

## "Estampas del faro" o el cuento lírico de Gabriel Miró

Marta E. Altisent

University of California, Davis

"Estampas del faro" pertenece a un conjunto de relatos que Gabriel Miró publicó en el periódico barcelonés *La Publicitat* entre 1919 y 1920. Los subtítulos de "estampas" y "viñetas" que acompañaban a esos textos muestran las vacilaciones del propio autor al deslindar prosas que abarcaban tendencias tan heterogéneas como la fábula, el cuento de hadas o maravilloso, el poema en prosa, la meditación poética y la fábula alegórica. Como en el caso de otras piezas *sui generis* del autor (las "jornadas", "glosas", "crónicas" y "pláticas" de Sigüenza; las "escenas", "tablas" y "figuras" del Antiguo y del Nuevo Testamento, etc.), las "estampas" no adquirieron un criterio unitario e independiente hasta ser recogidas en libro. Con *El ángel, el molino y el caracol del faro*, publicado en 1921, culmina lo que podríamos considerar el segundo período del cuento de Gabriel Miró.<sup>1</sup>

Por la calidad plástica del significante, por su construcción consciente y autoconscientemente lírica y por el uso del símbolo, las "estampas" pertenecen ya de lleno a la producción más valiosa y original del autor, la que culmina con *El humo dormido* y *Años leguas*. En un contexto más amplio, se podrían vincular a subgéneros como el diario de sensaciones, las notas de paisaje y el poema en prosa adscritos al impresionismo y al postsimbolismo literarios. Por su innovación metafórica anuncian además la experimentación e hibridación genérica cultivadas por los escritores de los años 20, que dio lugar a formas tan heterogéneas y personales como la metáfora orteguiana, la glosa de D'Ors, los cuadros de Azorín y las greguerías de Gómez de la Serna.

La estampa lleva a sus últimas consecuencias de condensación la forma espacial de la novela lírica mironiana. El enlace de impresiones, detalles y escenas no crece en un orden cuantitativo, por acumulación de incidentes, sino en un orden cualitativo, de intensificación – por contraste, asociación, repetición y variación – de un conjunto de motivos que desde el principio profundizan en un tema o componen toda una escena. La configuración iconográfica que su nombre implica, "estampas", supone un estatismo formal y, a la vez, dinamismo, evolución y fluencia lírica del contenido (así la define Vicente Ramos 1957: 241). Se trata de fijar en un motivo plástico, una vivencia particular o un destello de la memoria involuntaria que emerge del "humo dormido" de la infancia, de la distancia idealizadora del paisaje familiar, o de una tradición religiosa y folklórica. Como en un cuadro, el detalle artísticamente acendrado está en mutua correspondencia con el conjunto y depende del fondo impreciso y dinámico que lo sustenta. De ahí el carácter pictórico y temporal, ficcional y autobiográfico,

intra e intertextual de la estampa de Miró, que la mantiene equidistante entre el poema y el relato.

Un análisis estilístico y a la vez estructural de estos textos revelaría la condición paradójica que según Ralph Freedman es intrínseca a toda narración lírica: el progreso consecutivo y temporal que persigue la anécdota es constantemente interrumpido por un impulso lírico, no referencial, que progresa por medio de variaciones melódicas de unos mismos temas, por cambios de ritmo y por la manipulación de las imágenes (1972: 18-21). En lugar de avanzar hacia la sorpresa final, el relato mantiene otro tipo de tensión, la creada por la ambigüedad de varios momentos de exaltación que absorben el interés del lector sin conducirlo a ninguna parte.

Como la novela lírica, este tipo de relato exige del lector un cambio de actitud hacia lo narrado. Actitud que Ortega calificó de "lectura en profundidad" al referirse a las narraciones "atmosféricas" de Proust, Azorín y Miró (1964: 208-209) porque reclaman una actividad lectorial en la que ha de atenderse tanto al desarrollo de la trama como a las reverberaciones poéticas del significante. La frustración del lector de novelas realistas ante este tipo de ficciones requería la presencia de un receptor cada vez más minoritario y selecto capaz de entablar con el texto lo que Virginia Woolf llamaría una relación de complicidad. El lector generador de que actualmente hablan Iser y Jauss.

