

Estructuras binarias engendradas por la conjunción «y» en la prosa de Gabriel Miró

1.—INTRODUCCION

1.0.—La prosa de Gabriel Miró produce una especie de deslumbramiento y sorpresa a cuantos se acercan a ella con el deseo de una convincente captación del secreto en que se amparan su forma de expresión y su forma de contenido, objetos de todo estudio sobre la lengua. La sorpresa ha hecho que muchas de las páginas escritas sobre el tema adolezcan de impresionismo y de lirismo.

Es un resultado lógico en cierto sentido y justificable por motivos que parecen desprenderse de la obra misma de Miró: la riqueza y variedad del léxico empleado; la exuberancia ornamental con que es presentado hasta el más mínimo detalle en las descripciones; la morosidad rítmica del lenguaje; el arte preciso de lograr la evocación de cosas, paisajes y personas por medio de la sensación; el ambiente lírico-afectivo que esta evocación logra transmitir; la nostalgia vaporosa que de personajes, paisajes y cosas emana; etc., etc. Todo esto da al lenguaje de Miró una característica que parece sobreponerse a todas las demás: el sensualismo. Característica que puede llegar a bloquear todo intento de más fría profundización; tanto

más, cuanto que Miró, considerado tradicionalmente como escritor en algunos aspectos caótico, parece profesar, a juzgar por el contexto impresionista en que se mueve, un consciente escapismo a todo autocontrol crítico; algo así como si su orden fuera el desorden.

Y queda la cuestión sin resolver porque siguen en pie las preguntas: ¿cómo logra Miró ese sensualismo de lenguaje?, ¿a qué son debidos esa nostalgia y ese poder de evocación casi sensorial que hace que el tiempo quede retenido y detenido en un pasado y que a duras penas pueda ser recuperado?, ¿y el contagio de su lirismo?...

1.1.—Escribe Alarcos Llorach: «Lo que nos es dado, al tratar de describir la lengua, es el *texto* (sea oral o escrito), aún no analizado, como totalidad no dividida y absoluta. El único procedimiento para buscar en el decurso de este texto un sistema de lengua es el análisis, mediante el cual el texto será considerado como una clase divisible en elementos». (E. ALARCOS LLORACH, *Gramática estructural*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 26).

Mi trabajo es un intento de análisis. Un análisis reducido a una zona muy concreta y determinada de la obra de Miró: la estructura binaria generada por la conjunción «y».

Es claro que, si el análisis es tan reducido y concreto, las conclusiones a las que podamos llegar serán necesariamente parciales.

En conexión con otros trabajos, también parciales, creo que el mío puede aportar detalles de alguna utilidad. Con el fin de lograr una objetividad e independencia mayores, prescindiendo deliberadamente de toda información bibliográfica sobre la obra de Miró.

1.2.—Creo necesaria una observación, relativa ya al tema concreto que me propongo analizar. La localización histórica de la prosa de Miró (sin pretender implicaciones sociológicas que me llevarían fuera del ámbito delimitado para mi trabajo) debe ser considerada como una premisa del análisis.

La formación de Miró, como la de todos los escritores es-

pañoles 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 armónica 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 una sola página de «El Quijote» leemos: «Por sus pasos contados y por contar»; «porque contempló y miró»; «especialmente fue y vino»; «me está llamando y convidando»; «a otra necesitada y principal persona»; «que en ellas se entremeten y platican»; «un abrir y cerrar de ojos»; «donde quieren y adonde es menester». (*Quijote*, parte 2.^a, cap. XXIX). Es digno de nota que, de los ocho ejemplos aducidos, por lo menos cuatro pueden ser estimados como típicos, ya que, en ellos, la conjunción enlaza términos sinónimos; de los otros cuatro se puede afirmar que también son típicos porque, a nivel estilístico, son vocablos en oposición significativa.

En el siglo XVII es extremo el ejemplo de Vicente Espinel que usa y abusa, de forma abrumadora, de este recurso estilístico, con casi total exclusión de otros recursos. Hay que tener en cuenta que lo que hoy entendemos como palabras claramente sinónimas, tal vez no lo eran para los escritores del Siglo de Oro; es fácil suponer la existencia de una serie de matices que hoy se nos escapan y que entonces estarían vigentes.

En el siglo XIX es muy interesante, a este respecto, el estilo de Benito Pérez Galdós que emplea el asíndeton y el polisíndeton con marcado carácter expresivo, aunque el escritor siga anclado en un clasicismo escolar y aprendido. Galdós, en efecto, recurre, de un modo desconocido hasta entonces, al uso abundante, y conscientemente intencionado, de lo que podríamos llamar «tríadas significativas»: en las enumeraciones, y de manera especial cuando quiere dar una opinión definitiva sobre alguna persona, cosa o situación, Galdós emplea, casi siempre,

tres palabras; pueden ser tres sustantivos, tres adjetivos o tres verbos; de ordinario estas tres palabras tienen esta disposición en la escritura: ————, ———— y ————. De este modo, el esquema clásico, sin perder su fisonomía, es abierto a nuevas posibilidades. Los ejemplos son numerosísimos; creo suficientes éstos, pertenecientes a «La desheredada»: «Cuando hablaba de las rentas, del presupuesto y de esas cosas de gobernar»; «pueblos, ciudades y villas»; «sangre, vinagre y betún»; «las transmisiones, las roldanas y los ejes»; «lo más selecto en hermosura, talento y sociabilidad»; «la naturaleza, el aire y la luz»; «buen corazón, finura y agradable trato»; «fingimientos de juventud, pasión y energía», etc., etc.; «tierno, paternal y simpático»; «día ventoso, frío y seco»; «tipo fino, delicado y esbelto»; «vióse mimada, festejada y querida»; «el noble, enamorado y valiente caballero», etc., etc.; «viéndose, saludándose y comentándose»; «para que ampararan, defendieran y aconsejaran», etc., etc....— Como fácilmente puede apreciarse, las palabras no están usadas en su acepción sinónima, 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 realidad, puede decirse que es la Generación del 98 la que, ya de manera habitual, da a cada uno de los términos del clisé clásico una significación distinta; desaparece así, aunque no siempre como es lógico, la aglomeración de vocablos sinónimos arracimados en torno a la conjunción. En Valle-Inclán, por ejemplo, los vocablos (y también las frases) se superponen como los colores en un cuadro impresionista; son indicativos estos textos de *Las galas del difunto*: «La bruja encaperuzó el manto sobre las sienes y voló convertida en corneja»; «la daifa de la bata celeste y el lazo escarlata»; «los muertos caían y se levantaban», etc.; y estos otros de *Divinas palabras*: «descuelga el candil y sube a dormir»; «los pies furtivos y descalzos»; «Mari-Gaila se aparece en el claro de luna, negra y donosa»; etc., etc.

