sería deliciosa si no significase una calidad." p. 107. especula Sigüenza, tomándolo como calidad en el sentido más

lato de la palabra. La designación en el hecho mismo de hablarlo, adentrándonos un poco en el acto mismo de creación, a través del vocablo: de la prosodia mental: la representación o imagen acústica y sus correspondiente significante: ¿es deliciosa la palabra por ella misma? no, necesita un referente algo que designar, algo que significar. Y una vez que ha encontrado acomodo en algún evento de la realidad ¿la palabra deja de ser ella para pasar a ser una mera designación? No, la palabra en ese sentido y después de su papel, digamos social, vuelve a ser deliciosa por si misma vuelve a ser ella. Ahora bien, ¿podemos consentirnos que degenera en poder de la gloria? No, ese es un consentimiento que no podemos darnos ni aún a expensas de la gloria y mucho menos en su poder. El artista, el hombre, es un rebelde y como tal reta a la misma entidad última de salvación. Ni es deliciosa la palabra por ser palabra en si hasta que nombra, ni lo es por nominar y una vez de ser y no ser a través de este evento no podemos dejar que la palabra degenera por su propia cualidad de palabra ser siendo la palabra tiene que ser sometida a su vez por ella misma. Es lo que yo entiendo de este sofisma.

Flaubert, dice Maupassant, poseido por la creencia absoluta de que sólo existe un modo de expresar una cosa, una palabra para darle nombre, un adjetivo para calificarla, un verbo para animarla, emprendió la terna sobrehumana de descubrir en cada frase esa palabra, ese verbo, ese epíteto. Mil preocupaciones lo acosaban al mismo tiempo, siempre con esta desesperada certidumbre fija en su espíritu: "Entre to-

das las expresiones del mundo, todas las formas y los giros de expresión, existe solo una forma, un modo de expresar lo que quiero decir²⁰. Esa búsqueda esa desesperación por la aprehensión de la cosa con el lenguaje --misión imposible dada las cualidades de ambos-- se ha dado en todos los grandes escritores modernos como una premisa para poder expresar, lo que se piensa, lo que se siente, lo que es²¹. Es esta misma búsqueda de representación de la realidad la que empuja al levantino a experimentar en el lenguaje, dividiendo por un momento la economía del mismo. Por ello su no consentimiento a la degeneración del vocablo y por ende del idioma. Esta causa de no libertad la expresa anteriormente en *El Obispo Leproso*, donde dice: "La palabra era la mas preciosa realidad humana. Y el obispo se imponía esa ilusión de todos los que sufren de que el secreto existe aún entre los que lo conocen, mientras la voz no lo abre." p. 282. Esta voz es la única capacitada para dar realidad al mundo, a las cosas, al entorno y a si mismo --por ello el dios creador en todas las cosmogonías es un dios que habla y designa o nomina y que a su vez exige la cualidad de hablar de sus creaturas superiores--, y por ello a su vez evitar el degenerare de esa voz de esa preciosa realidad humana que es la palabra, y en este caso particular, en el que todos participamos del secreto es que podemos tener el concepto más no la imagen acústica que materializa al concepto.

Paul Valéry opinaba que la poesía es un arte del lenguaje; ciertas combinaciones de palabras (que) causan una emoción

que otras no producen pero en esta búsqueda "la medida exacta se convirtió en un fin en sí hasta que pareció que implicaba un sentido casi moral de rectitud sin desvío, era una época en que el método empírico se convirtió en un fetiche en un vicio por la observación en sí misma"²². Pero recordando que Miró no caminaba en manada, como él mismo lo llegó a expresar, contradice en mucho este concepto de la comunicación artística de su tiempo ya que, como Valery, buscaba esas combinaciones sin llegar al fetichismo de la observación per se sino al entorno contrario al de la observación para dilucidar y posteriormente las combinaciones para recrear, en el trayecto había un resabio de simbolismo que nos da a entender algo nuevo que existe en las cosas y que no vemos por sí solo, amén de dejar que la pluma volara con la medida del buen observador y ¿por qué no? con la rebeldía del artista que no se apega a cánones extraños. Es decir, sin abordar el fetichismo de puritanismo moralista de la economía del lenguaje. Porque como lo dice Octavio Paz en *Primeras Letras*: "el artista debe ser simplemente el artista. La obra de arte sólo arte. Sin ninguna intención. El arte no es juego. Ni política. Ni economía. Ni bondad. Es solamente arte. Actitud moderna, desmenuzadora de realidades, para llegar a las esencias de las cosas. Pero solamente a las esencias, no a la ESENCIA" p 113. y que parece que lo aprendió del mismo Valery: "La poesía es, en realidad, nombrar las cosas, crearlas de nuevo".²³ Los artistas comprometidos "como no están situados en una posición racionalista y abstrac-

ta, sino mística y combativa, y se creen los realizadores de formas nuevas de cultura, no les importa por ahora el mérito técnico de su obra, sino el impulso de elevación de eternidad que ella posee"²⁴. Frase por demás irónica y reveladora: irónica dado que la mayor parte de los contemporáneos de Miró eran artistas comprometidos, y reveladora porque se trata de alcanzar la estrella. Presento a continuación algunos fragmentos de *Años y Leguas* donde se ve esta preocupación manifiesta:

"la sombra(...) era un concepto y una capacidad" "*colic...* más filo asiático" p. 60 donde hay una interiorización a la fonética al decir que la palabra en boca de aquel interior tenia un carácter más asiático; y "Entonces Sigüenza, por un furor de burla contra el fracaso de sus memorias, se puso a buscar palabras atroces, que precisamente por serlo harían resaltar la pureza de las resonancias y de los lugares. Y las gritó de dos sílabas: Cha-rol, u-jier, cuen-ta, sport-man; en seguida de tres sílabas: Dic-ta-men, Mé-to-do, de-fi-nir; luego de cuatro. Pro-vi-sio-nal, di-pu-ta-do. Y hasta fórmulas de cortesía como: Muy-se-ñor-mio. La voz de Sigüenza, desincorporada, cada vez más lejos, esparcía desde sus máscaras, con inocencia y exactitud los pobres conceptos en el aire inmóvil..."p. 105; además de un oído atento a las variaciones de su propio idioma con otros acentos: "Allí se juntan con hombres que emigran a Buenos Aires, y saben ingles agrario y ferroviario de los Estados Unidos ..." o esta otra frase: "La señora le habla con ese castellano cuidado-

so, de extranjera que reside mucho tiempo en nuestro país, ese castellano de conjugaciones infantiles que se han quedado ya pulidas en su prosodia" p.115. Sin embargo no sólo es to le llama la atención también hay un aspecto filológico en la novela y en el personaje:

"...una albañilería flamante dejó para siempre la palabra *Chalet*, con su *t* apretada, a estas horas el caballero británico habrá esparcido por callejuelas y veredas vocablos doctos y deportistas". Su defensa ante la avalancha de la modernidad: "Sigüenza se apresura a sentir una repugnancia de conciencia estética y de idioma que no sintió delante de los postes y tornapuntas del telégrafo y de los carriles del tren. Los nuevos paisajistas inician la acomodación de las presencias urbanas a su lírica. Y las antenas radiotelegráficas, las chimeneas industriales, adquieren para sus ojos una dulzura de vigilancia civilizadora en los desamparos de la llanura, con exactitudes y categorías de imágenes literarias." haciendo a la modernidad poética; p. 89 La palabra como nominación absoluta: "Se lo hace decir a Salomón en sus proverbios que sea el agua tan infinita en sí misma ..." p. 90; "Y después, oteando los pueblecitos del valle y reconociéndolos, los llamaba uno a uno: Parcent, Banichemola, Senija, Alcalalí, Sagra, Orba.."; "A lo ancho, hasta muy profundo, el día se multiplicó de lenguas claras, gozosas..."106. Y su propia huella acústica de la cual nos habla Saussure: "Todo lo pronunciamos lo mismo con prosodia mental ..." Y el aspecto creador del lenguaje: "Su marido (...)

era corpulento y rojo con unas manos muy grandes que parecían crear el pan que partía y el idioma que pronunciaba a pedazos..."117. "Esas palabras tan lisas en la desgarradura del monte, sin concepto, sin referencia de humanidad, adquirían un valor objetivo de fatalidad y eternidad..." 129.

Es innegable que esta preocupación implícita, explícita y omnipresente en la última de sus creaciones y en algunas otras es el motivo principal de su obra. Como podemos ver o entrever nada se da sin la palabra en el mundo abigarrado de ideas y sensaciones de Miró. Al respecto creo que está por demás afirmar que esta preocupación es una propuesta creacional por demás vanguardista y ante todo una marca de lo que a futuro llegará a ser el lenguaje para el hombre. Por ello creo, con él, que su estudio debe ir más allá de la simple repetición de voces que algunos "creadores" hacen al utilizarlo como mero medio de expresión y nada más. La palabra es en todos los sentidos nuestro único medio de existir. Así lo concibe nuestro autor y a través de ello se da a la tarea de crear. Aunque "solo sea, a veces, para su regalo".

IV.- Una aproximación a el estudio del texto.

(y a la lingüística del texto)

Hago uso de esta nominación de una de las últimas escuelas lingüísticas con el sano fin de extender un poco este análisis sobre todo a ámbitos más profundos que el que en última instancia utilizaré como modelo; no con un afán desvirtualizador, ni de uno ni de otro, sino por convenir así al proyecto por mi trazado y con la consigna antepuesta de disculparme por esta mezcla de técnicas.

Dice M.A.K. Halliday en *El lenguaje como semiótica social* que "(en) su significado más general, un texto es un suceso sociológico, un encuentro semiótico mediante el cual se intercambian los significados que constituyen el sistema social. El miembro individual, por ser miembro, es un "significador", alguien que significa. Mediante sus actos de significación, y los otros significadores individuales, la realidad social se crea, se mantiene en un orden adecuado y se conforma y modifica continuamente" p. 182²⁵

Más adelante dira que "los significados son el sistema social: (y que) a su vez el sistema social puede considerarse un sistema semiótico" p. 185. Esto es importante dado que los significados son los mismos en sí en cada estrato de la estructura humana y los significadores existen en medida de la realidad social. La misma sociedad es un texto y en este sentido lo que retrate un autor inserto en determinada sociedad no se exonera de lo que rodea a esa sociedad. Viéndolo

desde otra perspectiva un autor no puede salirse de la textualidad de su entorno y lo único que cambia son las maneras de expresarlo, su estilo.

Dice Maurice Leroy en *Las grandes corrientes de la lingüística* que "el estilo en su concepción tradicional es el conjunto de observaciones heterogeneas y subjetivas, tocantes a la vez a la forma y al fondo y que no se pliegan a ninguna norma bien definida -- crítica de literato o de hombre de bien antes que de gramático-. En la actualidad se distinguen esencialmente la estilística de la expresión y la del individuo (...). La primera, --continúa-- que ha sido definida por Bally como el estudio de los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad reside en la sincronía y se integra al problema de la distinción entre la lengua y el habla. Bally y sus seguidores han tratado de clasificar el valor estilístico de los medios de expresión; es así como, partiendo de un problema delimitado, el orden de las palabras en latín, Marouzeau ha tratado de determinar las razones de la elección por el sujeto parlante entre los recursos que le ofrece la lengua. (...) A esta estilística de la expresión, que por lo tanto considera el lenguaje en tanto que medio de expresión de una comunidad lingüística, los lingüistas de la escuela idealista, oponen la estilística del individuo, que apunta sobre todo a los hechos del habla y estudia las rela-

ciones de la expresión con el sujeto hablante que la emplea; así pues se trata ahora de un estudio de tipo genético orientado de preferencia a la lengua literaria y origen de innumerables trabajos sobre el estilo de los escritores; tal regeneración de la crítica literaria, específica que puede estudiarse cómo los recursos expresivos del lenguaje son utilizados en la elaboración de una obra de arte, y resulta difícil hacer una separación entre hechos de lengua y procedimientos de estilo. Es decir, no hay barreras entre lingüística, crítica de los textos y estética literaria" pp.215-216.