"Estampas del faro" es un paradigma de la simbiosis de evocación, narración y lirismo que encontramos en muchos relatos de Miró. Se construye en torno a un proceso rememorativo con un argumento mínimo. Trata de los recuerdos infantiles del protagonista durante su estancia en un faro con el torrero y su mujer. Lo que importa no son los incidentes de esta visita – la aparición de los despojos de un naufragio – sino el impacto que causan en el niño, confundidos en su mente con la tragedia de los fareros que perdieron a su hijo en otra tempestad y creen oír ecos del ahogado en las caracolas marinas que el visitante contempla antes de dormirse. La única acción del protagonista, la auscultación de las caracolas tras superar el miedo que le inspiran, da lugar a la leve sorpresa con que culmina el cuento: en lugar de comunicarse con el muerto, sólo oye el rumor indiferenciado del mar.

La progresión narrativa no se orienta hacia el futuro sino hacia el desvelamiento de lo ya ocurrido; las tensiones de los sucesos mencionados se prolongan en el presente transfiguradas por la conciencia impresionable del protagonista. A pesar de las elipsis y saltos temporales se puede reconstruir una línea cronológica que abarca varios momentos: un *pasado* remoto, el de la infancia y muerte de Gabriel en la isla; un *pretérito reciente*, el del naufragio del Sicilia, que abarca cuatro secuencias dramáticas – la lucha de los pasajeros, el saqueo de los pescadores, el rescate y el entierro de los cadáveres –; y el *presente*: los dos días y tres noches de la visita al faro del protagonista. Fuera de la historia, en el tiempo del discurso, el narrador adulto inserta comentarios y reflexiones que dan alcance universal y simbólico a lo rememorado. La línea argumental va así retrocediendo dentro de la evocación primera a dos retrospecciones más lejanas. El primer *flash-back* es invocado ya en la primera estampa ("¿Y suceden naufragios? ¿Veré yo naufragios? Me ha mirado el viejo hasta el corazón. Hace tres semanas se hundió el Sicilia. Aún salen ahogados"), pero no se relata hasta la tercera.

Allí la enumeración y yuxtaposición de agonías individuales, anecdóticas por su detallismo – la pelea de Monseñor con un familiar por el último salvavidas; la muerte de un pescador mientras trata de arrebatar las joyas de una pasajera –, reconstruyen parcialmente el espectáculo del naufragio. En la cuarta estampa, el barco ha perdido ya sus tenebrosas connotaciones y pasa a formar parte del pasado mítico-legendario de la costa, ("Ya los barcos hundidos estarían llenos de sol como en las mañanas gloriosas de sus travesías"). El núcleo dramático del cuento, la desaparición del hijo de los torreros en el mar que constituye la retrospectiva más lejana es aludida en la segunda estampa ("¿No te acuerdas de Gabriel? Le pusimos tu nombre por tí"), pero no se desvela hasta el final dando lugar a un relato dentro del relato que añade significación a las caracolas y reitera el motivo de su indistinción: la rivalidad de dos torreros por el cariño de Gabriel les llevó a regalarle una caracola idéntica cada uno, convencidos cada cual de que la favorita del niño era la suya.

En estas analepsis se concentra la acción externa del relato; incorporan la información esencial para la comprensión de los acontecimientos y crean un ámbito verosímil donde enmarcarlos. Se enriquece gracias a ellas la nómina sociológica, añadiendo lo foráneo (pasajeros, religiosos, extranjeros) a lo autóctono (pastores, pescadores, fareros). Las siluetas de personajes y situaciones que allí se esbozan abren una dimensión trágica sin dejar de señalar matizaciones moralizantes en el cuento: la inocencia de Gabriel se opone a la envidia cainita de los torreros; la avaricia del patrón lleva consigo su destrucción; una autoridad eclesiástica muere en un gesto de egoísmo. Escenas cuya crudeza contrasta con la visión mítica y destemporalizada del protagonista. Lejos de ser un tiempo remoto y congelado en el que encuadrar la acción presente, el pasado sigue irradiando su "emoción de actualidad" en la calma restablecida de lo cotidiano.