En este momento histórico-literario debe ser colocada la personalidad artística de Gabriel Miró.

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, en el plano expresivo, se afirma que la prosa de Miró es caótica, que no sigue una sistemática determinada 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 en 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 exuberante de verbos... Algo así como si los esquemas prefabricados de los escritores del XIX que iban acorsetando las frases y los párrafos, hubieran sido dejados a un lado.

Después de analizados fríamente algunos textos de sus dos obras principales, *Nuestro padre San Daniel* y *El obispo leproso*, constataremos si se puede seguir pensando del mismo modo.

Otro detalle. No podemos olvidar aquí que Gabriel Miró vivió en la época del nacimiento, esplendor y muerte del modernismo. *El modernismo como evasión* es el título, muy significativo, de una obra de García Girón. Evasión, ¿por qué? El modernismo rompe con la sociedad y con el suelo donde radica. El escapismo, el arte por el arte, la reclusión voluntaria en la torre de marfil, el vuelo hacia un mundo de ilusión, con un lenguaje antípoda del lenguaje cotidiano, palabras de raro uso, arcaísmos, neologismos, son otras tantas notas características del modernismo. Pero de esta manera, la distancia entre el escritor modernista y la sociedad se agranda. De ahí la escasez de obras narrativas; la realidad disgusta al escritor modernista. ¿Tiene esto algo que ver con Miró?

Ultimo detalle. El modernismo no ha abdicado nunca, ni puede hacerlo, de su ascendencia romántica. Afectivamente todo escritor modernista es un romántico. Romanticismo y

Modernismo son dos evasiones al pasado. Entra aquí en juego un elemento importantísimo en toda crítica literaria: el tiempo. Cuando esta evasión es plenamente lograda, en medios y fines, se da la recuperación del tiempo pasado. ¿No afectará esto para nada a Gabriel Miró?

2.—METODOLOGIA

2.0.—He aquí, ya frontalmente contemplado, el problema y expuesta la metodología que, para su solución, voy a emplear.

En *Nuestro padre San Daniel* y en *El obispo leproso* Gabriel Miró, usa, con mucha frecuencia, la estructura binaria generada por la conjunción copulativa «y». ¿Qué función desempeña esta estructura? ¿Hasta qué punto es significativa y de qué?

Para contestar a estas preguntas procederé de la siguiente manera. Estudiaré, uno por uno, todos los casos en que este fenómeno ocurre en el cap. 1 «Nuestro padre San Daniel» de I.— «Santas Imágenes» de *Nuestro padre San Daniel* y en el cap. 1 «Pablo» de I.— «Palacio y colegio» de *El obispo leproso*.

Cada caso (que es un texto) irá estudiado en los niveles morfológico, léxico, mental, ideológico, estilístico y semántico.

El nivel morfológico señalará claramente la categoría gramatical de los elementos que integran la estructura y el elemento superior sobre el que se aplican, es decir, en función del que son usados... Para clasificar exhaustivamente los elementos a este nivel, operaré en base a un modelo adoptado del lenguaje lógico matemático que luego expondré.

El nivel léxico nos indicará precisamente si los elementos unidos en la estructura son sinónimos o tienen significación distinta.

Al hablar de nivel mental pretendo colocarme, en cierto modo, en la interioridad del texto y, desde ella, lograr la «mens» del autor en cada pasaje. Emplearé tres estados lite-

rario-mentales que según creo cubren todo el campo: descriptivo, narrativo, afectivo.

El nivel ideológico indicará si cada uno de los términos del pasaje en estudio es entendido por mí como abstracto o como concreto.

El nivel estilístico designará si esos términos, ya detectados como sinónimos o distintos, están entre sí en relación de oposición, de paralelismo o de circularidad.

Finalmente, el nivel semántico, como indicador de la relación entre la forma y la sustancia de contenido, nos remitirá referencialmente a los objetos que los signos representan, es decir, nos dirá si los términos están usados en el plano denotativo o en el connotativo.

Prescindo deliberadamente del estudio del nivel sintáctico que nos remitiría a la función de unos signos por relación a otros por creer que este punto no aportaría matices relevantes al trabajo.

2.1.—Y he aquí el modelo lógico-matemático adoptado (con las reservas que impone la exactitud de la matemática al ser aplicada a las cuestiones lingüísticas) para clasificar las estructuras binarias en cuestión a nivel morfológico.

Para que la claridad sea completa, señalo con un punto la conjunción «y», llamo *S* al sustantivo, *A* al adjetivo, *V* al verbo y colocaré entre paréntesis y con letras minúsculas los sustantivos o adjetivos que sean complementos del nombre o circunstanciales con la preposición «de».

El modelo tiene tres partes.

La primera se basa en una aplicación de combinaciones de dos elementos, tomados de uno en uno, en otra combinación de iguales características. Las combinaciones son:

S . S

S . A

A . S

A . A

La segunda parte del modelo es la aplicación de un elemento en unas permutaciones con repetición de dos elementos; y viceversa. Las combinaciones son éstas:

SA . S	S . AS	S . SS	SS . S
SA . A	A . AS	S . AA	AA . S
AS . S	S . SA	A . SS	SS . A
AS . A	A . SA	A . AA	AA . A

La tercera parte es, finalmente, una aplicación de permutaciones con repetición de dos elementos tomados en grupos de dos y en los que se repiten ambos. Las combinaciones son:

SS . AS	AS . AS
SS . SA	AS . SA
SS . SS	AS . SS
SS . AA	AS . AA
SA . AS	AA . AS
SA . SA	AA . SA
SA . AA	AA . AA
SS . SS	AA . SS

Tenemos así todas las combinaciones posibles para nuestro intento, ya que me refiriré sólo a textos en los que queden implicados, a lo sumo, dos elementos por cada parte de la estructura binaria. No me referiré a estructuras más amplias logradas por acumulación polisindética, como por ejemplo: «vino de lueñas tierras y se le secó la su mano derecha y acabó mísero» (pág. 10)¹, o por acumulación asindética como: «quédale, para siempre, una morada color, una mueca amarga de asfixia y el apodo del *Ahogao*» (pág. 11).— (Para frases como éstas y otras más amplias aún, podría diligenciarse un modelo a base de la teoría de los conjuntos, realizando la partición del conjunto en x clases de equivalencias; pero no lo haré).