Para nosotros, lectores actuales, desprovistos del entorno ideológico o histórico que circundó la etapa de creación de nuestro autor es muy fácil descalificar la empresa por él llevada a cabo. Y esto no es cuestión reprochable en la medida que hacemos operar nuestro bagaje cultural al enfrentarnos a un interlocutor desprovisto de elementos para su defensa sin contar más que con los propios argumentos que establece en su texto: es decir, nos debe convencer desde su intención o terminar de agredirnos desde su rango superlativo de creador porque nos está entregando un signo cerrado de cuyo entendimiento sólo él tiene la clave. Necesitamos una hermenéutica para descubrir la fase inversa del momento creativo. Esta hermenéutica puede considerar, desde los elementos biográficos del escritor hasta los elementos distintivos y pertinentes de su poética, en última instancia. No pretendo, con esto, decir que para poder acercarnos a la obra literaria o a cualquier obra sea menester poseer una cultura espe-

cial con referencia a la operística de nuestro artista, pero si establecer cuando menos un contacto directo con los elementos más significativos que lo delimitan histórica y geográficamente.

Al respecto y de manera sucinta presento los siguientes rasgos: Para Fco. Martínez G.²⁶ con quien concuerdo: "La formación de Miró, como la de todos los escritores españoles coetáneos suyos tuvo por palestra la escuela del siglo XIX en la que era aún norma vigente, en el aprendizaje y en la imitación, esa figura de la armonía clásica conocida con el nombre de "zeugma" y que postulaba la unión de las partes por medio de la conjunción, cópula y verbo común. El escritor del XIX imita, aunque ya de lejos, al escritor del XVI y XVII. El escritor escribe a base de parejas (parejas de sustantivos, parejas de adjetivos, parejas de verbos, etc.) dando a la frase una estructura simétrica, como de frontón griego en cuyo centro y como clave se sitúa la conjunción (...)" En efecto, "Azorín afirma taxativamente que de Santa Teresa procede la prosa limpia y exacta de Miró"²⁷; mientras Joaquín de Entrambasaguas se inclina decididamente por la supremacía cervantina: "Cervantes le dio con el Quijote, fundamentalmente, un vocabulario y una sencillez sintáctica, verdaderamente aéreas" *ibidem* ... (donde), --continuando con Fco. Martínez-- "las palabras no están usadas en su acepción sino nimica, sino que son perfectamente diferenciadas en sentido y están ordenadas en gradación física o moral para lograr el

efecto que el escritor persigue. Pero en general, puede decirse que es la Generación del '98 la que, y de manera habitual, da a cada uno de los términos del clíse clásico una significación distinta; desaparece así, aunque no siempre, como es lógico, la aglomeración de vocablos sinónimos arracimados en torno a la conjunción."

"En el plano de las letras españolas --continúa Vicente Ramos--, el año 1902 es de capital importancia, pues en su transcurso salen a la luz pública las novelas *Amor y pedagogía* de Unamuno, *Camino de perfección* de Baroja, *Sonata de otoño* de Valle Inclán y *La Voluntad* de Azorín, obras todas que deslumbran el amanecer de una nueva sensibilidad artística, mientras se hundén normas estéticas, largo tiempo predominantes" pp 32-33. "1902 es todavía un año de signo realista --escribe Alonso Zamora vicente--. El lector medio lee novelas de Ferreda, de la Pardo Bazán, de Alarcón; Blanco Ibañez y Palacio Valdés están alcanzando su fama y su círculo de lectores incondicionales... pero el impulso realista está muerto (...) una nueva forma de novela se inicia empeñándose desde sus primeros tanteos en presentarse como radicalmente distinta... Se adivina, incluso, el nacimiento de un nuevo lenguaje y, con mayor frecuencia, una mirada nueva al mundo circundante, que vuelve a estar cargado de emoción de belleza poética y de mensaje cordial."²⁸

"Criterio también importante en este sentido es el de Enri que Gómez Carrillo ardiente apologista de la nueva estética

--prosigue Vicente Ramos-- quien reprueba la actitud de "esos espíritus groseros que sólo piden al literato que diga cosas (...) mas en pugna con esta concepción artística nuestros tiranos (los Cejador, los Balart, los Cuervo) han empleado su ciencia en disminuir el tesoro heredado (...) poniendo vallas para que lo nuevo no pueda entrar. Y si esto han hecho con el vocabulario, peor aún se han portado con la forma, con la plástica, con el ritmo ... la frase corta, nerviosa y desarticulada, la frase que salta ríe y goza, prohibida ... Lo único castizo según nuestros maestros, es la tibia y larga frase llena de incidentes y eslabones." *Ibid.*

No sé si Gómez Carrillo ejerce ya una apología a la nueva estructura de la oración en el modernismo propiamente dicho o de una etapa ulterior; si así es, creo que bien conviene analogarlo con lo que Fco. Martínez continúa diciendo:

"Se afirma que Miró es impresionista y se le califica como tal, no ya sólo porque no abusa de los sinónimos en beneficio de las palabras claramente distintas en significación, sino por el sentido afectivo, se dice, con que envuelve esas mismas palabras. Además se afirma, en el plano expresivo, que la prosa de Miró es caótica, que no sigue una sistemática de terminada en la construcción de los párrafos, de las frases, etc., que en su lenguaje hay rupturas sucesivas y en los momentos menos esperados, que toda la carga léxica, semántica y expresiva va lanzada como relámpagos repentinos que brillan un momento y se sumen rápidamente en la sombra. De hecho Miró no se atiene a estructuras fijas. Las frases

empiezan a veces por verbos, a veces no, incluso hay meditada economía de verbos que son reemplazados por signos de puntuación, en especial por el punto; pero también se encuentran trozos con una proliferación abundante de verbos... "pp 46-47 *op cit* y continúa enumerándonos sus observaciones.

Creo que con esto tenemos un panorama sucinto de lo que en un determinado momento nos puede servir para delimitar esa textualidad. Era una época convulsa, llena de anhelos de innovación, se había anunciado el arribo de un nuevo lenguaje y una nueva forma de decir las cosas y por otra parte había mucha represión artística. Aunque es innegable que hay una continuidad dentro de la vuelta a los clásicos españoles de los Siglos de Oro, la regresión fructifica en una novelística que da un amplio espectro de posibilidades expresivas dentro del idioma y, por si fuera poco, permite la experimentación de nuevas estructuras en diferentes longitudes: enunciados cortos y largos, combinación de métricas y ritmos y sobre todo elipsis, mucha elipsis. En el caso concreto de Miró se ve en la objetividad de que carecen otros escritores al tratar los problemas sociales, en una obra cohesionada y a la vez de temática varia: sociología, psicología, romance, historia, religión, etc. es decir, todas las vertientes de la significación social de su momento en un sólo género: la novela. Género que desde sus ventajas ofrece también el inconveniente de la reiteratividad.

En la aseveración de M.A.K. Halliday hay mucho de realidad: "El miembro individual, por ser miembro, es un 'signi-

ficadorii, alguien que significa. Mediante sus actos de significación, y los otros significadores individuales, la realidad social se crea, se mantiene en un orden adecuado y se conforma y modifica continuamente" p.182 . En este sentido el estilo o signo que es la obra de Miró viene a ser parte complementaria de un todo que bien podríamos llamar noventayochismo y a su vez no noventayochismo, en el sentido de salir precisamente por esa acción de la individualidad de cualquier taxación posible. Esta significación también nos da la posibilidad de observar su obra desde el punto de vista diacrónico más no diastrático, es decir despojada de sus elementos contextuales sociales para remitirnos solamente a la función estética de búsqueda de expresión. En otras palabras si Miró como individuo es un significante y su acción obedece y se retrotrae de una acción social conjunta --dadas las características que delimitan la estilística en su sentido clásico-- bien puede y debe ser estudiado independientemente del momento histórico que le tocó vivir y a su vez analogarse con las otras corrientes estéticas que se han dado a lo largo de nuestra cultura. Pero esto es un elemento tangencial. El estilo tan bien marcado y su función semiótica social --bien es sabido-- no solo operan en una función exteriorizadora, (con esto sólo condenaríamos a nuestro autor al agregarlo en el martirulogium de las bellas artes), sino interiorizadora, es decir, en términos más literarios, poética, pero poética en el sentido más moderno: en la búsqueda de si mismo a través de esta función semiótica social, a través del

estilo. A través de sí mismo. Por ello y en buen uso de esta funcionalidad significativa del lenguaje, nuestro autor hace uso de los más variados elementos lingüísticos para la elaboración de sus entornos, sus intertextualidades y sus contextualidades, y ese uso va más allá de la frase acabada (*Las cerezas del cementerio* está catalogada como una obra romántica y debo aclarar: su temática tal vez lo sea, su uso del lenguaje no y para cada propuesta hay una forma de habla); del ripio verbal o de la imagen manida. Independientemente de esto, esa significación es más audaz cuando, negándose a ser socialmente centralista o urbano, ubica a sus personajes en medios rurales los que a su vez le dan pie a la recreación de los topónimos los cuales indudablemente tienen una enorme carga semántica tanto social --en época de guerras y levantamientos-- como histórica y qué decir filológicamente ya que los nombres de pueblos y lugares son los que conservan el peso de la antigüedad lingüística. Añese a toda esta pléyade de significaciones la eufonia de las voces y de los conceptos utilizados así como de los nombres de objetos --elemento que también requiere de un estudio especial, el mensaje en conjunto que describe Miró tiene un encanto de antigüedad que se vuelve actual al contacto con otras palabras-- encontraremos que no hay una tilde puesta a la deriva ni un elemento fuera de lugar. Un discurso apretado, dije líneas arriba, porque es la significación de tantas cosas. ¿Por qué usa estos vocablos, estas palabras, estos conceptos, independientemente de la libertad que el estilo le otorgan? ¿Será

una reminiscencia formativa educativa? o el producto de un gusto por ciertas lecturas posteriores. Hace falta también una recopilación de los libros que más leyó y el porqué los leyó. ¿O será más bien, siendo simplistas, una desviación de su formación profesional en leyes? O todo al mismo tiempo incluyendo su espíritu poético, comparativo, desmenuzador e inquieto. Dice Edmun L. King en la introducción biográfica a *Sigüenza y el mirador azul*: "Si insisto en el carácter cosmopolita de la vida alicantina en los 80 no es por su interés puramente anecdótico sino porque estoy buscando, dentro de lo que cabe, una explicación biográfica de la personalidad literaria de Gabriel Miró. Emplea un castellano tan quintaesencial, tan idiosincrático que su misma lectura requiere una atención intensa a veces casi penosa y su traducción a otro idioma resulta punto menos que imposible. (En contraste, la prosa de Unamuno, de Baroja, de Azorín, de cualquier escritor de la llamada Generación del 98, aun la de Valle-Inclán, se lee y se traduce con relativa facilidad)" p. 18. Le concedo razón y a su vez creo que apunta un aspecto por demás importante: la traducción, elemento de fusión entre dos lenguas en las cuales no siempre existen equivalencias, ya porque un discurso a traducirse carezca de extranjerismos y ya porque sea muy conceptual, o muy propio. Con Miró, el español es un idioma en su más pura y máxima expresión, como ya lo anoté: se dice a sí mismo.