En contraste con el dinamismo de lo pretérito, los incidentes de la visita son tenues consecuencias de lo acontecido. La acción se internaliza en vivencias, sensaciones, reflexiones e intuiciones del protagonista desencadenadas por situaciones y objetos inquietantes: las sombras amenazadoras que proyecta el caracol sobre la pared de la alcoba y las apariciones de la anciana; el roce con un cadáver en la playa; y el entierro de la última naufraga del "Silicia" que transforma la playa en un "cementerio de abadía", funcionan como incentivos de la búsqueda infantil de terrores con que alimentar sus fantasías nocturnas. Lo soñado y percibido existen para darnos una imagen del héroe sin dejar de mantener la consistencia propia de un universo pesadillesco centrado en el poder del mar.

Enmarcado en la escenografía precisa del Cabo de Huertas y la Isla de Tabarca y en un momento concreto de la vida del autor,<sup>2</sup> el discurso impregnado por la belleza del referente proyecta hacia el lector un haz de sensaciones líricas que exaltan y transforman míticamente el paisaje. Los procedimientos de esta conversión son múltiples y complejos. Nos limitaremos a señalar algunos de los más notorios: 1) *La disposición sinfónica de los motivos* del mar, la muerte y la identidad personal mediante recurrencias, variaciones y contrastes que enriquecen su significación. 2) La presencia de un *yo poético y proteico* que asume diversas máscaras, tonos y edades, y que, por lo tanto, habla con distintas voces, cumpliendo indistintamente la función de narrante oculto y

de actor niño, de espectador y de oyente silencioso de otras historias dentro de la historia. 3) *La dialéctica del espacio* con ruptura de una perspectiva lógica en favor de una visión prerracional en la que no importa el tamaño ni la distancia. 4) El ritmo lírico que conjuga los cambios fenoménicos de la luz y del mar con escenas e imágenes cíclicas (calmas y tempestades marinas, mañanas y noches, la rotación del faro, el vaivén de las olas, el ir y venir de los barcos y la aparición-desaparición de la isla iluminada por el otro faro). Y por último, 5) *la visión integral* basada en la *concordantia oppositorum* que Miró hereda de la tradición estética del decadentismo (Barroco, Romanticismo, Simbolismo). Esta armonía de contrarios, ha sido bautizada con diversos nombres: cubismo (Casalduero 1973: 387-729), substancialismo – descubrir en la apariencia la solidez de la esencia – (King 1961: 121-142), fenomenologismo (Johnson 1971), impresionismo-expresionismo (Anderson Imbert 1959: 181-194; Kaul 1948: 97-138; Orozco 1968: 227-256). Los contrarios a los que nos referimos encuentran un modo adecuado de presentación en los pasajes de claroscuro donde se mezclan la belleza y el horror, la exuberancia y la descomposición, el amor y la muerte, la bondad y las pasiones negativas, la muerte en la vida, la angustia existencial y el ansia de eternidad, como aspectos complementarios pero necesarios para crear la paradoja del mundo. Tales antítesis destacan además el conflicto interno y el precario equilibrio de técnicas y estéticas opuestas que sirven para producir el efecto poético de la estampa.