(1) Todos los textos y páginas señalados en el trabajo hacen referencia a GABRIEL MIRÓ, *Nuestro padre San Daniel, El obispo leproso*, Alianza Editorial, Madrid, 1969.

3.—ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

3.0.—Estos son los textos sometidos a análisis y los resultados obtenidos.

3.1.—A) De *Nuestro padre San Daniel*, (I.—Santas imágenes, 1.—Nuestro padre San Daniel) (pp. 9-12).

1.—«*La difícil y abnegada virtud*».

A nivel morfológico, la estructura tiene esta forma: $A \cdot AS$. Ahora bien: dado que los dos adjetivos califican al mismo sustantivo, la expresión más exacta en términos lógico-matemáticos sería ésta: $A \cdot A \rightarrow S$, es decir, que $A \cdot A$ están en función de S , o dicho de otro modo: A y A se aplican a S .

A nivel léxico, «*difícil*» y «*abnegada*» no son términos sinónimos, pues mientras «*difícil*» hace alusión a algo «que no se puede hacer o conseguir sin mucho esfuerzo», «*abnegada*» indica el «sentimiento altruísta que mueve al sacrificio de los propios afectos o intereses en servicio de Dios o para bien del prójimo».

A nivel mental, el texto se mueve en un plano meramente descriptivo-enunciativo de dos cualidades que a la virtud pueden atribuirse, por lo que, a nivel ideológico, hay una expresión de conceptos abstractos.

A nivel estilístico, ambos adjetivos están colocados en paralelo hacia el sustantivo que califican y a nivel semántico, son tomados en su acepción recta, es decir, operan a nivel denotativo.

2.—«*Oleza, brasero y archivo*».

Véase, en la matriz que estamos aplicando, cómo este pasaje, en apariencia de estructura idéntica al anterior, no lo es.

A nivel morfológico, su fórmula es: $SS \cdot S$; y con mayor precisión, ya que los dos sustantivos, «*brasero*» y «*archivo*» se aplican a «*Oleza*»: $S \leftarrow S \cdot S$, es decir, que «*Oleza*» determina la función de «*brasero*» y «*archivo*». (Estar «en función de» equivale, como es sabido, en términos estructurales,

a «depender de», «estar en dependencia de», «estar en aplicación sobre»). La estructura resultante es simétricamente opuesta a la del texto anterior.

A nivel léxico, la significación distinta de cada uno de los elementos enriquece la descripción, histórica, lograda por medio de dos palabras que remiten a un nivel concreto ideológicamente.

En el lingüístico, la estructura opera en paralelo y, a nivel semántico, se observa que ninguno de los términos es tomado en su significación denotativa, sino que ambos están usados en plano connotativo, elevándose así a la categoría de metáfora.

3.—«*Naranjos y olivares*».

Es una estructura simolicísima. A nivel morfológico: S . S. A nivel léxico, se trata de dos términos distintos, aunque no antónimos, empleados con una clara intención descriptiva a nivel mental y con ideología netamente concreta. Estilísticamente funcionan en paralelo y semánticamente son simples denotaciones.

4.—«*La cría de capullos de seda y la industria terciopelista*».

Aunque, al parecer, más complicado que los anteriores, es un texto fácilmente reducible a una de las combinaciones del segundo modelo lógico. En rigor, la fórmula sería: S(ss) . SA; pero el paréntesis (ss) desempeña una clara función adjetiva, por lo que puede ser sustituido por A sin que el valor de la función quede alterado; por tanto, la fórmula evaluable será ésta: SA . SA.

Léxicamente los dos términos tienen significado individualizado y entran en la descripción de los textos anteriores, con referencia histórica, razón por la que se trata de un nivel mental concreto.

Estilísticamente, la función de los dos componentes de la estructura hace que puedan ser entendidos como paralelos, pero también podría pensarse en un funcionamiento circular

por la relación entre «seda» y «terciopelo». A nivel semántico la denotación es obvia.

5.—«*El número de los monasterios y la excelencia de sus confituras*».

En esquema, los dos elementos que entran en juego son «número» y «excelencia», por lo que la fórmula mensurable es $S : S$; pero estamos ante un ejemplo típico del quehacer literario de Miró: el esquema simétrico clásico es revestido de elementos explicativos y ornamentales en una fórmula que podría ser ésta: $S(s) : S(as)$.

A nivel léxico, significado distinto. El mental es descriptivo, con un leve toque afectivo. El ideológico, concreto. El estilístico, paralelo (y tal vez también circular). El nivel semántico es claramente denotativo.

6.—«*El manjar blanco y los pasteles de gloria*».

El nivel morfológico tiene esta fórmula: $SA : SS$. El léxico nos remite a dos significados distintos. El mental es descriptivo y afectivo. Es un texto muy concreto a nivel ideológico. Paralelo a nivel estilístico y denotativo a nivel semántico.

7.—«*De la abundancia de sus árboles y de sus generosas oleadas*».

Es un texto complejo cuya formulación sería ésta: $S(as) : (aaS)$. Por simplificar, ya que es posible hacerlo, a efectos prácticos, consideramos la fórmula $SA : AS$. Cada término de la estructura tiene una significación distinta y está tratado en un nivel mental descriptivo-narrativo-histórico con aplicación, a nivel de ideas, de conceptos abstractos a realidades concretas. Estilísticamente, la figura expresada parece ser el paralelismo (aunque cabe la circularidad) y el nivel semántico, según creo, es el denotativo porque referencialmente no hay duda respecto a la interpretación de «abundancia» referido a los «árboles» ni de «generosas» a «oleadas».

8.—«*Nombre y patria*».

Esquema simple: $S : S$; términos no sinónimos; nivel mental, histórico; nivel ideológico, concreto, ya que tanto

«nombre» como «patria» están tomados en sentido exacto y concreto en relación con la denominación y lugar de procedencia de la imagen a la que se refieren paralelamente; a nivel semántico, el texto se mueve en un plano denotativo.

9.—«*La técnica de la escuela de Castilla y la pavorosa inspiración de los artistas andaluces*».

Es otro ejemplo eminente de una estructura binaria, simple en principio y complicada luego con adornos que le enriquecen. La fórmula sería: $S(ss) . AS(sa)$. Para evaluar exactamente esta fórmula, tendríamos que recurrir a la relación por partición entre dos conjuntos de cinco clases de equivalencia; no es necesario, ya que lo importante aquí es que la estructura binaria se demuestre como generada por la conjunción y desarrollando una función estilísticamente precisa.