Y retomando a Halliday, ¿no es en fin, Miró un elemento conjuntivo de todos estos significados sociales a través de

su poética ya que no expresa manifiestamente un partidari-
mo, una escuela, un sector? ¿No recrea, como es debido, esa
realidad social en sus escritos independientemente de las
aspiraciones personales o de la gloria alcanzada en bien pro-
pio? Es indudable, viendo ya los elementos lexicales presen-
tados, que en un momento más interiorizador entre el autor y
su obra, éste recurre en la mayoría de las ocasiones durante
su narración a dar corporeidad a esas voces perdidas en los
laberintos del tiempo recreando nuevamente el pasado y con
al el presente, los modos de la gente, su sentir y su pen-
sar, en otras palabras el caleidoscopio que es el universo
levantino de la España finisecular. Todo a través del lengua-
je, no de la referenciación. En este aspecto, quiero hacer
recaltar que hace un acercamiento al ideograma con su estilo
y con su estructura lingüística ya que, al contrario de sus
contemporáneos no refiere, establece, no menciona, nomina,
no habla de, dice. Es decir, crea en el momento de escribir.
Por ello Miró se puede desligar de su entorno pero su entor-
no nunca de Miró en el ámbito literario de su operística,
tan así, que por si fuera poco nunca buscó premios aunque
los mereció como uno de los más excelsos hijos de España y
uno de los más incomprendidos y relegados. Por ello escapa
a cualquier aprehensión, dije, taxonomía, concepto. Nos que-
da como un signo cerrado, esta vez si con la Dra. Untañón:
el hombre es el estilo mismo.

Los resultados de Fco. Martínez.

Francisco Martínez hace un análisis de las estructuras binarias engendradas por la conjunción "Y" en la prosa de Gabriel Miró en el *Obispo Leproso y Nuestro Padre San Daniel*. Su resultados son los siguientes:

"A nivel léxico se constata que en ninguno de los casos estudiados la conjunción Y enlaza palabras sinónimas; todas tienen significación claramente diferenciada. Esto indica que la conjunción Y, empleada en la estructura binaria, no tiene en ningún caso, misión de simple enlace acumulatorio. Es prueba clarísima del despegue que la prosa de Miró ha efectuado de la estructura clásica en la que Y unía en general, palabras sinónimas".

Al nivel que él llama "mental" dividido en tres planos: descriptivo, narrativo y afectivo, una gran mayoría de los casos por él estudiados se mueven en el plano descriptivo, la minoría en el plano narrativo y ninguno en el meramente afectivo.

A nivel semántico aplica los conceptos de denotación y connotación enunciados fundamentalmente por Johansen en la *Notion du signe dans la glosematique*, (Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, V. 1949, pp 88-33): el lenguaje denotativo actúa "por referencia" al objeto y lingüísticamente viene determinado por el contexto de la lengua general en que ese lenguaje determinado se inserta. El lenguaje connotativo alude a un significado nuevo que el signo lingüístico adopta en un texto determinado; no opera por referencia al

objeto; sino al texto mismo y a su sistema. Un 75% de los textos utilizados tienen un carácter denotativo y los demás connotativo con duda en un solo texto. Descubre también que "Se impone una clarísima realidad: el predominio del sustantivo en Miró es absoluto; esto hace que su prosa sea esencialmente sustantiva. Y la conclusión al respecto es que existe un gran paralelismo dado los sustantivos y adjetivos que usa; no son antónimos ni sinónimos sino elementos de diferente significado y por otra parte el predominio del lenguaje denotativo o referencial es una pista indicadora y clara de que no es a nivel semántico al que se da la evasión de Miró. Pero hay que notar que que este lenguaje denotativo lo es en un plano que podríamos llamar de diccionario, es decir, el lenguaje de Miró no es un lenguaje coloquial. Aquí estriba uno de los más profundos rasgos de su literaridad: con un empleo mínimo de lenguaje connotativo, logra remontarse al nivel artístico y poético."-- y continúa diciendo--: "creo que una rendija que deja entrever este secreto es el trato que da a las unidades lingüísticas: es de unas características tales que tienen el poder de hacer que todas ellas se reduzcan a la categoría de lo que realmente son: entidades negativas que son lo que son por su diferencia respecto a las demás".

"Pero esto ya es afirmar que Miró ha calado en el misterio más hondo del lenguaje." pp.63-69

a).- Texto vs oración.

Como es bien sabido, el inicio de la lingüística del texto se basa principalmente en que "el análisis lingüístico de las estructuras que se extienden más allá de la oración tenía que ser considerado como un problema no resuelto" (Bierwisch, 1965), es decir, los análisis más precoces no habían ido más allá de los límites de la oración (Harris, 1960) hacia los sesentas se señaló que que las regularidades supraoracionales no podían ser reconstruidas por los elementos morfológicos y sintácticos tradicionales.

Los primeros gramáticos textuales, que a pesar de todo, trataron de extender el alcance de la gramática generativa lo hicieron postulando que los textos, y no las oraciones, deberían ser considerados en el dominio natural de la gramática generativa.

"Ciertamente, esto no debe sorprender, puesto que los gramáticos textuales están de acuerdo en que una gramática textual no puede existir sin integrar partes de la gramática oracional (...) la investigación genuina en lingüística textual comienza en el punto en el que la gramática oracional deja de proporcionar explicaciones adecuadas a los fenómenos lingüísticos" (*Ling. del Texto y Crit. Lit.* Janos S Petöfi; p. 37).

Fues bien, una vez postulado que la preponderancia del texto sobre la estructura oracional pretende ofrecer mejores expectativas para entender o analizar un discurso, es conveniente aclarar que la delimitación de lo que se conoce por

texto, o al menos el manejo que se hace desde esta perspectiva del mismo, nos lleva a englobar desde el más mínimo elemento sintáctico o gramatical como podría ser una interjección hasta la operística completa de un autor. La relación entre uno y otro elemento que conforma un texto, tiene una mayor simplicidad y además una mejor maniobrabilidad en el sentido en que, si bien no se pretende crear una hermenéutica de nuestro autor, sí funciona para hacer análisis sincrónicos y establecer elementos de comparación para definir un estilo y entender una estructura oracional, dentro de la gramática oracional. Creo que, como se especifica arriba, para poder emplear este recurso hay que llevar a cabo un estudio profundo --no sólo de los diversos niveles que conforman esta metodología sino también de su terminología (y que en un determinado momento extraerá en gran parte de la gramática oracional)-- del autor y de su obra, sirva ésta para delimitar en el caso de nuestro autor el tipo de marcas ya caracterizadas con anterioridad como son su léxico, algunos aspectos sobre su obra y sobre todo su visión literaria. Yo emprenzo, aun cuando es posible llevar a cabo un análisis de este tipo, la utilización de la gramática oracional dadas las características del autor y sobre todo por el enorme peso que en nuestra lengua tiene este método. No desdeño la gramática textual ni mucho menos, pero comparto más la opinión del Dr. Lope Blanch de seguir una metodología comprobada que aun con todo y "errores" ofrece la ventaja de la seguridad. Además el desarrollo de una teoría textual implicaría:

una especialización que espero realizar posteriormente o cuando menos el conocimiento más acendrado de algunos de sus elementos y que por otra parte creo servirán mucho para enriquecer el método tradicional.

V.- Sobre la estructura sintáctica:

A).- La taxonomías:

En su *Análisis Gramatical del Discurso* el Dr. Lope Blanch establece niveles y nomenclaturas de las partes del discurso: dada la simplicidad de su método y de la profundidad de sus estudios, así como del análisis escueto y sencillo que hace de elementos de expresión como las dos formas de habla (popular y culta) representativas de algunas normas como son la de la ciudad de México y de Madrid entre otros y de la expresión literaria en también algunas de sus modalidades (Novela, cuento, ensayo, poesía), me inclino más por hacer uso de éste para la realización de mis análisis y a su vez para la confrontación de mis resultados. Creo, como lo explico en el capítulo anterior que esta metodología, y tomando en cuenta algo muy importante que es el respeto por la tradición, en este caso una tan grande como la de la Gramática española, nos hace llegar a buen término en nuestras empresas. Más adelante, quizá con un poco de espíritu más aventurero elija otra metodología como la señalada en el mismo.

Lope Blanch establece estas taxonomías:

Oración: sintagma bimembre entre cuyos dos elementos se establece una sola relación predicativa. Formalmente responde a la fórmula de Bühler (S--P).

Ciáusula: expresión autónoma desde el punto de vista de la elocución. Corresponde a lo que la gramática inglesa moderna denomina sentence, y, en esencia, a lo que Andrés Bello dio en llamar oración. No tiene una forma gramatical de-

terminada. puesto que puede estar constituida por una sola palabra --interjección, vocativo, etc-- por un sintagma nominal o adverbial, por una frase, por una oración o por uno o varios periodos. Lo que la define y delimita es su autonomía dentro del acto de la comunicación.

Frase: expresión constituida por un solo morfema o, por varios de ellos ordenados en torno a un elemento nuclear -- generalmente un nombre-- pero no organizada de acuerdo a la estructura (S-P). Su contenido puede corresponder al de una oración, pero se distingue de ésta por la manera de estructurar sus elementos constitutivos: en la frase no se establece la relación predicativa esencial en toda oración.

Prooración: Morfema o sintagma de estructura no oracional que implica --reproduce-- una oración ya enunciada y cuyo verbo se encuentra elidido por estar contenido en la anterior. No confundir con las hipotácticas o paratácticas elididas que forman otra oración y no pueden formar cláusula.

Período: expresión constituida normalmente por dos --o, a veces, varias-- oraciones o frases entre las cuales se establece una sola relación sintáctica, ya hipotáctica ya paratáctica.

Oración compuesta: Cierta clase de periodos caracterizados por el hecho de que uno de los elementos nucleares de la oración gramatical, (S) o (P), es, a su vez una oración.

Oración elíptica: es, simplemente, la que presenta omisión de algunos de sus elementos constitutivos, por estar obviamente implícitos en el contexto. Las oraciones elípti-

cas en este caso, cuentan como verdaderas oraciones gramaticales.

Por todo lo expresado en el nivel superior es la cláusula la que engloba a todos los demás como queda explicado en su definición. Pero indudablemente, persiste el dominio de la oración y de su análisis como estructura privilegiada de la expresión humana sobre otros tipos de nomenclatura y métodos de estudio del texto.

Metodología

A continuación trato de establecer la diferenciación entre el discurso Miró y el de sus coterráneos y contemporáneos a través del estudio sintáctico, lexicográfico, semántico y de análisis del discurso de tres muestras de escritura narrativa; y con ello la propuesta lingüística innovadora implícita en la prosa de Miró. Para ello utilicé muestras, tomadas al azar, en una extensión de dos cuartillas cada uno, de los siguientes autores: José Martínez Ruiz "Azorín", *La Voluntad*; Pío Baroja, *La busca*; Miguel de Unamuno, *Niebla* y de Gabriel Miró, *Años y Leguas* con la cual voy a comparar la contabilización de los elementos sintácticos contenidos en cada una de ellas en sus diferentes categorías: Clases de palabras, función sintáctica y subordinación o coordinación oracional. Los resultados aparecerán al final.

Siguiendo la metodología citada, encontré una serie de datos que fueron apareciendo en cuanto realicé los respectivos análisis.