## I

El mar, omnipresente en las cuatro estampas del relato, aparece como una fuerza poderosa, el mar devorador que marca con los naufragios el tiempo histórico, y como fondo de la ensoñación y del olvido, la mar poética y mítica presentada en una imagen casi unamuniana de acunamiento: "Bajo (el faro), truena la mar, quebrándose en los fillos y socavones de la costa, y se canta y se duerme ella misma, madre y niña, acostándose en la inocencia de las calas" (247).<sup>3</sup>

En la tercera estampa, mar y muerte aparecen fundidos en un contrapunto de notas macabras y preciosistas. En la calma del presente la tragedia del naufragio adquiere matices de irrealidad. A la relación de muertes que da el torrero, el narrador superpone una escena visionaria, imaginando los efectos prolongados del mar sobre sus víctimas a las que altera la lenta corrosión marina, dándoles la última forma de temporalidad:

"Aun tiene el Sicilia los toldos tendidos, y a su umbría siguen los pasajeros volcados en los sillones de mimbre y de lona donde reposaban la siesta. Un grupo femenino va derritiéndose entre un temblor de muselinas, de telas blancas, estivales. Y una señora sigue apoyada en la borda como en el balcón de un jardín delicioso, inclinándose apasionadamente a lo profundo. Se le han desatado los

### "Estampas del faro"

cabellos entre las aguas y se le tuercen y alisan como algas, y se le abren como un loto" (258).

La descomposición corporal es la última presencia de la vida. De igual forma, cada organismo lleva latente su muerte, como se expresa en una imagen conceptista: "Una vez una criatura muy pequeña, que estaba pintando muecas de hombres en las márgenes de un mapa me dijo de repente: 'nosotros tan tranquilos y dentro de nosotros está siempre el esqueleto nuestro, nuestro muerto' [...] Ese muerto salió de cada pasajero y le arrebató su ademán y su postura" (258).

Otras variaciones sobre el tema de la muerte ocurren cuando se menciona al hijo ahogado, cuyo espíritu sigue irradiando en el faro a través de una fotografía y de unos recuerdos. La fe de la madre que lo oye en el fondo del caracol crea en el niño el temor supersticioso de haber suplantado al muerto que llevaba idéntico nombre y en cuya habitación vive. Las pesadillas nocturnas suscitadas por el caracol y por el retrato simbolizan además la llamada de la muerte, sentimientos necrofilicos que recurren en otros relatos mironianos.<sup>4</sup>

Junto a estos temas implicados en la acción del cuento hay otros más abstractos, vinculados a la búsqueda de identidad del protagonista, la mironiana "coincidencia consigo mismo"; sentimientos y vivencias inefables que podrían considerarse como experiencias iniciáticas.<sup>5</sup> El miedo recurrente a la oscuridad y el rechazo al beso de la anciana, pudieran traducirse en actitudes arquetípicas como el ansia de no desvanecerse en la nada y un oscuro miedo al contacto con lo desconocido. Muchas ensañaciones infantiles se concretan en una imagen. La inquietud de viajar quedará asociada al barquito de juguete que le regaló el torrero. El ansia de lo remoto se fija en la imagen de la isla, cercana e inaccesible al mismo tiempo. Los barcos lejanos incitan el anhelo de desdoblamiento, de estar aquí y allí al mismo tiempo: "Un barco luminoso nos hace palpitar como un beso. Lo esperamos casi por la amargura de ver como desaparece. Soy yo el que aguarda, y me veo como si fuese yo el esperado (255). El fanal del faro permite a la imaginación prolongar su mirada hasta el infinito: "Acostado bajo el pilar de un faro traspusimos las más grandes distancias, los mejores horizontes de nuestra ansiedad" (255).

Estos temas aparecen sistematizados por una conciencia poética que suprime la distancia entre el narrador y lo narrado y el sujeto y el objeto de la percepción. Se funden intimidad y otredad, y la exaltación de las vivencias alterna con la rememoración nostálgica de éstas. Ya ha señalado Gastón Bachelard que el sujeto del ensueño encuentra la continuidad de sus anhelos infantiles en la creación poética.<sup>6</sup> Esta inmanencia del pasado en el ahora consta en el principio del cuento por el uso de un presente que es tanto el de la historia como el de la escritura. Estos tres tiempos convergen en la imagen de la luz del faro cuyo ritmo hipnótico introduce al protagonista (y al lector) en la atmósfera destemporalizadora del ensueño, disolviendo su edad en el infinito y la eternidad del mar: "Hasta que yo llegase a la edad que tengo ahora, edad divisoria de un término panorámico, ¡cuánto había de ver, de gozar y de sentirme! Ya tengo precisamente esa edad y el faro sigue rodando sus aspas en las lejanías vírgenes siempre". (p. 256).