Nivel léxico, distinto. Nivel mental, descriptivo-histórico. Nivel ideológico, concreto, aunque tanto «técnica» como «inspiración» pudieran ser consideradas como entidades abstractas; prefiero juzgarlas como concretadas ya, aunque esta opción resulta, creo, un poco violenta respecto al segundo miembro de la estructura.

Nivel semántico, denotativo.

Creo oportuno hacer notar que la fórmula lógica encierra en cada uno de sus miembros una aplicación de este modo: «la técnica de la escuela de Castilla» = $S \leftarrow (SS)$, y «la pavorosa inspiración de los artistas andaluces» = $AS \leftarrow (SA)$; gráficamente, tendría esta forma: $\leftarrow . \leftarrow$

10.—«*El rostro demacrado y trágico*».

Fórmula lógica a nivel morfológico: $SA . A$; teniendo en cuenta que los dos adjetivos van referidos al mismo sustantivo, la función de ambos es de aplicación sobre el sustantivo: $S \leftarrow A . A$.

A nivel léxico, el significado de «demacrado» está perfectamente diferenciado del de «trágico», ya que «demacrado» indica la delgadez por la pérdida de carnes, mientras que «trágico» remite al estado no feliz por una gran desgracia sufrida.

A nivel mental, estamos en un plano claramente descriptivo con un deje de afecto.

Ideológicamente, «demacrado» está usado en un nivel concreto, pero «trágico» es una abstracción.

A nivel estilístico, el paralelismo es claro y a nivel semántico, «demacrado» está tomado en acepción denotativa pero «trágico» no, ya que su sentido está desviado del genuino hacia el figurado o connotativo.

11.—«*La olla del potaje y la cestilla del pan*».

Fórmula: $S(s) . S(s)$, perfectamente simétrica. No sinónimos. Nivel mental, descriptivo. La estructura se muestra tan eficaz que hace referencia obvia a la figura lingüística y (plástica) de un bodegón; estamos, por tanto, en un nivel concreto, con claro paralelismo estilístico y acepción denotativa para ambos miembros.

12.—«*Su templo es de una pobreza rural y la riada de 1645 descuaaja sus funciones y lo derrumba*».

Texto muy interesante. La estructura está montada sobre dos verbos principales (se trata, pues, de dos oraciones), con la característica de que la segunda oración está compuesta por otros dos verbos; es decir: al verbo del primer miembro de la estructura corresponden dos verbos en el segundo miembro. La fórmula, pues, sería ésta: $[SV(sa)] . [S(s)V . V]$; ante ella se constata, con toda claridad, la importancia del primer verbo «es» y cómo los otros dos, «descuaaja» y «derrumba», son función de «riada»; es decir: $S(s) \leftarrow V . V$; pero hay que tener en cuenta, sin embargo, que a nivel sintáctico (nivel que en este trabajo no tocamos) la aplicación funcional es distinta: es la riada (que «descuaaja» y «derrumba») la que debe ser aplicada a «templo»: $S \leftarrow S(v . v)$.

A nivel léxico se debe observar que «descuaaja» y «derrumba» no son sinónimos. El pasaje se desenvuelve en un nivel mental netamente descriptivo e histórico. Ideológicamente opera con sintagmas que expresan lo concreto. Estilísticamente tenemos dos paralelismos: uno amplio, entre la primera parte

de la estructura y la segunda, y otro más reducido dentro de la segunda parte, entre «descuaja» y «derrumba».

El nivel semántico es claramente denotativo en su conjunto.

13.—«*Se hincha y se abre el ropón*».

Fórmula: $V . VS$ (que puede ser asimilada a $A . AS$, por ejemplo); ;tiene una clara función aplicativa de los dos verbos sobre el sujeto: $V . V \longrightarrow S$. Verbos de significación diferenciada. Nivel mental, narrativo-enunciativo. Sobre realidades concretas. Paralelismo estilístico. Valor denotativo a nivel semántico.

14.—«*Gritó, mirando al río y tendiendo una mano hacia la ciudad*».

Este texto tiene de particular el estar integrado por una estructura binaria constituida por dos gerundios, cada uno de ellos con su complemento.

La formulación no puede ser íntegramente exacta a ninguno de los modelos adoptados, ya que en ellos hemos tenido en cuenta sólo sustantivos y adjetivos, pero sí es asimilable a alguno de ellos; además, la función de ambos gerundios está claramente orientada hacia el verbo principal «gritó». Tendremos una fórmula así: $V \longleftarrow Gs . Gss$ (donde G está indicando el gerundio).

15.—«*Ponen su hombro y su corazón*».

La estructura binaria está aquí dependiendo de un verbo, es decir, está en función de él; por eso, la fórmula es ésta: $V \longleftarrow AS . AS$. La conjunción no enlaza, a nivel léxico, palabras sinónimas; se trata de un nivel mental descriptivo-enumerativo teñido de afectividad (de ahí el uso de la palabra «corazón»).

A nivel de ideas, aunque parece que el texto opera sobre sintagmas concretos (y lo son), se debe tener en cuenta que no son sintagmas autónomos, sino que dependen (= están en función) de «ponen», y que a su vez, la frase entera, «ponen su hombro y su corazón», está en función de «todas las generaciones», resultando una fórmula lógica de esta escritura:

AS \leftarrow (V \leftarrow AS . AS), lo cual nos hace constatar que «*hombro*» y «*corazón*» están tomados a un nivel abstracto y, dentro de su paralelismo, connotan el «*trabajo*» y el «*amor*».

16.—«*Que se renueva y crece*».

La sencilla fórmula: V . V, debe ser puesta en relación con el pasaje anterior, ya que depende de él; en efecto, es la «*fábrica*» (la iglesia) la que «*se renueva*» y «*crece*»; o sea: S \leftarrow V . V. «*renovarse*» y «*crecer*» no son términos sinónimos, aunque expresan la misma idea de «*avanzar la obra*» y están usados en paralelismo con gradación progresiva, por lo que el nivel narrativo de la frase debe ser traspuesto al plano connotativo.

Es curioso observar cómo, partiendo de la conjunción, hemos podido reconstruir el párrafo entero, que no es, en su totalidad, sino la ampliación concéntrica de la primitiva estructura binaria.

17.—«*Ortopedia y anatomía de gratitud*».

Fórmula: S . S(s), que, a su vez, está en función de «*cera*» que, a su vez, es función de «*arrobas*» que, a su vez, lo es de «*cuelgan*». Gráficamente tendríamos esta expresión: V \leftarrow S \leftarrow (S) \leftarrow S . S(s). Un detalle relevante: la conjunción que genera la estructura binaria es la que pone en «*funcionamiento*» el mecanismo de la frase entera y es la que señala el momento de máxima tensión o clímax; luego vendrá la enumeración asindética de los frutos concretos de esta gratitud, con lo que la frase queda simétrica.