Por principio de cuentas debo aclarar que la incursión en el terreno oracional fue fructífera porque estaba estableciendo una comparación entre contemporáneos, coetáneos y apurando un poco las taxonomías, cogeneracionales (apurando porque mientras Unamuno es filósofo, Azorín y Baroja son noventayochistas a Miró se le contempla como novecentista) y por lo tanto sus estructuras usos y manejos tanto de la oración como de la cláusula no iban a diferir mucho como lo demuestran los resultados:

Los cuatro --no sé si afortunadamente para mí-- proporcionaron textos en donde intervenía el diálogo (aunque no en el mismo estilo --directo e indirecto--), a la par que narración: se hallaba un narrador omnisciente y la voz del protagonista y los otros agonistas en los cuatro textos: "La Petra en *La busca* de Baroja; Augusto en *Niebla* de Unamuno; Azorín en *La voluntad* de Martínez Ruiz y el alter ego de Miró, Sigüenza, en *Años y Leguas*. Los textos se componían de aproximadamente el mismo número de elementos:

	<i>La busca</i>	<i>La voluntad</i>	<i>Niebla</i>	<i>Años y leguas</i>
Palabras	480	431	476	479
Cláusulas	31	36	47	48
Oraciones	51	53	64	67
O. Regen.	15	14	18	17
O. Indep.	10	20	16	25
Parat. Hip.	26	19	30	25
(otros)	5	1	14	6

	<i>La busca</i>	<i>La voluntad</i>	<i>Niebla</i>	<i>Años y leguas</i>
Claúsulas	31	36	47	48
X No. de Fals.	6.4%	8.3%	9.8%	10%
Fals X Claus.	15.5	12	10.12	10
Otros. %	16%	2%	30%	12.5%
Or. X Claus.	1.7	1.5	1.4	1.4
Ü. Regen.	29%	26%	28%	25%
O. Indep.	19%	37%	25%	37%
Parat. Hip.	51%	36%	46%	37%

-Hipotaxis y parataxis

	<i>La Busca</i>		<i>La Voluntad</i>		<i>Niebla</i>		<i>Años y Leguas</i>	
	Cant.	%	Cant.	%	Cant.	%	Cant.	%
Yuxtaposición	3	-11.5%	4	-21%	7	-23%	2	-8%
Coor. Cop.	6	-23%	10	-52.6%	6	-20%	6	-24%
Adv. rest.					1	-3.3%		
excl.					1	-3.3%		
Disyun.			1	-5.2%	1	-3.3%		
Concesiva							1	-4%
Subord. Suj.	1	-4%						
Obj.	4	-15%			4	-13.3%	2	-8%
Prep.					2	-6.6%		
Adnom.			1	-5.2%			1	-4%
Adj. explic.	2	-7.6%			1	-3.3%	3	-12%

Especif.	4 - 15%		2 - 3.3%	3 - 12%
Adver. Temp.	5 - 19%	1 - 5%	3 - 10%	3 - 12%
Modal.				1 - 4%
Locat.		1 - 5.2%		
comparat.				1 - 4%
Causal	1 - 4%		2 - 6.6%	1 - 4%
Cond.		1 - 5.2%		1 - 4%
	-----	-----	-----	-----
	26	19	30	25

En vista de que las muestras tomadas son muy pequeñas es necesario tomar decimales en la comparación de los resultados, por lo cual, y tratando de apegarme lo más posible a una equiparación objetiva hice uso de los decimales en una medida también manejable y acorde con el propósito de este estudio.

Explicación: Se encontraron en la selección de cada uno de los autores el número de palabras indicado y a su vez las cláusulas que están marcadas en la línea siguiente; el concepto Oraciones está dividido en tres modalidades: Oraciones regentes, oraciones independientes y oraciones coordinadas y subordinadas. La línea que señala Otros se refiere a las formas no oracionales como son interjección, frase y prooración cuyo uso a nivel cláusula también es sintomático.

En Hipotaxis y Parataxis aparece el número de estos elementos utilizados en la narración por el autor y sus correspondientes porcentajes.

El segundo cuadro presenta los porcentajes que obtuvieron cada uno de los primeros conceptos determinados a nivel Cláusula--oración.

Los resultados quedaron como sigue:

Casi todos, con excepción de Azorín (*La Voluntad*), tienen el mismo número de palabras en su selección de texto. En lo que se refiere a la Cláusula Unamuno y Miró son quienes tienen el mayor número de ellas con 47 y 48 respectivamente. En oraciones, como se puede observar, el mayor número pertenece a Miró así como en oraciones independientes. En los demás valores se encuentra en la mediana: 17 oraciones regentes de entre 18 de Unamuno y 15 de Baroja, y en parataxis e hipotaxis con 25 oraciones entre 26 y 30 de Baroja y Unamuno respectivamente.

Los porcentajes.

Es necesario, dadas las diferencias observadas en los principales puntos obligados de referencia (número de palabras, cláusulas y oraciones), manejar porcentajes. En el número de palabras por cláusula Miró es el que tiene una cifra menor al igual que en su porcentaje de Oraciones Regentes. En el porcentaje de Oraciones por cláusulas tiene el más bajo al igual que Unamuno y en Oraciones Independientes, el mayor, al igual que "Azorín".

En el nivel de la hipotaxis y de la parataxis también sus porcentajes son los más bajos, con la excepción de las adjetivas explicativas cuyo porcentaje es el más alto con un 12% arriba de Baroja con 7.6%.

Observaciones:

Esto nos da a luz que, siendo el de mayor número de cláusulas (10%) sobre número de palabras, Miró es quien maneja una sintaxis más distribucional, menos aglutinante en lo que se refiere a la formación de sus oraciones, de sus períodos y de sus cláusulas. Su expresión tiende a una extensión del sintagma ofreciendo una mayor gama de expresiones oracionales. Por ende, utiliza menos palabras por cláusula, pero un mayor número de oraciones independientes ya que en períodos, su porcentaje es uno de los más bajos (37%) comparado con el 51% de Baroja y el 46% de Unamuno. A la par su porcentaje de oraciones regentes es también el más bajo. Es decir, Miró se mueve más en el terreno de la simplicidad oracional: muchas cláusulas, pocos períodos. Predominio de la oración unimembre. El enunciado corto con el que pretende alcanzar concisión y un mayor efecticismo. Solamente Azorín lo supera y lo hace por un mínimo 1% con referencia al uso de la oraciones independientes con respecto a los períodos: (37% / 36% :: 37% / 37%). Por ello el resultado inferior de apenas 1.4% oraciones por cláusula mientras Baroja tiene un 1.7% y Baroja 1.5.

Relaciones entre cláusulas:

La Busca	La Voluntad	Niebla	Años y Leguas
4 Objetivas	0	1 Adv Rest.	5 Objetivas
3 Copulativas	0	4 copulativas	2 Copulativas

Tal vez este rubro proporcione más datos para definir el carácter de la estructura sintáctica de Miró y su visión del texto narrativo. Tomando en cuenta que es el que mayor número de cláusulas tiene y viendo que no difiere mucho de Azorín (aunque no puedo dejar de mencionar la pureza --ya que de alguna manera se le tiene que llamar-- estructural de Baroja en la concatenación de sus cláusulas, dado que no utiliza más que la forma yuxtapuesta y en la forma literaria es más fácil establecer nexos de otra índole a la utilizada, según estudios realizados por varios autores, por el habla culta) es necesario entrar un poco más en materia y extraer los elementos constitutivos de esta forma:

Los otros dos autores establecen una linealidad en la sucesión de la estructura de su discurso colocando estas cláusulas objetivas en un solo interlocutor, en cambio, Miró ramifica la estructura e introduce en una cláusula objetiva, otra y, en esa, otra como en el caso de la siguiente secuencia:

8.- objetiva de 7

9.- objetiva de 8

10.- yuxt. de 9

11.- objetiva de 10

12.- yuxt de 10

13.- objetiva de 11 ...

y posteriormente la voz vuelve al narrador inicial de esta secuencia que inicia en la cláusula 7 para continuar con el narrador omnisciente y seguir el discurso.

Aunque tal vez no corresponda al nivel apropiado esta taxonomía de Cláusula Objetiva --ya directa ya indirecta-- no puedo dejar de hacer notar lo siguiente:

Tratándose de elementos ortográficos de puntuación hay una semántica implícita que nos ayuda a establecer los diferentes niveles de significado que cada uno de los elementos oracionales nos ofrecen. Al respecto, es claro y obvio que el uso de la cláusula en Miró para estas estructuras oracionales está delimitado por la visión del significado en las estructuras sintáctica y semánticas, no solamente en las estilísticas, ni mucho menos en las prosódicas. Por ello y en adelante a su tiempo, hace uso de este nivel superior que es la cláusula para reproducir el esquema de conformación oracional (como lo hace Baroja acusando esa limpieza que ya pondré) e introducir una nueva forma de expresión y por lo tanto otra visión de las estructuras oracionales y ante todo, del texto.

Volvamos a los porcentajes que establecen esa preponderancia de la oración independiente sobre la hipotaxis y para taxis, al mayor número de cláusulas a la poca utilización de otros elementos textuales como son la prooración, la frase y

la interjección. Mientras Unamuno se regodea con estos elementos, Miró establece una medida entre el filósofo y su co-terraneo José Martínez Ruiz. Al igual que en oraciones regentes y en oraciones por cláusulas Baroja tiene más que los de más autores.

Lo mencioné líneas arriba; la tendencia de Miró es la de la simplificación oracional y la de una especie de disipación en el texto; no es aglutinador, no carga de oraciones una cláusula y por si fuera poco tampoco carga el texto de nexos inclinándose, al igual que Baroja, a la asepsia expresiva y a la independencia semántica de la cláusula hacia el exterior, es decir, en su relación con las otras que forman el párrafo y, por lo tanto, del texto. Pero no por ello pierde el sentido de la expresión, independientemente de la estructura que usa, ya que en la utilización de esta forma tiene muy en cuenta los elementos constitutivos de sus anteriores cláusulas y oraciones. Es decir, hay un nivel profundo que ya tiene que ver más con la semántica y con los campos que ésta rige, a nivel oracional o si se quiere, con los lin-
guístas del texto, a nivel textual.

C.- Otro elemento de análisis: el uso del *De*

Uno de los aspectos más singulares en la prosa de Miró es el uso de la preposición *de*, y digo que más singulares porque en las citas de la mayor parte de los estudiosos de sus obras aparece invariablemente una frase que lleva esta preposición: "Y quedó contemplando en silencio los cielos, como si atendiera el vagoroso tránsito *de* un alma, mientras el cuerpo decapitado *del* insecto dio su último temblor y se dolieron las sierras *de* sus patas". Ya anteriormente en esta cita de Joaquín Casaldueño aparecen otros *de*: "Las uñas *del* presidente la descaobezaron (la langosta) y se untaron *de* entrañas. Los dos pedazos *de* la víctima cayeron convulsionando en las peñas (...)" . Aunque lo especial no rija propiamente el uso del *de* que se antoja muy natural sino su frecuencia y sobre todo la relación con que lo hace operar: "Me dolía el corazón *de* remordimiento por culpa *de* grande, culpa *de* hambre y esto comenzó al encontrar a mi madre, y le nacieron raíces a este sentimiento *de* vejez *de* pena". Ambas citas de Miró y *el cubismo* p. 393. Otros ejemplos dentro de la misma obra son: "niebla *de* cansancio" p. 394 y "Que noche *de* desconfianza" p. 395 todas de *La novela de mi amigo*. De *Nuestro padre san Daniel* y para su estudio sobre las conjunciones que engendran estructuras binarias, *op. cit.* Fco. Martínez reproduce estas dos: "Ortopedia y anatomía *de* gratitud" y "Pintura *de* la gracia y *de* despojos *de* prodigios" p. 57 y de *El obispo leproso*: "Callejones *de* sol y *de* fiesta"; "la san-

gre de las horas y de los toques de mil siglos", "El silencio del pueblo y de la vega" etc. entre otros tantos que sería difícil aglutinar en este libelo, sólo reproduciré dos más; abriendo al azar *Estudios sobre G. Miró*, de la doctora Faciencina Ontañón me encuentro esta cita de *Nuestro padre...* "Tenía la faz rellena de cera, los pómulos teñidos, los ojos redondos de vidrio, ojos de parca embalsamado; destapado para siempre bajo la devoración de la piedad, enseñando por las costuras podridas las articulaciones de alambre de los huesos" 39 páis. de las cuales 6 son de. Y la selección que hace para referirse al uso poético de la frase el Dr. Lope Blanch en su *Análisis...* "Mediaba marzo. Olor de naranjos de todos los hortales. Aire tibio, y dentro de su miel una punzada de humedad, un aletazo del invierno escondido en la revuelta de una calle..." 31 palabras de las cuales 6 son dicha preposición, es decir el 20% del párrafo.

Fero esto no basta para pensar que hay una inclinación muy acendrada en lo que respecta al uso del *de* por parte de nuestro autor: analizando los textos escogidos encontré que en verdad su predilección se encuentra manifiesta en toda su obra: mientras Pío Baroja utiliza el *de* 22 veces y Unamuno y Azorín 25 veces, Miró la usa 46, es decir, aproximadamente el doble que los otros tres autores.