A esta falta de diferenciación de lo temporal se añade la ambigüedad de un yo cuyo enunciado refleja la perspectiva de dos sujetos, la del niño y la del escritor. Disonancias así se concilian en la actividad imaginativa y metafórica gracias a la cual el poeta recobra la frescura asociativa e intuitiva de su yo infantil, el anhelo lúdico de metamorfosarse la realidad. De ahí la doble luz fabuladora y naturalista con que aparecen los objetos y el valor disémico que les da el contexto emocional (de desengaño o fascinación) de la conciencia que los proyecta. Por ejemplo: el faro de la isla, "todo metálico y gris" durante el día, se convierte por la noche en "la cereza encendida de la isla", "la pupila roja" o "la estrella encarnada del mar"; la proa hundida del Sicilia pierde su magia y su misterio cuando el niño ha conocido la realidad del desastre a través de los cadáveres y ya "no tenía el blancor y la inocencia de un cordero; era de un relumbre amarillento de bestia flaca que no se sacia de roer el filo de una carroña de muladar" (259).

El objeto que experimenta mayores metamorfosis es el caracol marino, que de motivo temático pasa a ser símbolo plurivalente, extendiendo sus connotaciones desde el título hasta el final.<sup>7</sup> Su proteísmo refleja y revela la capacidad desrealizadora del narrador, fundiendo la acción interna y externa del relato. (I) En el nivel realista las caracolas a) fueron causa de la discordia entre dos personas que habitaron en la isla con la familia en el pasado y que rivalizaban por ganarse el cariño del hijo de los toreros. b) Uno de estos objetos llegó a ser el juguete predilecto del ahogado, que lo usaba como "sirena" o "bocina" para avisar a los barcos de los peligros de la isla. (II) En el nivel simbólico se transforma en a) emblema y sinécdoque del poder cósmico del mar – "Todo el mar era un caracol que bramaba encima del islote" – y b) recurre en las pesadillas nocturnas como "monstruo" o divinidad marina (plano metafórico). (III) En el nivel de la ensoñación opera como agente de la imaginación del niño que transforma los laberintos de las caracolas en figuras que encarnan sus temores infantiles (plano arquetípico). (IV) En el nivel mágico-religioso los objetos indicados nos aparecen como elementos del culto fetichista de la madre. Por último (V), en el nivel metafísico el rumor del caracol representa la llamada de la muerte al fondo de la nada y del olvido del mar. La imagen del caracol se ramifica por lo tanto a todos los estratos de la estampa, dejándola abierta a la reverberación poética, como se puede ver en estas citas:

a) *Monstruo y fondo laberíntico:*

Puso en la cómoda una lámpara [...] y goteó de brillo la concha de dos caracoles marinos enormes. Entonces se quedaron mirándome siniestramente esas gibas de iris. Tenían torceduras espiral de vislumbres húmedos y tiernos de carne viva y matices de un tacto velludo como los lunares de una piel de tigre; se reían rasgadamente sus quijadas de nácar, y dentro de la frescura de las bocas se devanaba y se tupía en sí mismo como un humo encerrado, y en lo más hondo de ese paladar de los testáceos, la hostia de la cáscara se embebía la luz del quinqué (p. 250).