«*Ortopedia*» y «*anatomía*» son vocablos usados en su sentido particular y distinto, en un plano descriptivo y afectivo que exige un nivel mental concreto pero abstractizado. Paralelismo estilístico. Nivel connotativo.

18.—«*Pintura de la gracia y de despojos de prodigios*».

La fórmula S(s) . (ss) queda convertida en el centro físico de toda la frase. Una vez más podríamos dibujar esta gráfica: \wedge situando en el punto más alto la conjunción.

Véase la frase entera y obsérvese cómo todos los elemen-

tos están dispuestos para que esta perfecta simetría se logre: «Hay, también, un bosque de tablillas con la ingenua pintura de la gracia y de despojos de prodigios: cayados, bieldos, manceras, insignias y varas de mando». La conjunción ocupa el punto central pues va precedida por trece elementos y seguida por doce. (Esto demuestra que el aparente desorden de Miró no lo es si se somete su prosa a un análisis que, aunque parezca descarnado, puede resultar revelador). La conjunción colocada entre «*insignias*» y «*varas*» no tiene la categoría de célula generadora que estamos detectando en el trabajo: es la terminación normal de una enumeración asindética en la que los dos últimos términos enumerados se enlazan por «y» para indicar el final de la enumeración.

19.—«*Hábitos y sudarios*».

Fórmula normal S . S

20.—«*Muletas y cabestrillos*».

Fórmula idéntica a la anterior: S . S

21.—«*Olor cerrado y viejo*».

Fórmula: SA . A

22.—«*El templo y sus ministros*».

Fórmula: S . AS

23.—«*El solar y casta*».

Fórmula: S . S

24.—«*Vida oscura y hábito pobre*».

Fórmula: SA . SA

3.2—Del somero análisis efectuado sobre el primer capítulo de *Nuestra padre San Daniel* podemos retener los detalles siguientes:

a) Los textos analizados son 24 de los que, a la hora del cómputo, prescindiremos de los tres en que las palabras unidas por la conjunción son verbos en forma personal y de otro en que se trata de dos gerundios. La evaluación de estos pasa-

jes sería de grandísima utilidad, pero debería ser puesta en relación con un análisis a nivel sintáctico, análisis al que he renunciado.

b) *A nivel morfológico* el resultado es el siguiente: De las cuatro combinaciones del primer modelo aplicado (cfr. supra página [49]), aparece *con valor autónomo* tan sólo la combinación $S \cdot S$, «sustantivo y sustantivo» (4 veces). Esto no quiere decir que las demás combinaciones no aparezcan; aparecen, pero los elementos están conectados a otros elementos (= están en función de ellos) y así pierden su autonomía. Se verá en el apartado siguiente cómo, con esta importante salvedad, se dan las conexiones $A \cdot A$, $S \cdot A$; pero no $A \cdot S$: esta conexión aparecerá sólo en las combinaciones del tercer modelo en que entran en juego cuatro elementos.

El resultado de la aplicación del segundo modelo es: la combinación $SA \cdot A$ aparece 2 veces; $A \cdot AS$, una vez; $SS \cdot S$, una vez; $S \cdot SS$, una vez; $S \cdot AS$, una vez. Son empleadas, pues, tan sólo cinco combinaciones de las 16 posibles. Debe tenerse en cuenta la misma observación del párrafo anterior: se trata de combinaciones en las que los elementos funcionan con autonomía, condición que estimamos precisa aquí para que la estructura tenga validez.

En cuanto al tercer modelo, que consta también de 16 combinaciones, la estadística es: la combinación $SS \cdot SS$ es empleada dos veces; $SA \cdot SA$, dos veces; $SA \cdot SS$, una vez; $SA \cdot AS$, una vez; $AS \cdot AS$, una vez. Son empleadas, por tanto, tan sólo cinco conexiones que coinciden con las del mismo tipo del modelo segundo (pero a nivel más amplio), siendo esta una prueba eficaz en el plano metodológico estructural.

c) *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 que la «y» unía, en general, palabras sinónimas.

d) Al nivel que hemos llamado *mental* observamos lo siguiente, (recordando los tres planos que establecimos para este nivel: descriptivo, narrativo, afectivo) de los 24 textos analizados, 20 se mueven en el plano descriptivo; son éstos: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24; tres (13, 14, 16) en el plano narrativo; y ninguno en el meramente afectivo. Pero observamos que, de los colocados en el plano descriptivo, hay 7 (2, 4, 7, 8, 9, 12, 23) que añaden el matiz de «histórico» al plano descriptivo, por cuanto nos dan información sobre Oleza, sus costumbres, productos, tierra, árboles, acontecimientos, etc. Por otra parte, hay tres textos (18, 19, 20) que enriquecen la descripción con una enumeración. Finalmente, aunque ninguno de los textos sea exclusivamente afectivo, hay 7 (5, 6, 10, 15, 17, 18, 24) que añaden este matiz al nivel preponderante, descriptivo o narrativo, en que actúan.

e) A nivel *ideológico*, que indica si cada uno de los términos del texto en estudio es entendido por mí como abstracto o como concreto, hay que notar estas observaciones: 1) Tengo como concretos en su totalidad 17 textos (2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 24). 2) Tengo como colocados a nivel abstracto 2 (15, 18). 3) Creo que son mezcla de ambos, por tener cada término de la estructura en uno de los planos: el 10 en que el término «trágico» es abstracto y «demacrado» es concreto; el 21 porque me parece que «viejo» atribuido a «olor» debe ser considerado a nivel abstracto; y el 23 en que doy a «casta» un nivel abstracto. 4) En fin, tengo dudas en cuanto a la clasificación del texto 7 en que el término «abundancia» es referido a «árboles» y «generosas» a «oleadas».

f) A nivel *estilístico* la estadística es muy simple. De los 24 textos, 23 (1, 2; 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24) muestran que entre las dos partes de la estructura binaria funciona el recurso estilístico del «paralelismo», es decir, ambas partes son como líneas o planos que se mantienen, cualquiera que sea su prolongación, equidistantes entre sí y en dirección al sintagma en función del cual actúan; a 8 textos (4, 5, 7, 10, 13, 21, 22, 23), aunque calificados de paralelos, me he permitido calificarlos también de «circu-

lares» por parecerme, aunque con grandes reservas, que el contenido de una de las partes de la estructura «circulaba» al contenido de la otra y viceversa, según he indicado en alguno de los ejemplos. Solamente he encontrado un caso en que sea usado el recurso estilístico de «oposición»: es el 18 en que «*gracia*», que indudablemente está haciendo referencia a «*milagro*», se opone, según creo, a «*despojos*».