No creo que sea pertinente reproducir en este espacio tales frases de los tres autores con cuyos trabajos comparamos el de Miró, así que sólo me limitaré pues a reproducir las

de éste. El número inicial indica la cláusula en que se encuentra la oración con tal preposición:

- 1.- Su casa era la última *de* una calle *de* las afueras, encima *de* una hondonada *de* almendros;
- 2.- Alejandro iba *de* luto con pantalón ceñido, americana *de* terciopelo y junco *de* jinete;
- 3.- el recuerdo *de* ese hombre;
- 10.- lentes *de* estudioso;
- 11.- el bastón *de* mi padre es *de* madera *de* violeta;
- 13.- *de* violeta, *de* laurel violeta;
- 16.- ya no nos habló más *de* usted;
- 17.- dentro *de* ese episodio con la tristeza *de* no haberse apoderado *de* su fugacidad;
- 18.- palabras *del* diario *de* Amiel;
- 19.- vestida *de* luto;
- 23.- se transparentaba el temblor *de* la vida *de* esa criatura;
- 24.- hombre agitanado y ecuestre *de* ojos llameantes y duros, *de* manos vigorosas (...) quantes *de* hierro, *de* sienes va como la hoja *del* olivo;
- 25.- mueca *de* dolor;
- 28.- su piel *de* una blancura *de* flores frágiles;
- 30.- cabello *de* sol trenzado;
- 31.- siempre *de* negro;
- 32.- ojos *de* un azul *de* lucecitas verdes;
- 33.- casa *de* las afueras, con el mar exaltando, *de* noche su silencio;

34.- cogida *de* la mano *de* don Alejandro que no la dejaba *de* mirar;

38.- Día *de* reyes;

39.- detrás *del* coche;

40.- botas *de* jinete semejaban chafar la carcaza *del* mundo;

41.- cabeza *del* tullido por la vidriera *del* cancel;

48.- espejo *de* ellas;

En *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones*, Ma. Luisa López dice: "(...) la función central de las preposiciones no se manifiesta menos desde el punto de vista estilístico, científico o filosófico. El mismo Aristóteles hace notar en su poética cómo el empleo de preposiciones en las obras de los trágicos produce diferentes matices que distinguen los estilos" (p. 13) y continúa: "muy interesante es la observación de Mommsen sobre Platón, que de todos los prosistas griegos es el que emplea menos preposiciones, debido a que su lengua se acerca también al uso poético. La poesía, lógicamente es menos articulada, y, por esto, hostil a la acumulación de preposiciones". Con estos dos aspectos delimito de entrada ambos aspectos fundamentales en la obra de Miró: por una parte su naturaleza, la narrativa --es decir, según ella, Miró no es poeta--, y por otra, el estilo o matices de este a través del uso de esta preposición.

La naturaleza descendente de nuestra lengua, como lo especifica la Gramática de la R A E: "aquella en la cual los vocablos se ordenan en la oración de manera que cada uno venga a determinar al precedente" p 155 nos hace concebir, tra

adicionalmente a la preposición como "la más importante de las partículas, porque su misión es la de regir los casos del nombre que es la parte principal de la oración. (El Brocense)". En este sentido el uso de la preposición --en este caso en la obra de Miró-- cubre un aspecto sintáctico fundamental: la concatenación de los elementos en su función determinante dentro de una oración: esta determinación contiene un gran cúmulo de variantes de los cuales la Gramática de la R A E registra 16 usos y 5 equivalencias aparte de su uso en la composición de otros vocablos como *defoliación*, *demérito*, etc. y de los verbos que le rigen. Ma. Luisa López *op. cit.* intenta metodologizar el uso de esta preposición y llega a más de cuarenta usos recopilados de varias gramáticas entre las que se encuentran la de la R A E, la *Gramática Castellana* de Andrés Bello y varias obras de divulgación gramatical en otros idiomas también. Esto avala el juicio que al respecto hace nuestra investigadora cuando nos dice que "la consideración semántica de la preposición entraría en la "semántica sintáctica" p. 145 desde luego siguiendo una línea estructuralista: "Buscando los rasgos morfológicos que son empleados en general para marcar una relación estrecha entre los términos de una serie dada" la *rectio* (rección entre elementos) según Hjelmslev es "la caractere essentiel de la rectio est la dependance: un term est régi par un verbe ou par une préposition cela veut dire, évidemment que ce terme constitue un complément a la signification propre du verbe ou de la préposition" "Pero --continúa Ma. Luisa L.-- según Hjelms-

trabaja de noche

Noción: morir de hambre

de haberme atrevido

(si) de si

picado de viruelas

cubierto de nieve

Efectos de sentido:

Espacio: origen, providencia

Tiempo I: punto de partida, "a partir de"

Tiempo II: "durante"

Noción: origen (-----: causa, agente, condición, etc.).

Hace notar que se tendría que trazar un esquema especial para el uso de la preposición *de* en frases del tipo *el hijo de Antonio, los pobres de la ciudad, etc.*, donde se establece una relación estática; de aquí el efecto de posesión. La representación correspondiente a esta *de* sería indicando una relación puramente estática". Sin embargo creo que la mayor parte de los usos de Miró pertenecen a la nocional ya que no se acomodan a ninguno de los expuestos en ambos libros.

Nosotros dividiremos las cláusulas más peculiares de las más comunes, es decir, separaré aquellas cuyos usos sean sintáctica y semánticamente sencillas. A tal efecto las siguientes cláusulas estarían excluidas por presentar este estatismo que no presenta mayores problemas de construcción sintáctica ni de representación semántica por ser regiones de

una manera pura o concordante del tipo: 10.-"Lentes de estudio": (2, 3, 13, 18, 20, 25, 38, 39, 40, 41 y 48).

Un aspecto que no se trata como tal --prepositivo-- es el de los verbos compuestos pero que yo tomé en cuenta para efectos de contabilidad, así como el de los verbos que rigen preposición y cuyo enlistado aparece en la edición de la Gramática de la R A E que consulté. En el caso del texto de Miró, también los excluyo a menos que presenten elipsis: (16: --ya no nos *habió* mas *de* usted--; 34).

Quedan las siguientes:

1.- Su casa era la última de una calle de las afueras, encima de una hondonada de almendros, frente al mar;

11.- El bastón que siempre trae mi padre es de madera de violeta;

17.- Sigüenza se había quedado inmóvil, dentro de ese episodio tan diáfano, con la tristeza *de* no haberse apoderado *de* su fugacidad;

19.- Se le apareció una espalda vestida de luto;

23.- Se transparentaba el temblor de la vida de esa criatura;

24.- Y a su lado, siempre, aquel hombre agitanado y ecuestre, de ojos llameantes y duros, de manos vigorosas, que cruzaban como si llevaran guantes de hierro, de sienas ya como la hoja del olivo;

28.- Su piel, de una blancura de flores frágiles;

30.- El cabello de sol trenzado;

31.- Siempre de negro;

32.- En sus ojos de un azul de lucecitas verdes;

33.- Los dos solos en aquella casa de las afueras, con el mar exaltando, de noche, su silencio;

34.- Salía cogida de la mano de don Alejandro;

Hay dos tipos que menciona claramente la Gramática de la R A E y que los clasifica como "modales" unos, los que van con gerundio y participio *vestida de luto, exaltando de noche, cogida de la mano*; y los de verbo copulativo: y los otros de material o de posesión: *Es de madera*. Todos los demás tiene un construcción particular que acusan ya elipsis verbal o una frase adnominal que se plantea como adjetivo:

1.- "Su casa era la última de una calle de las afueras, encima de una hondonada de almendros" que podemos analizar así: casa de una calle de las afueras = casa de una calle periférica; (ubicada) encima de una hondonada (poblada) de almendros = arbolada; el *de* esta actuando como parte de un adjetivo que rige la voz precedente: calle y hondonada. Lo mismo ocurre con 24.- Y a su lado, siempre, aquel hombre agitanado y ecuestre, de ojos llameantes y duros, de manos vigorosas, que crujían como si llevaran guantes de hierro, de sienes ya como la hoja del olivo"; donde inicia adjetivando "agitanado y ecuestre" con un sólo nombre mientras que lo demás no es posible reducirlo sin que pierda su significado o el valor semántico que el autor quiera darle: de ojos llameantes y duros, de manos vigorosas, de sienes como la hoja del olivo: no puede decir: ocularmente igneo, ni manotudo, ni referirse de igual manera a las sienes ni al color verde-

so que intenta darles. Este tipo de construcciones adjetivales abundan en su prosa, muchas de ellas contenidas en este mismo trabajo: "el día se multiplicó *de* lenguas claras, gozosas", "Sigüenza se apresura a sentir una repugnancia *de* conciencia estética y *de* idioma"; "entonces Sigüenza, por un furor *de* burla contra el fracaso"; "ese castellano *de* conjugaciones infantiles"; "Y las antenas radiotelegráficas, las chimeneas industriales, adquieren para sus ojos una dulzura *de* vigilancia civilizadora (...) con exactitudes y categorías *de* imágenes"; etc., donde el *de* adquiere un valor sintáctico semántico --a través del discurso o texto-- que no le confieren otras combinaciones. Sintáctico porque como elemento que rige uno de los dos contenidos en el sintagma obedezca a movimiento, modalidad y otros usos como el de adjetivo más allá de los sintagmas bimembres; y semántico porque une los más disímiles elementos: "multiplicarse *de*", "repugnancia *de* conciencia estética", "furor *de* burla"; "dulzura *de* vigilancia"; "exactitudes y categorías *de* imágenes". Aunque es evidente que en ello tiene mucho que ver la elipsis verbal: "furor *hecho de* burla", "dulzura *hecha de* vigilancia" o en los siguientes casos:

28.- Su piel, *era de* una blancura de flores frágiles

30.- El cabello *era de* sol trenzado

31.- Siempre iba *vestida de* negro

32.- En sus ojos *coloreados de* un azul de lucecitas

verdes... etc. Aunque como bien se apunta al principio, los niveles semántico y sintáctico deben ir por separado.

D.- Resultados.

El hecho de haber realizado una modesta investigación con referencia a una mínima parte del léxico de esta novela (y que se repite en casi todas) viene a rendir frutos en este momento. Para conseguir esta libertad de expresión clausular, para obtener la posibilidad de cortar constantemente el discurso con una puntuación reiterativa, la oración debe tener el mínimo de elementos, es decir, estar despojada de partes no útiles para la carga expresiva del sintagma. Por ello, y en beneficio de este modelo, Miró hace uso de ese lenguaje cuyos elementos se antojan a veces muy especializados pero que van haciendo una impronta en el lector que posteriormente ayuda a crear la atmósfera y a introducir al con- sumidor de esa obra en el espacio semántico de la misma. No son palabras comunes muchas de ellas, ni son palabras que se puedan encontrar en cualquier diccionario, son morfemas provenientes de una zona geográfica que se relata y que va adquiriendo un nuevo matiz a los ojos del lector en el momento en que se posesiona de ellas. Pero no sólo eso, también cumplen una función sintáctica muy definida, como en el caso de *cazcarrias*, aglutinan los significados inherentes a su función comunicativa y crean un campo semántico en torno de la expresión que las contiene evitando, con ello, la reiteración, la explicación innecesaria, el abuso de ciertos elementos como pueden ser el nombre, en fin, simplificando la ora-

cion y haciendo más participe al lector de la creación de la obra.

Tomando en cuenta todo lo anterior, una vez presentados la mayor parte de los elementos constitutivos del texto, creo que podemos llegar a los siguientes resultados.

--El lenguaje, que Edmun L. King, con gran tino llama "quintaescencial" es uno de los elementos más importantes en la creación mironiana ya que aglutina los significados y crea imágenes con economía en el uso de palabras en el enunciado. Ese mismo lenguaje que carece de vocativos e interjecciones, así como de frases hechas cumple la función de "lenguaje de vocabulario" a decir de Fco. Martínez, porque no es lenguaje cotidiano pero como vimos tampoco lo es del todo académico; y a decir del mismo investigador no es ni sinonímico, ni antonímico, fundamentándose, el mismo lenguaje, en el uso excesivo del sustantivo.