### "Estampas del faro"

- b) *Divinidad marina:*  
Y abrí desesperadamente los ojos; y me encontré lleno de sol, de sol de mar; y los caracoles, los monstruos parecían salidos de las aguas azules, iluminadas y gloriosas, para que yo me complaciese en sus primores de nácar (p. 251).
- c) *Símbolo de la fuerza del mar:*  
La negrura de mi dormitorio se quedó sensibilizada por los gigantescos caracoles [...] Y me dije: "Ya no podré dormir. Se oye el mar como si saliese de esas bocinas de concha. Respiran encima de mis sienes y de mis ojos..." (p. 251).
- d) *Objeto asociado al niño y a su madre:*  
Me refugié en la alcoba, vino el torrero y se puso delante del retrato de Gabriel. El hijo había envejecido también en la fotografía amarillenta y árida. Los dos testáceos le enseñaban sus gargantas lívidas de crepúsculo (p. 265).

### III

Además de quebrantar la linealidad narrativa la estampa rompe las leyes de la perspectiva lógica y la fijeza de la focalización. El espacio se dilata o se contrae en círculos concéntricos cuyo centro axial instala el poeta arbitrariamente en cualquier punto. El sol sería el centro del círculo más amplio – extendido a la isla, al horizonte y al cielo – que circunscribe el infinito y la iluminación poética del relato; y el faro, el foco iluminador de un círculo más reducido que lo sustituye durante la noche. La intensidad de la mirada aproxima lo remoto con precisión de miniaturista: "Era nuestra toda la isla; exacta en cada arista de sus bordes, miniada en cada roca" (263), o da sensación de enormidad cósmica a lo diminuto, como ocurre con la fragata dentro de la urna con la que el niño cruzó el universo durante sus ensueños y en que su meticulosa descripción adquiere proporciones de buque. Como afirma Miró en otra ocasión "las cosas no son ni grandes ni pequeñas". Nuestra intensa percepción de los objetos crea su única y relativa realidad en el espacio: "las cosas se articulan a la vida de nosotros; se hinchan como una vena de circulación del instante y del recinto que nos conmueve; abren la distancia de nuestra conciencia" (251).

En las escenas nocturnas no existe la disyuntiva entre lo interior y lo exterior. La tibia penumbra de la alcoba da solución de continuidad a la conciencia del niño; es la entidad maternal envolvente y, al mismo tiempo, el ámbito que amenaza disolver su naciente identidad. La estancia se convierte en un organismo sensitivo en el que seres, objetos y fuerzas naturales irradian y se interpenetran de sus influencias, respirando al unísono con el latido del mar. La hipersensibilidad infantil amplía a proporciones alucinantes la reverberación lumínica y sonora de las caracolas: "Se oye el mar como si saliera de esas bocinas de concha, respiran por encima de mis ojos" 252). "En cada

oído me puse una boca helada de caracol. Me resonó un oleaje remoto; creí sumergirme en un bosque; me pasó la bóveda espumosa de un torrente (...) los oía con un sobresalto tan pavoroso que en los dos sentía mis palpitaciones dentro del ruido marino" (266). El cuarto es una caja de resonancia para el latido del mar que va reduciendo sus ondas a círculos cada vez más diminutos; del faro a la alcoba, de la alcoba a las caracolas, de éstas a los ojos del visitante y, de allí, a su alma intimidada.

La conciencia poética se instala en diversos centros que suscitan en su ánimo figuraciones muy singulares ofreciendo un punto de vista lírico o inédito de la realidad. Así, el torreón de la playa era para Gabriel "un arca llena de cuentos de miedo", fue "torre de moros y albergue de piratas" y es depósito de un delfín podrido y "majada, cueva de alijos y rancho de gitanos"; el camarote de un joven matrimonio florentino ha quedado convertido por el naufragio en "tumba", "acuario", "urna de mar" de dos enamorados; y la botella donde reposa la fragata en miniatura, encierra consigo muchos ensueños infantiles. No existe un punto fijo ni privilegiado desde el cual contemplar el mundo, la conciencia poética elige los elementos, que en su sencillez abarcan la unidad del cosmos: "un barco de vela, absorto, gracioso, infantil, en medio de toda la tarde redonda del mar" (254).