g) A nivel semántico he aplicado los conceptos de denotación y connotación enunciados fundamentalmente por Johansen en *La notion du signe dans la glossématique et dans l'esthétique*, (Travaux du Cercle linguistique de Copenhague, V, 1949, pp. 88-303) y recogidos después por estructuralistas y semiólogos. En 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. Pues bien: de los textos analizados, creo que están usados a nivel claramente denotativo 19 (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22, 23); 4 (2, 15, 17, 18) son usados a nivel connotativo; sobre el texto 16 no me defino claramente, ya que los verbos «*se renueva*» y «*crece*», aplicados a «*fábrica*» pueden tener razones para ser tomados en ambos niveles; en el 24, tal vez, «*vida oscura*» remita a un nivel connotativo, pero «*hábito pobre*» es claramente denotativo.

Un detalle curioso: los textos que a nivel ideológico son «abstractos», a nivel semántico son «connotativos» (cfr. el 15, 18...). Es una conexión interna del lenguaje de Miró que puede ser fecunda en conclusiones prácticas.

(Insisto en recordar que los niveles a que el análisis está efectuado son puramente lingüísticos, no sociológicos, etc. Así, se dan vocablos usados a nivel denotativo que en un contexto superior o social podría ser connotativo; es problema que he marginado deliberadamente).

3.3—B) De *El obispo leproso* (I, Palacio y Colegio; 1, Pablo), (pp. 219-225).

Los textos analizados (todos los que aparecen en el capítulo I, 1) son 38. El método de análisis ha sido el mismo utilizado para el apartado A). Dada la excesiva extensión del trabajo, consignaré los 38 textos en un cuadro sinóptico en el que podrán ser captados individualmente y comparativamente los seis niveles del análisis: morfológico, léxico, mental, ideológico, estilístico y semántico.

Los signos convencionales, para una total y rápida intelección del cuadro, serán los siguientes:

a) A nivel morfológico: las fórmulas deben ser entendidas de forma idéntica a las del apartado A).

b) A nivel léxico: el signo «=» indica que los términos de la estructura son sinónimos; el signo «≠» indica que los términos son de significación distinta.

c) A nivel mental: «*d*» indica descriptivo; «*n*», narrativo; «*a*», afectivo; «*h*», histórico.

d) A nivel ideológico: «*c*» indica concreto; «*a*», abstracto.

e) A nivel estilístico: «*p*» indica paralelismo entre los términos de la estructura; «*c*» circularidad; «*o*», oposición.

f) A nivel semántico: «*d*» indica denotación; «*c*», connotación.

Expuesto, con todo detalle, el cuadro en que aparecen sinópticamente tratados a los seis niveles los 38 textos, haremos las observaciones que de su lectura se desprenden.

Véase el cuadro siguiente:

3.4—Unas consideraciones a la vista de esta sinopsis.

a) *A nivel morfológico.*

De las combinaciones del primer modelo aplicado aparece, con plena vigencia, solamente la fórmula *S . S* que ocurre 4 veces (7, 17, 25, 32); pero hay que notar que esta misma combinación aparece con verbos 16 veces (2, 3, 4, 8, 10, 12, 15, 20, 23, 26, 29, 30, 31, 34, 36, 38) y una vez con gerundios (6). Esto indica, de manera precisa, el carácter marcadamente descriptivo y narrativo del capítulo.

EL OBISPO LEPROSO, I, 1

TEXTOS ANALIZADOS	N I V E L E S					
	Morfológico	Léxico	Mental	Ideológico	Estilístico	Semántico
1. — «Callejones de sol y de siesta»	S(S . S), S ← S . S	≠	d	c	c	c
2. — «Quebrar y amasar»	V(inf.) . V(inf.)	≠	dn	c	o	d
3. — «Le daba ... y le rodeaban ...»	V . V	≠	n	c	p	d
4. — «Se lo llevasen y trajesen»	V . V	≠	n	c	o	d
5. — «Aleteos de falcones y jabardillos de vencejos»	S(S) . S(S)	≠	n-a	c	p	d
6. — «Tomándola y deshaciéndola»	gerund. . gerund.	≠	d	c	p	d
7. — «Tonadas y lloros»	S . S	≠	d-a	c	o	d-c
8. — «Revolvióse el párroco y con el dedo tocó...»	V . V	≠	n	c	p	d
9. — «La sangre de las horas y de los toques de m. siglos»	S(S) . (S(as))	≠	d	a	p	c
10. — «Pablo decía que sí y palpaba»	V . V	≠	n	c	p	d
11. — «Copa enorme y sensitiva»	SA . A, S ← A . A	≠	d-a	c-a	p	d-c
12. — «Tienes miedo y ... estás deseando»	V . V	≠	n-a	c	o	d
13. — «El silencio del pueblo y de la vega»	S(S) . (S), S ← S . S	≠	d	c	p	c
14. — «En tu mano y en tu voluntad»	AS . AS	≠	d	c-a	p	d-c
15. — «La tarde duerme y se levantaría toda...»	V . V	≠	d-n	c	o	c
16. — «La curiosidad y la conciencia de las cosas»	S . S(S)	≠	d-a	a	p	d
17. — «Las cocinas y despensas»	S . S	≠	d	c	p	d
18. — «Los butacones de crin y los estrados del sínodo»	S(S) . S(S)	≠	d	c	p	d
19. — «Sus juegos y risas»	AS . S	≠	d	c	p	d
20. — «Entró y hallóse»	V . V	≠	n	c	p	d
21. — «Otros tus peldaños y otra puertecita labrada»	AAS . ASA	≠	d	c	p	d
22. — «Libros y copas de asa y cobertera»	S . [S (S . S)]	≠	d	c	p	d
23. — «Sentí que venías y esperé»	V . V	≠	n	c	p	d
24. — «Sala ... olvidada y oscura»	SA . A, S ← A . A	≠	d	a	p	d
25. — «Aparadores y credencias»	S . S	=	d	c	p	d
26. — «Las repasó y las contó»	V . V	=	n	c	p	d
27. — «Las campanas lentas y rotas»	SA . A, S ← A . A	≠	d	c	p	d-c
28. — «Humo de río y de lluvia»	S(S . S), S ← S . S	≠	d	c	p	c
29. — «Sin haberle visto y sin haberle amado»	V . V	≠	n	c	p	d
30. — «No pudo resistir ... y cayó de rodillas»	V . V	≠	n	c	p	d
31. — «...trazó la cruz ... y la sintieron»	V . V	≠	n	c	p	d
32. — «Cipreses y lirios»	S . S	≠	d	c	p	d
33. — «Pico abierto y voraz»	SA . A, S ← A . A	≠	d	c	p	d
34. — «Lo tiene y ... lo pone »	V . V	≠	d-n	c	p	d
35. — «Nicho de abuelo y abuela»	S(S S), S ← S . S	≠	n	c	p	d
36. — «Lo destapó y asomóse»	V . V	≠	n	c	p	d
37. — «Espejo negro y dormido»	SA . A, S ← A . A	≠	d	c	p	d
38. — «Entró las luces y quedóse»	V . V	≠	n	c	p	d