--Como nos lo presenta el mismo Fco. Martínez, hay abundancia en el uso de los enunciados bímembres conjuntados por la cópula Y entre elementos de igual valor semántico pero de distinto significado. A su vez también en el pequeño estudio sobre la preposición *de*; el uso de este recurso para crear imágenes más ricas y más profundas. En otras palabras el constante apoyo en las partículas gramaticales.

--Miró hace también mucho uso de la oración corta y de la cláusula corta. Al respecto, independientemente de que, como lo hemos podido constatar en los porcentajes que presenté,

todos los escritores de la época --tomando como ejemplos a los cuatro presentados-- hacen uso de este recurso, Miró, al conseguir un mayor porcentaje en oraciones es quien más lo practica y maneja.

--Miró traslada estructuras oracionales a la nexualización de las cláusulas. Podemos resumir que hay en él un uso supraoracional en este sentido.

--Creo que la propuesta sintáctico semántica de Miró, se fundamenta principalmente en la conjunción de la estructura oracional con el significado de las voces utilizadas. De esta manera, consigue el efecto de una escritura inmensamente descriptiva pero a la vez ágil y eficaz; lo que Fco. Martínez llama "sorpresa" y el Dr. Lope Blanch, al referirse a su uso de la frase, "enorme poder evocador".

--No creo que exista una fórmula para poder dilucidar al respecto de la sintaxis de Miró: él lo dijo en una ocasión "no es una forma de escribir, es una forma de ser".

Epilogo

Inicié con la mercurialidad, con el Modernismo y con Juan Ramón Jiménez. La primera entidad, lo debo reconocer, fue una intuición hasta que pude extraer todo lo que para la cultura de occidente significa Mercurio; y creo que no me equivoqué al decir que como un elemento de ornato se estaba tomando la figura y la obra de Miró --casi nadie habla de sus propuestas, ni del enorme bagaje enriquecedor que nos deja con el rompimiento de las estructuras sintácticas y con la elevación del lenguaje a un plano más connotativo, más "quintaesencial". Dice Fco. Martínez que en los estudios realizados hasta hoy hay más lirismo que objetividad, aseveración con la cual no concuerdo del todo, pero que si comparto en la medida que no hay más estudios como el suyo, con bases objetivas, lógico matemáticas cuasi científicas y esto de cuasi para no comprometer a la literatura y su estudio a una taxación fría y despersonalizada que nos lleven por derroteros ya superados desde el naturalismo y otros ismos menos crueles. Y digo que fue un acierto porque nuestro autor nos deja nuevamente con el impresionismo de su prosa y con la sensación de inaprehensibilidad al final del estudio. Son cosas que solo se entienden desde la perspectiva de la contextualidad cultural y de la sensibilidad traída exprofeso, pero no por ello invictas siempre. Así, aladas, transformantes, en eterno cambio, como un Aleph, como un Fenix quedan en el pa-

pel esperando un espíritu afín o de verdad inquisitivo para extraerles su esencia. Toco el Modernismo, por la etapa que le tocó vivir a nivel universal, porque Miró es un escritor universal como lo es el español, nuestro idioma, como lo son todos los grandes artistas. A Juan Ramón Jiménez lo traje a cuento porque en un momento dado pude analogar ese lenguaje poético que tan bien realiza en sus obras maestras y en su no menos laureado *Platero* con la profundidad expresiva de nuestro novelista. Pero no, ni Juan Ramón se cuidó de esos modernistas "mercuriales" --de los cuales conoció y admiró entrañablemente al mayor de todos-- ni Miró fue poeta en el sentido más usual de la palabra. Es más, le disgustaba el mote. Aunque lo haya sido en el más puro sentido griego.

GUSTAVO MARTINEZ CASTELLANOS

C I T A S :

1.- Aparte de eso no es muy conocida. Como lo apunta la doctora Ontañón en *Estudios sobre Gabriel Miró*. UNAM, México, 1979. fue un "Escritor incomprendido" (cap. I). Más que eso: fue un escritor mal entendido.

2.- En *Sigüenza y el mirador azul*. Introducción biográfica, transcripciones y enmiendas de Edmund L. King. Ediciones La Torre. Madrid 1982. 154 Pp. hace referencia a una vida cosmopolita en Alicante que no dudo se haya dado en profusión pero que, estilística y temáticamente no aparecen en las obras de nuestro escritor.

"Si insisto en el carácter cosmopolita de la vida alicantina en los 80 no es por su interés puramente anecdótico sino porque estoy buscando, dentro de lo que cabe, una explicación biográfica de la personalidad literaria de Gabriel Miró". (Aunque no estoy en nada de acuerdo con su aseveración sobre la falta de problematismo que erige): ¿De dónde puede surgir un escritor tan excéntrico, tan falto del problematismo nacional que era una enfermedad endémica de las letras españolas de principio de siglo, un prosista que escribe con pluma castisima de lo que ve con ojos microtelescopicos? Pues de un ambiente vital sumamente provinciano y extraordinariamente cosmopolita..." p 29

3.- La muerte es un *leitmotiv* a lo largo de toda su obra. En este sentido parece fundamentar un naturalismo exacerbado pero no es así, su manejo queda en simple referenciación.

4.- Al igual que Miró, comparativamente con escritores mexicanos, presenta ciertos rasgos característicos de su sintaxis: economía de lenguaje, uso reiterativo de pronombres, vocabulario campirano; más cláusulas, más oraciones, mayor relación entre cláusulas, etc. Sería interesante establecer un estudio comparado. cf. "La estructura del discurso en cinco escritores mexicanos" en *Análisis gramatical del discurso*. J. M. Lope Blanch. UNAM, 1987. pp 100-106.

5.- Aunque parezca contradicción por lo dicho anteriormente, recurriré, al igual que la Dra. Paciencia Ontañón, reconocida mironista, a aceptar el término "por comodidad como denominador común de un grupo de escritores que presentan sin duda, una serie de rasgos coincidentes". "Gabriel Miró, espíritu del 98 en *Studia hispánica in honorem Lapesa*. Vol.III. Ed. Dámaso Alonso et al. Gredos 1975. p 375. También en "Gabriel Miró y el espíritu del 98 en *Estudios sobre Gabriel Miró*. *op cit.* que se trata del mismo artículo pero en una versión algo renovada con referencia a la de Gredos.

6.- "Una lectura detenida y cuidadosa evidenciaría la preocupación de Miró por el estado espiritual de la provincia, su crítica a ciertas instituciones, al espíritu estrecho que se opone al progreso, a la tradición mal entendida, a la vida encerrada que crea odios y bajas pasiones, a la falta de horizontes abiertos, a la libertad. En una palabra, revela-

ria lo que Lain llamó "amor amargo" de Miró por España, representada por su provincia, por una ciudad (...) en su primera y principal preocupación, en el dolor por España (...)" *ibid* pp 378-379.

7.- En *El mundo de Gabriel Miró*, Vicente Ramos hace una recopilación exhaustiva de las toponimias presentadas en su obra, dada la extensión de la misma no considero conveniente reproducirla. Un aspecto que evalúo como sintomático es que el mismo Miró tiene en *Años y Leguas* un subcapítulo que lleva precisamente ese nombre: "Toponimias" p 106, lo que hace resaltar la importancia que para él tenía este aspecto.

8.- En el estudio de Edmun L. King. *op. cit* hay una parte que se refiere a la castellanización de una palabra -stramenta- por parte de Miró; esto aún viene a reforzar la tesis de que en la búsqueda del lenguaje nuestro autor no se detenía ni aun cuando, a criterio de L. King, a veces lo hiciera mal: "Se encuentra en *Nuestro Padre San Daniel*: 'II, vi (su Ilustrísima), donde subido en la *estramenta* de la mula, fue entrando el (nuevo) obispo por las calles'. *Estramenta* es palabra acuñada por Miró evidentemente a base del latín *stramenta*, albarda, uso que aun en latín los lexicógrafos caracterizan como raro. Aparece en la vulgata (Génesis 31:34: 'Illa festinans abscondit idola subter *stramenta* cameli') (...) se da también en *De bello gallico*, VII,45, 2, de Julio Cesar, obra que seguramente los niños de Santo Domingo tendrían que aprender casi de memoria y el niño Gabriel vería la frase siguiente: 'Prima lucen magnum numeramum impedimen-

torum ex castris mularumque produci nis *stramenta* detrahi milionesque cum cassidibus equitum specie ac simulatione collibusa circumvehi iubet". De dicha experiencia conjeturo que Miro rescató e hispanizó la palabra aunque por desgracia lo hizo mal. En español el texto cesareano reza así. "Con la luz del alba, mandó que sacaran del campamento un gran número de mulas de carga, y que los arrieros le quitaran las albaradas, y, con cascos puestos, que anduviesen montados alrededor de las colinas dando la impresión de que fueran *caballería*". O sea, la *stramenta* no podía usarse como silla de montar; más bien había que quitarla si uno quería montar la bestia que la llevaba." p. 44

9.- Algunas de ellas no las haré porque presentó los resultados en el capítulo sobre Fco. Martínez y otras sobre el uso del *DE*.

10.- Jorge Guillén en Breve epistolario habla del ideograma: "Así el nombre, casi nulo como ideograma, cobra plenitud de imagen" p. 26. Donde utiliza el término con la certeza debida ya que, en la escritura modernista el ideograma fue una aspiración artístico--literaria cuyas raíces se remontan a las pinturas de Utamaro en donde, pasando por la escritura, el significado quedaba implícito en los trazos mismos de la grafía reforzando la tesis de la economía del lenguaje.

11.- O. Paz dice en "El lenguaje" en *El arco y ...* que el escritor que se distrae es un loco que se juega el todo por el todo ya que pierde el control del material para expresar sus ideas: la palabra, por elevarse solo en sus ideas.

12.- Al respecto, Joaquín Casaldüero, en *Estudios de literatura española* nos proporciona todo un legado de erudición sobre las corrientes vanguardistas; entre ellas dedica un capítulo especial al Cubismo titulado "Gabriel Miró y el Cubismo" algunos de sus aciertos son establecer una relación entre esta corriente y el manejo de ciertos tópicos literarios como la personalidad, el tiempo, las perspectivas del narrador, la historicidad, las traslación de personalidades entre los personajes, entre otras. Y digo "algunos de sus aciertos" porque ocurre en un retoricismo mismo que Vicente Ramos nos hace ver en su *El mundo de Gabriel Miró* cuando dice: "Con referencia al cubismo que cree ver Casaldüero, sin rechazar la tesis de tan interesante como sugerente estudio, juzgamos que tales características cubistas mironianas responden --si confusamente a un "clima" de época-- o mejor, son derivaciones necesarias de los más entitativamente mironiano (...) el sigüencismo" p. 41

13.-"Aquella sombra y esta agua tenían *categorías* distintas para las gentes del campo, según las disfrutase Sigüenza o las aprovechase un jornalero. La sombra que Sigüenza buscó era un *concepto* y una *capacidad* de delicias (...) Ya se regaba Sigüenza con estas *calidades* y *exactitudes* que podían haber envejecido en cualquier mediano entendimiento, pero que en él eran de una *verdad virgen*..." p. 19

14.- "Abrió Sigüenza su mano para coger olor, y era un buen olor de tahona. Aleteaba el fuego por los tojos, corría por gistos de gramas..." Independientemente de la referenciación

toponémica que en el final se repite: Guadalest, Benimatell, Beniardá, Benifato, Confrides... En otro tiempo, cada uno era integralmente él(...)" p. 184

15.- *Estudios... op. cit.*

16.- Lazaro Carreter, Fdo. "La lengua española en el siglo XVIII".