Las conexiones del segundo modelo que ocurren son: 4 veces la $SS . S$ (1, 13, 28, 35); una vez $S . SS$ (16); 5 veces $SA . A$ (11, 24, 27, 33, 37); una vez $AS . S$ (19).

Y estas son las conexiones del tercer modelo: 2 veces la fórmula $SS . SS$ (5, 18) y una vez $AS . AS$ (14). Han sido marginadas, como se observa, muchas combinaciones en favor de algunas muy determinadas.

Son dignas de mención estas fórmulas que desbordan los modelos aplicados: $S(s) . (Sas)$ del texto 9, $AAS . ASA$ del 21 y $S . [S (S . S)]$ del 22.

Se impone una clarísima realidad: el predominio del sustantivo en Miró es absoluto; esto hace que su prosa sea esencialmente sustantiva.

Comparadas estas consideraciones con las anotadas para el mismo nivel del apartado A) se constata una perfecta concordancia ya que los modelos empleados son los mismos y en proporción casi idéntica.

b) A nivel léxico.

De los elementos unidos por la conjunción «y» en las estructuras binarias analizadas, son sinónimos solamente dos: los de los textos 25 y 26 (aunque los del 25 no claramente). Esta conclusión es casi idéntica a la obtenida en el apartado A) para este mismo nivel.

c) A nivel mental.

El cómputo es el siguiente: se mueven en un plano descriptivo 22 textos (1, 2, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 32, 33, 36); añaden un matiz narrativo 12 textos (2, 3, 4, 5, 8, 10, 12, 15, 20, 23, 26, 35); con matiz afectivo están teñidos 7 (4, 5, 7, 9, 11, 12, 16).

El porcentaje arroja una proporción marcadamente similar al mismo nivel del apartado A).

d) A nivel ideológico.

Son concretos en su totalidad 26 textos (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 32, 33,

35, 37); (en el apartado A) estaban en esta situación 17 textos sobre 24); son abstractos 3 textos (9, 16, 24); (en el apartado A) eran 2); son mixtos 2 (11, 14).

e) *A nivel estilístico.*

Observamos que es empleado el recurso del «paralelismo» 25 veces (3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 35, 37); (en el apartado A) ocurría 23 veces sobre 24 textos; pero hay que tener en cuenta que aquí no he considerado 7 textos en los que los términos en unión son verbos); hay un texto que emplea la «circularidad» (1) y 5 (2, 4, 7, 12, 15) la «oposición» (contra un solo caso de oposición en el apartado A).

El predominio del paralelismo hace que sea la prosa de Gabriel Miró una prosa uniforme, plana y sin grandes contrastes.

f) *A nivel semántico.*

Son usados denotativamente 26 textos (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 35, 37); (en el apartado A) eran 19 sobre 24); connotativos son 5 textos (1, 9, 13, 15, 28); (en el apartado A) eran usados a nivel connotativo 4 textos). Participan de los dos niveles: el texto 7 en que «*tonadas*» es denotativo, pero «*lloros*» es connotativo, el 11 donde es aplicado a «*copa*» el adjetivo «*sensitiva*», el 14 en que «*voluntad*» connota todo el siquismo humano y el 37 en que a «*espejo*» le es aplicado el adjetivo «*dormido*».

Como en el apartado A), también aquí ocurre que los elementos empleados en connotación a nivel semántico son (aunque no siempre) de nivel ideológico abstracto.

Quedan así analizados, desde una óptica determinada, dos textos extensos de la prosa de Miró.

Me resta solamente comprobar si los modelos aplicados a estos análisis, escogidos de antemano, tienen validez operativa aplicados a textos extraídos al azar en las dos obras de Miró. He realizado esta operación en la mayoría de las páginas del tomo utilizado. La validez queda plenamente confirmada.

Aduzco, por brevedad, tan sólo algunos ejemplos de *Nuestro padre San Daniel* y algunos de *El obispo leproso*, a los que se podría aplicar el mismo examen detallado que apliqué a los textos anteriores.

3.4—C) Textos, tomados al azar, que confirman las constataciones de los apartados A) y B).

a) *De Nuestro padre San Daniel:*

Pág. 124: «El caballero, desencajado y lívido». Fórmula: SA . A

Pág. 125: «Con telliza de malla y seda». Fórmula: SS . S

Pág. 135: «La niebla, rota y bojada». Fórmula: SA . A

Pág. 155: «Pascuada y roja de vergüenza». Fórmula: A . AS

Pág. 171: «De sus ademanes y de sus ojos». Fórmula: AS . AS

Pág. 214: «La capilla recién obrada y dorada». Fórmula: SaA . A

Pág. 215: «Temblor de alpargatas y de llaves viejas». Fórmula: SS . SA

b) *De El obispo leproso:*

En la página 227 aparecen nada menos que trece ejemplos clarísimos; he aquí algunos:

«Quesillos y pasteles de yema». Fórmula: S . S(s)

«Bandas de grana y cabellos nazarenos». Fórmula: S(s) . SA

«Riesgos y ruisñores». Fórmula: S . S

Etc., etc....

Página 239: «Chico gordo y dócil». Fórmula: SA . A

Página 268: «Agua inmóvil y celeste». Fórmula: SA . A

Página 272: «Polvo y olor de pesebres». Fórmula: S . S(s)

Página 276: «Figones y botillerías». Fórmula: S . S

Página 327: «Copas y fruteros». Fórmula: S . S

Página 469: «Ruecas y husos de piedra». Fórmula: S . S(s)

Página 470: «Nieblas y cañares». Fórmula: S . S

Etc., etc., etc.