17.- Inclusive, ante la invitación de un crítico de arte -- apunta Jorge Guillén en Breve epistolario-- Miró rechazó energicamente a la voz de "¡A mi no me banquetea nadie!"

18.- En *Sigüenza y el Mirador...*

19.- "Catalogar a Miró entre los escritores modernistas (...). Pero ello no se debe sino a un punto de partida falso: el de considerar el lenguaje como un instrumento que puede manejarse a voluntad, según las necesidades del momento. Es preciso deshacer este error y aceptar la verdad: el lenguaje es el escritor mismo." Sin embargo, Miró, aunque está conciente de ello no lo reconoce del todo: "No escribo con facilidad. Escribo cuando puedo; pocas veces con facilidad" "Léxico y estilo en G. M." Adolfo Lizón G. *Cuadernos* "Pero esto escribir con dolor. --nos dice Lizón-- este escribir sin pausas pero sin prisas, no debe extrañar, ya que en el escritor es cualidad imprescindible el ahinco que vence todas las dificultades, la conciencia de la propia misión, la seriedad." p 232.

20.- *Cit.* Wyle Sypher en *Literatura y Tecnología*, p. 92.

21.- Al respecto Kurt Balldinger en *Teoría semántica* nos habla del Triángulo de Ullman sobre el que basa su teoría de una nueva semántica que se basa en el triángulo de Odgen y

Richards y en Ferdinand de Saussure de quien toma su dicotomía y une un tercer elemento que es la realidad misma (imagen acústica y su representación esquemática basada en ella).

22.- *Literatura y tecnología* p.92

23.- (apud p. 115 *Literatura y Tecnología*)

24.- *Ibid*

25.- *El Lenguaje como Semiótica Social*. M.A.K. Halliday
F.C.E. 1986, México.

26.- Martínez García, Francisco. "Estructuras binarias
engenoradas por la conjunción Y en la prosa de Gabriel Miró.
Archivum, 26. 1976 pp 43-47. Revista de la Universidad de
Oviedo.

27.- Ramos, Vicente. *El mundo de Gabriel Miró*. Gredos. Ma-
drid. 1964. p. 25

28.- *ibid*.

BIBLIOGRAFIA:

- I.- Baldinger, Kurt. *Teoría semántica*. Ed. Alcalá. Madrid, 1987.
- II.- Baroja, Pio. *La Busca*. Salvat Editores. Navarra, 1971.
- III.- ----- *Paradox, rey*. Col. Austral, Espasa Calpe. Madrid, 1986.
- IV.- Casaldueiro, Joaquín. "Gabriel Miró y el Cubismo" en *Estudios de literatura española*. Gredos, Madrid. 1962.
- V.- Corominas Joan y José Pascual. *Diccionario Crítico Etimológico, Castellano e Hispánico*. 6 tomos. Gredos, Madrid. 1986-1989.
- VI.- *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. 2 tomos. 1984
- VII.- *Gramática de la lengua española*. Real Academia Española. Espasa-calpe, Madrid. 1962.
- VIII.- Guillén, Jorge. *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*. Ediciones de arte y bibliofilia de Madrid. Madrid, 1970.
- IX.- Halliday, M.A.K. *El lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica. México. 1986.
- X.- Landeira, Ricardo. *An annotated bibliography of Gabriel Miró, (1900-1978)*. Society of spanish and hispanish-american studies. EUA. 1978.

- XII.- Lazaro Carreter, Fernando. "La lengua española en el siglo XVIII" en: *Las ideas lingüísticas de España durante el siglo XVIII*. Critica, Barcelona. 1985.
- XIII.- Leroy, Maurice. *Las grandes corrientes de la lingüística*. Fondo de Cultura Económica. México 1985.
- XIV.- Lizón Gadea, Adolfo. "Léxico y estilo de Gabriel Miró. Cuadernos de literatura contemporánea. 5-6, (1942). Universidad de Madrid.
- XV.- Lope Blanch, Juan M. *Análisis gramatical del discurso*. U.N.A.M. 1987.
- XVI.- López, María Luisa. *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones*. Gredos, Madrid. 1972.
- XVII.- Martínez García, Francisco. "Estructuras binarias engendradas por la conjunción Y en la prosa de Gabriel Miró." *Archivum*, 26. (1976). Universidad de Oviedo.
- XVIII.- Martínez, Ruiz, José "Azorín". *La Voluntad*. Clásicos Castalia. Madrid, 1984.
- XIX.- Miró, Gabriel. *Años y Leguas*. Salvat, Navarra. España. 1971.
- XX.- ----- *Del vivir*.
- XXI.- ----- *Las cerezas del cementerio*. Ed. Nueva Nicaragua. Nicaragua, 1987.
- XXII.- ----- *Libro de Sigüenza. Jornadas de este caballero levantino*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1969.
- XXIII.- ----- *Nuestro padre san Daniel y El Obispo leproso*. Alianza Editorial. Madrid, 1985.

XXIV.- ----- *Sigüenza y el mirador azul* y "Prosas" de *El Ibero*. Introducción biográfica, transcripciones y enmiendas de Edmun L. King. Ediciones De la Torre. Madrid, 1982.

xxv.- Ontañón de Lope, Paciencia. *Estudios sobre Gabriel Miró*. U.N.A.M. México. 1979.

xxvi.- ----- "Gabriel Miró, espíritu del 98" en *Studia Hispanica in honorem Lapesa*. Vol III. Ed. Dámaso Alonso et al. Gredos, Madrid. 1975.

XXVII.- Paz, Octavio. *El arco y la Lira*. FCE. México. 1986.

XXVIII.- ----- *Primeras letras*. Ed. Vuelta. México, 1987.

XXIX.- Petöfi, Janos S. *Linguística del Texto y crítica literaria*. comunicación, Madrid, 1978

XXX.- Ramos, Vicente. *El mundo de Gabriel Miró*. Gredos, Madrid. 1964

xxxi.- Sypher, Wylie. *Literatura y tecnología*. Fondo de Cultura Económica. México, 1971.

XXXII.- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Col. Austral, Espasa--Calpe. México, 1989.

xxxiii.- ----- *La Tía Tula*. Col. Austral. Espasa--Calpe. México, 1989.

xxxiv.- ----- *Antología*. Fondo de Cultura Económica. México, 1971.

A P E N D I C E

(Análisis de textos)

- 1.- El maestro va y viene ante Azorín en sus peripatéticos discursos. O.P. + cop.
- 2.- Habla resueltamente a través de la palabra enérgica, pesimista, desoladora, colérica, iracunda -en extraño contraste con su beata calva y cálida sonrisa- el maestro extiende ante los ojos del discípulo nórrido cuadro de todas las miserias, de todas las insanias, de todas las cobardías de la humanidad claudicante. O.P. + Yuxt.
- 3.- La multitud le exaspera: odio profundo, odio tal vez rezago de lejanos desprecios le impulsa fieramente contra la frivolidad de las muchedumbres veleidosas. O.P. + Yuxt.
- 4.- El discurso aplaudido de un exministro estúpido, el fondo oalabrero de un periodico, la frase hueca de un periodista vano, la idiotez de una burguesia caquexica, le convulsionan en apopléticos furores. O.P.
- 5.- Odia la frase necha, el criterio marmoreo, la sistematización embrutecedora, la ley, salvaguardia de los bandidos, el orden, amparo de los tiranos ... O.P.
- 6.- Y á lo largo de la estancia recargada de libros, nervioso, irascible, enardecido va y viene mientras sus frases callidas vuelan á las alturas de una sutil y deprimente metafísica, ó descienden flageladoras sobre las realidades de la política venal y de la literatura vergonzante. O.P. + Cop. + temp. + disy.
- 7.- Azorín escucha al maestro. O.P.

- 8.- Honda tristeza satura su espíritu en este silencioso
anochecer de invierno. O.P.
- 9.-Yuste pasea. O.P.
- 10.- A lo lejos suenan las campanas del santuario. O.P.
- 11.- Los opacos tableros de piedra palidecen O.P.
- 12.- El maestro se detiene un momento ante Azorín y dice:
O.P. + Cop.
- 13.- --Todo pasa, Azorín; todo cambia y perece. O.P. + Yuxt.
+ cop.
- 14.- Y la substancia universal, --misteriosa, incognoscible,
inexorable-- perdura. O.P.
- 15.- Azorín remuevese lentamente y gime en voz opaca: O.P. +
Cop.
- 16.- --Todo pasa. O.P.
- 17.- Y el mismo tiempo que lo hace pasar todo, acabará tam-
bién. O.P. + Yuxt.
- 18.- El tiempo no puede ser eterno. O.P.
- 19.-La eternidad, presente siempre, sin pasado, sin futuro,
no puede ser sucesiva. O.P.
- 20.- Si lo fuera y por siempre el momento sucediera al momen-
to, daríase el caso paradójico de que la eternidad se aumen-
taba á cada instante transcurrido. Condíc. + Cop. + O.P. +
Comp. Adnom.
- 21.- Yuste torna á detenerse y sonríe. O.P. + Cop.
- 22.- --La eternidad... Frase
- 23.- Yuste tira del bolsillo una achatada caja de plata.
O.P.

- 24.-En la tapa, orlada de finos roleos de oro un niño se inclina sobre un perro y lo acaricia amorosamente. O.P. + Cop.
- 25.- Yuste, previos dos golpecitos, abre la tabaquera y aspira un polvo. O.P. + Cop.
- 26.- Luego añade: O.P.
- 27.- --La eternidad no existe. O.P.
- 28.- Donde hay eternidad no puede haber vida. Locat. + O.P.
- 29.- Vida es sucesión; sucesión es tiempo. O.P. + Yuxt.
- 30.- Y el tiempo --cambiante siempre-- es la antítesis de la eternidad --presente siempre. O.P.
- 31.- Yuste pasea absorto. O.P.
- 32.- El viejo reloj suena una hora. O.P.
- 33.- Yuste prosigue: O.P.
- 34.- --Todo pasa. O.P.
- 35.-La sucesión vertiginosa de los fenómenos, no acaba. O.P.
- 36.- Los átomos en eterno movimiento crean y destruyen formas nuevas. O.P. + Cop.

Martínez Ruiz, José. *La voluntad*. Clásicos Castalia.

Madrid, 1984. Pp.72-73

--,--

- 1.- En la morada casta y pura de doña Casiana, la pupillera, reinaba hacia algún tiempo apacible silencio; O.P. + Av. temp.
- 2.- solo entraba por el balcón, abierto de par en par, el rumor lejano de los coches y el canto de un grillo de la ver-

ciudad, que rascaba en la chirriante cuerda de su instrumento con una persistencia desagradable. O.P. + Aj. Expl.

3.- En aquella hora, fuera la que fuese, marcada por los doce lentos y gangosos ronquidos del reloj del pasillo, no se encontraban en la casa más que un señor viejo, madrugador impenitente; la dueña, doña Casiana, patrona también impenitente, para desgracia de sus huéspedes, y la criada Petra.

Aj. Expl. + Aj. Especif. + O.P.

4.- La patrona dormía en aquel instante sentada en la mecedora, en el balcón abierto; la Petra, en la cocina, hacía lo mismo, con la cabeza apoyada en el marco de la ventana, y el señor viejo madrugador se entretenía tosiendo en la cama.

O.P. + Yuxt. + Cop.

5.- Había concluido la Petra de fregar, y el sueño, el calor y el cansancio la rindieron, sin duda. O.P. + Cop.

6.- A la luz de la lamparilla colgada en el fogón se la veía vagamente. O.P.

7.- Era una mujer flaca, macilenta, con el pecho hundido, los brazos delgados, las manos grandes, rojas, y el pelo gris. O.P.

8.- Dormía con la boca abierta, sentada en una silla con una respiración anhelante y fatigosa. O.P.

9.- Al sonar las campanadas el reloj del pasillo, se despertó de repente; Temporal + O.P.

cerró la ventana de donde entraba un nauseabundo olor a establo de la vaquería de la planta baja; O.P. + Aj. especific.

- 10.- dobló los paños; salió con un rimero de platos y los dejó sobre la mesa del comedor; O.P. + Yuxt. + cop.
- 11.- luego guardó los cubiertos, el mantel y el pan sobrante en un armario; descolgó la candileja y entró en el cuarto, en cuyo balcón dormía la patrona. Temporal + yuxt + cop. + Aj. especific. o de relativo
- 12.- --¡Señora, señora! --llamó varias veces. O.P.
- 13.- --¿Eh? Interj.
- 14.- ¿Qué pasa? --murmuró doña Casiana, de un modo soñoliento. Objetiva + O.P.
- 15.- ---Si quiere usted algo. O.P.
- 16.- --No, nada. Pro or.
- 17.- ¡Ah, sí! Interj.
- 18.- Mañana dígame usted al panadero que el lunes que viene le pagaré. O.P. + objetiva + Aj. Especific.
- 19.- --Está bien. O.P.
- 20.- Buenas noches. Frase
- 21.- Salía la criada del cuarto cuando se iluminaron los balcones de la casa de enfrente; después se abrieron de par en par, y se oyó un prelude suave de guitarra. O.P. + Temp. + Temp + Cop.
- 22.- --¡Petra! ¡Petra! --gritó doña Casiana--. O.P.
- 23.- Venga usted. O.P.
- 24.- ¿Eh? interj.
- 25.- En casa de la Isabelona... se conoce que ha venido gente. O.P. + suj.

26.- La criada se asomó al balcón y miró con indiferencia la casa frontera. O.P. + Cop.

27.- --Eso, eso produce --siguió diciendo la patrona--, no estas porquerías de casas de huéspedes. Obj. + O.P.

28.- En aquel momento apareció en uno de los balcones de la casa vecina una mujer envuelta en amplia bata, con una flor roja en el pelo, cogida estrechamente de la cintura por un señorito vestido de etiqueta, con frac y chaleco blanco. O.P.

29.- --Eso, eso produce --repetió la patrona varias veces. Obj. + O.P.

30.- Luego, esta idea debió alterar su bilis, porque añadió con voz irritada: Causal + O.P.

Baroja, Pio. *La busca*. Col. Austral pp 26-27

1.- ..."He aquí un chisme utilísimo --se dijo--; de otro modo tendría que apuntar con lápiz el nombre de esa señorita y podría borrarse. Objetiva + O.P. + yuxt. + cop.

2.- ¿Se borrará su imagen de mi memoria? O.P.

3.- Pero ¿cómo es? O.P.

4.- ¿Cómo es la dulce Eugenia? O.P.

5.- Sólo me acuerdo de unos ojos...O.P.

6.- Tengo la sensación del toque de unos ojos... mientras yo divagaba líricamente, unos ojos tiraban dulcemente de mi corazón. O.P. + Temporal + yuxt.

7.- ¡Veamos! Interj.

8.- Eugenia Domingo, sí, Domingo, del Arco. Frase

9.- ¿Domingo? Frase

10.- No me acostumbro a eso de que se llame Domingo... O.P.

+ Vb prepos.

11.- No; he de hacerle cambiar el apellido y que se llame Dominga. O.P. + Cop.

12.- Pero, y nuestros hijos varones, ¿habrán de llevar por segundo apellido el de Dominga? O.P.

13.- Y cómo han de suprimir el mío, este impertinente Pérez, dejándolo en una P., ¿se ha de llamar nuestro primogénito Augusto P. Dominga? O.P. + Yuxt. + Yuxt.

14.- Pero... ¿dónde me llevas loca fantasía?" O.P.

15.- Y apuntó en su cartera: Eugenia Domingo del Arco. O.P.

16.- Avenida de la Alameda, 58. Frase.

17.- Encima de esta apuntación había estos endecasílabos: OP

18.- *De la cuna nos viene la tristeza*

Y también de la cuna la alegría O.P. + Cop. elip

19.- "Vaya --se dijo Augusto--, esta Eugenia, la profesora de piano, me ha cortado un excelente principio de poesía lírica elemental. O.P. + Obj.

20.- Me queda interrumpida. O.P.

21.- ¿Interrumpida?... Pro. or.

22.- Sí, el hombre no hace sino buscar en los sucesos, en las vicisitudes de la suerte, alimento para su tristeza o su alegría nativas. O.P. + Adversativa Exclusiva

23.- Un mismo caso es triste o alegre según nuestra disposición innata. O.P. + disy. (elip)

24.- ¿Y Eugenia? frase

25.- Tengo que escribirle, pero no desde aquí, sino desde casa. O.P.

26.- ¿Iré más bien al Casino? O.P.

27.- No, a casa, a casa. Pro or.

28.- Estas cosas desde casa, desde el hogar. Frase

29.- ¿Hogar? frase

30.- Mi casa no es hogar. O.P.

31.- Hogar... frase

32.- Hogar... frase

33.- ¡Cenicero más bien! O.P.

34.- ¡Ay, mi Eugenia!" interj.

35.- Y se volvió Augusto a su casa. O.P.

II

36.- Al abrirle el criado la puerta... Temp.

37.- Augusto, que era rico y solo, pues su anciana madre había muerto no hacía sino seis meses antes de estos menudos sucedidos, vivía con un criado y una cocinera, sirvientes antiguos en la casa e hijos de otros que en ella misma habían servido. Aj. expl. + causal + Temp. + O.P. + aj. especific.

38.- El criado y la cocinera estaban casados entre sí, pero no tenían hijos. O.P. + Advers. restr.

39.- Al abrirle el criado la puerta le preguntó Augusto si en su ausencia había llegado alguien. Temp. + O.P. + obj.

40.- --Nadie, señorito. Pro or.

41.- Eran pregunta y respuesta sacramentales, pues apenas recibía visitas en casa Augusto. O.P. + Causal

- 42.- Entró en su gabinete, tomó un sobre y escribió en él:
"Señorita doña Eugenia Domingo del Arco. E. P. M." O.P. +
Yuxt. + cop. + frase
- 43.- Y en seguida, delante del blanco papel apoyó la cabeza
en ambas manos, los codos en el escritorio, y cerró los
ojos. O.P. + yuxt. (elip) + cop.
- 44.- "Pensemos primero en ella", se dijo. Obj. + O.P.
- 45.- Y esforzose por atrapar en la oscuridad el resplandor
de aquellos otros ojos que le arrastraban al azar. O.P. + de
reg. prepos. + aj. especific.
- 46.- Estuvo así un rato sugiriéndose la figura de Eugenia,
y como apenas si la había visto, tuvo que figurársela. O.P.+
cop. causal + yuxt.
- 47.- Merced a esta labor de evocación fue surgiendo a su fan-
tasia una figura vagarosa ceñida de ensueños. O.P.
Unamuno, Miguel de, *Niebla*. Austral. pp.30-31

--,--

- 1.- Su casa era la última de una calle de las afueras,
encima de una hondonada de almendros, frente al mar. O.P.
- 2.- Alejandro iba de luto, con pantalón ceñido, americana de
terciopelo y junco de jinete. O.P.
- 3.- Se iluminó en Sigüenza el recuerdo de ese nombre. O.P.
- 4.- -Moreno, casi cetrino, corpulento, con unos ojos
ardientes, que empujaban a quien le mirase. O.P. (elip) +
Aj. explic. + Obj. Indirecta

- 5.- ¡Don Alejandro! frase
- 6.- ¡Es verdad: don Alejandro! O.P. + frase
- 7.- La señora se apresuró a decir: O.P.
- 8.- --Y una vez aquella hija nos escribió (guarda Teresa sus cartas): O.P. + Yuxt.
- 9.- "El hermano rubio pasa muchas tardes bajo nuestros balcones, hacia la playa. O.P.
- 10.- Hoy le decía a un amigo que llevaba lentes de estudio: O.P. + Aj. especific.
- 11.- "El bastón que siempre trae mi padre es de madera de violeta. ¶ Aj. especific. + O.P.
- 12.- El amigo se reía: y él porfió: O.P. + Cop.
- 13.- "De violeta, de laurel-violeta. O.P. (elip)
- 14.- ¡Deja oír riquismo en la mano! ¶ O.P.
- 15.- Yo le sonreí, y él me vio y se sofocó mucho." O.P. + Cop. + cop.
- 16.- Ya no nos habló más de usted. O.P.
- 17.- Sigüenza se había quedado inmóvil, dentro de ese episodio tan diáfano, con la tristeza de no haberse apropiado de su fugacidad. O.P. + Adnominal.
- 18.- Le acudieron unas palabras del *Diario* de Amiel: O.P.
- 19.- Se le apareció una espalda vestida de luto y una trenza rubia, lisa, como una luz que se enfriase. O.P. + Comparativa
- 20.- Dejaba en la boca y en los ojos de los vecinos una intención cuya perversidad le resaltó ahora: O.P. + Aj. especific.

- 21.- --¡Aunque lleve todavía trenza... Concesiva
- 22.- Dios sabe!...O.P.
- 23.- Se transparentaba el temblor de la vida de esa criatura. O.P.
- 24.- Y a su lado, siempre, aquel hombre, agitanado y ecuestre, de ojos llameantes y duros, de manos vigorosas, que crujían como si llevaran guantes de hierro, de sienes ya como la hoja del olivo. O.P. (elip) + aj. expl. + modal
- 25.- Tenía una mueca de dolor enfurecido. O.P.
- 26.- Las mujeres murmuraban: O.P.
- 27.- --Pronto será ya viejo; y ella, ella, si no fuese por él sería un crío, y como está enferma aún parece menor. Temp. + O.P. + Cond. + causal + cop.
- 28.- Su piel, de una blancura de flores frágiles. O.P. (elip)
- 29.- Belleza quebradiza: Frase.
- 30.- el cabello de sol trenzado. Frase.
- 31.- Siempre de negro. Frase.
- 32.- En sus ojos, de un azul de lucecitas verdes, estaba él, y la encerrada con él. O.P. + cop. (elip)
- 33.- Los dos solos en aquella casa de las afueras, con el mar exaltando, de noche, su silencio. O.P. (elip) + Yuxt.
- 34.- Salía cogida de la mano de don Alejandro, que no la dejaba de mirar; luego su brazo se la ceñía vibrantemente a la cintura de virgen... O.P. + aj. expl. + temporal
- 35.- Un vecino baldado siempre decía: O.P.
- 36.- --¡La deshará! O.P.

- 37.- Desde la purísima ya no salió. O.P.
- 38.- Día de reyes, muy temprano, fue su entierro. O.P.
- 39.- Detrás del coche iba ese hombre solo. O.P.
- 40.- Sus botas de jinete semejaban chafar la carcasa del mundo. O.P. + Obj.
- 41.- Apareció la cabeza del tullido por una vidriera del cancel: O.P.
- 42.- --¿Ataúd blanco? frase
- 43.- ¡Esa gente se piensa que nosotros...! O.P.
- 44.- No había ya más gente que don Alejandro y el ataúd. O.P.
- 45.- Y aquella noche se acostó el caballero en la cama, todavía con las ropas estrujadas por la muerte; O.P.
- 46.- las recogió; O.P.
- 47.- se las subió; O.P.
- 48.- se las envolvió y contemplándose en el espejo de ella se disparó una pistola en el paladar. O.P. + temporal + cop.

I N D I C E :

Prologo	V
Introducción	VII
I.- Algunos aspectos de la obra de Miró	9
II.- La lexicografía	15
III.- La preocupación por el lenguaje	39
IV.- Una aproximación al estudio del texto	48
Los resultados de Fco. Martínez	59
a.- Texto vs Oración	61
V.- Sobre la estructura sintáctica.	
A.- Taxonomías	64
B.- Metodología	66
Cuadros	67
C.- Otro elemento: el uso de la prep. <i>De</i>	75
D.- Resultados	85
VI.- Epilogo	88
Citas	90
Bibliografía	97
Apéndice (Análisis de Textos)	100
Indice	112