4.—CONCLUSION

4.0.—De lo expuesto en las páginas que preceden surge, a mi juicio, una primera conclusión: para un acercamiento que pueda resultar eficaz a la prosa de Miró es necesaria, de todo punto, una vinculación estricta al texto; sólo así podrá la crítica desprenderse del impresionismo que del lenguaje de Miró trasciende, y, dejando de hacer literatura sobre literatura, se obligará a responder a las cuestiones fundamentales que toda obra literaria plantea: cómo está hecha, cómo actúan en ella los recursos artísticos, dónde están realmente los puntos significativos de lo que es el arte.

Mi trabajo es un intento mínimo en esta línea. Con él se demuestra la posibilidad (y la necesidad) de un intento más amplio para la «recuperación del auténtico Miró».

4.1.—Ningún trabajo, por objetivo que quiera ser, logrará desprenderse del hecho de ser «hecho» por un individuo determinado y concreto. Y sin embargo, puede considerarse, con toda justicia, como válido estructuralmente con tal que el texto en análisis quede respetado.

Esto nos lleva a entender el ambiguo y genérico término «estructura», no como algo inerte, estático, esclerotizado, sino como algo vivo, ya que surge de la relación que debe establecerse necesariamente entre el crítico y el objeto de su crítica; la estructura será como un «línea de contacto entre un tipo particular de aproximación y una particular obra de arte» (Segre) y en ella jugará papel importante la capacidad de lectura.

Queda así justificado mi trabajo y también, según creo, las conclusiones que de él se desprenden.

4.2.—Las conclusiones que siguen tienen por base únicamente las observaciones sobre el análisis de la estructura binaria generada por la conjunción «y». Helas aquí:

a) Queda confirmada la aseveración hipotética, hecha al principio del trabajo, en el sentido de que Gabriel Miró puede ser considerado como un «clásico». Ahora podemos afirmar, con conocimiento más sólido y seguro, que lo realmente «clási-

co» en su prosa es el arranque, el punto de despegue, la plataforma. Un sostén importante de esa plataforma es la célula o estructura binaria de dos elementos unidos por la conjunción «y» y que juegan el papel de una función en sentido técnico en el lenguaje de las dos obras estudiadas.

b) El análisis a nivel morfológico, aunque centrado sobre sustantivos y adjetivos, no ha dejado al margen, en lo que importaba, la consideración de verbos en forma personal, infinitivos, gerundios, etc. Pues bien: la conclusión al respecto es que la prosa de Miró es esencialmente «sustantiva», no sólo por el uso abundantísimo de sustantivos empleados, sino por la función aplicativa que los sustantivos desempeñan en el sistema. Miró puede aparecer, a primera lectura, como escritor disperso, no sintético; creo que es esta una impresión un tanto desenfocada, ya que, precisamente, el peligro de dispersión queda dominado por el uso generoso de la estructura binaria, siendo justamente a partir de ella donde se ramifican, pero no barroca-mente, al dictado de la sensación evocativa, las capacidades lingüístico-narrativas.

El tan decantado impresionismo de Miró es reducido así a una característica parcial de su estilo, integrable de manera convincente en el sistema estilístico total.

Como es lógico, Miró es escritor de un tiempo y lugar determinados. El modernismo está presente en su obra, pero el análisis nos indica que la evasión en la forma de expresión (característica clara del modernismo) no es tan acentuada como pudiera creerse. Anclado en estructuras clásicas férreas, no hay en su prosa concesiones fáciles a la broma, al puro escapismo, ni siquiera al humor. Es natural, sin embargo, que, en más de una ocasión, esas estructuras queden desbordadas; pero esto no invalida la constatación a nivel general.

c) Al nivel que hemos llamado léxico, se da una conclusión de capital importancia: los elementos unidos por la conjunción no son, salvo rarísimas excepciones, sinónimos. Es aquí donde el despegue total respecto al clasicismo cobra categoría de vuelo propio; también aquí se aprecia lo que debe a la Generación del 98. Por otra parte, no son elementos antóni-

mos. No. Son elementos de significado paralelo o simplemente distinto. Y es en esta cualidad donde radica, según creo, el estatismo de la prosa de Miró; un estatismo que se establece por medio de recursos que, sin dejar de ser típicamente literarios, son también plásticos: amontonamiento de colores en las descripciones, valor del gesto en los personajes que quedan convertidos en figurillas de estantería, etc.

d) Al nivel calificado como mental, el lenguaje de Miró es marcadísimamente descriptivo, narrativo, enumerativo a veces. Es a este nivel al que el impresionismo de su prosa hace de Miró un pintor; no se trata ya de colores sólo, sino de colores combinados y aplicados a objetos agrupados de forma pictórica o a personajes inmovilizados en el gesto de una estatua, etc.; todo esto nos evoca géneros pictóricos que tienen nombres concretos: bodegón, retrato, naturaleza muerta, etc.

Un detalle: se ha dicho que la prosa de Miró es una prosa transida de afectividad. Sin negar la verdad de este juicio, opino que el sentimiento afectivo es mucho menos constatable lingüísticamente de lo que pudiera creerse; en general, parece como si un hálito de afecto inundase a personas, cosas y paisajes; pero en concreto, es lo descriptivo lo que se impone físicamente; sería interesante un estudio sobre este punto determinado.

e) Se confirma este último juicio con el resultado del análisis a nivel ideológico; el predominio de los elementos con referencia concreta es absoluto y los elementos abstractos que ocurren son raros y están, de modo ordinario, aplicados a realidades concretas.

Doy a esta conclusión un valor especial, aun a sabiendas de que puede desdibujar la imagen tradicional de un Miró recluso en conceptos abstractos y en palabras que los expresen.

f) A nivel estilístico mis conclusiones son muy reducidas, pues me he limitado a la consideración de tres recursos aplicables a los términos de la estructura bimembre. Por otra parte, no debe olvidarse que, aunque el sistema estilístico de una

obra de arte es cerrado, sin embargo, puede ser abierto, no sólo por la lectura crítica, sino por las conexiones con las demás obras del autor, cosa que no se ha hecho en este trabajo.

Pues bien: el predominio del «paralelismo» es total en Miró. Es este, a mi juicio, otro de los bloques en que queda anclada su prosa; prosa, por tanto, estática, uniforme, plana, sin grandes contrastes rítmicos.

g) Finalmente, a nivel semántico 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 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 literaturidad: con un empleo mínimo de lenguaje connotativo, logra remontarse al nivel artístico y poético. 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 es ya afirmar que Miró ha calado en el misterio más hondo del lenguaje.

Una última observación.

Según el pensar de Starobinski, nunca podrá ser captada una estructura en todas sus particularidades; se deberán destacar las estructuras preferenciales.

Pues bien: justamente, y solamente, esto es lo que he intentado a lo largo del trabajo.