#### IV y V

Recurre el autor a imágenes de circularidad porque piensa que de esta manera es posible anular cualquier contradicción entre fragmentarismo y totalidad, proximidad y distancia, persona y mundo. El corazón del niño sincroniza con lo que pudiera llamarse el alma del universo; un pequeño objeto puede servir de estímulo para esa identificación: "Clamaba el cordero muy desvalido bajo el arco glorioso del día, y su esquila tropezaba en las magnitudes como un corazón asustado que no cabe en el pecho". No ya el cordero, simplemente la esquila roza fibras de su alma y las hace vibrar al unísono con el latido cíclico de la naturaleza total. Así, el corazón del protagonista se convierte en centro del universo poético que reviste el aspecto de un espacio circular presidido por aquél. La conjunción de sus emociones con los cambios fenoménicos de la luz y del mar crea el ritmo lírico y el tono poético correspondiente.

El contraste entre la noche y el día, y la alternancia del sol y el faro, crean el claroscuro dominante señalando los extremos de la aventura emocional, oscilante entre la voluptuosidad del terror y el éxtasis ante la naturaleza primigenia. A las escenas matinales corresponde el mayor grado de lucidez, distanciamiento objetivo de la realidad contemplada y afirmación de la identidad. El exceso de luz y la claridad vítrea del Mediterráneo espesa las formas, desnudándolas hasta el rigor geométrico, parnasiano o cubista y les otorga colores elementales y puros ("Los confines de montañas tiernas [...] se habían acercado desnudos y puros, espejando su reposo en la calma del mar, como si prolongasen sus sombras azules"). Mirar equivale entonces a tallar, a cincelar el perfil exacto de las formas para eternizar la esencia del paisaje en su estatismo momentáneo: "Las playas tostadas [...] los bancos deslumbrantes de algas, las costas enjutas y calientes, rebanaban en seco el contorno de las aguas lisas,

### "Estampas del faro"

inmóviles; inmóviles pero con una sensación de sus distancias en su hondo" (775). Al principio de la última estampa culminan todos los resplandores del relato en una intensa reverberación de brillos y luces:

"Me rodeó zumbando el silencio y la vibración del día, un día de una transparencia alucinadora.  
Los ojos que se abrían con una lucidez tan ávida.  
Los barcos hundidos estarían llenos de sol, como  
en las mañanas gozosas de sus travesías.  
Dormía la columna (el faro) en las claridades esperando la noche ..."  
(775-76).

La transición del día a la noche vendrá en cambio matizada por la descomposición del color, por el dinamismo y la animación visionaria de la naturaleza, por la emergencia del rumor marino en el silencio cósmico y por la fusión sinestésica de las impresiones (que corresponde a la dilución sensorial del contemplador en lo contemplado). Será en el ocaso (estampas 3 y 4) cuando las sensaciones se vuelvan más imprecisas y tenga lugar la evocación y el ensimismamiento. El uso selectivo de técnicas impresionistas-expresionistas se amalgaman en Miró para destacar la desmaterialización de lo tangible y la concreción de lo espiritual, la separación o inmersión de la conciencia del protagonista en el mundo. Las experiencias del héroe pasivo se convierten así en una textura de imágenes y símbolos propios, unidos por una concatenación pictórico-musical, ya no lógica ni psicológica.

En suma, las disonancias y discontinuidad narrativa, los contrastes y claroscuros temáticos y la dialéctica del tiempo y del espacio se integran en esta estampa mediante imágenes cíclicas y circulares, el dinamismo y mediante la unidad de un escenario marino. La morosa revelación de sus tragedias unida al despertar de unas vivencias infantiles y a los ensueños del escritor adulto, dan al relato el perfecto balance de intensidad emotiva e interés ficcional no logrado en otras "estampas de cuentos".

### NOTAS

- 1 La importancia de la estampa de Miró ha sido comentada por: Baquero Goyanes (1979); Praag Chantraine (1959); Ramos (1955). También he tenido presentes para este estudio los análisis sobre las "Estampas" y "Tablas de Calendario" de *El humo dormido* de Fontanella (1979) y King (1961). La indeterminación del título ("Estampas del faro", "El caracol del faro") deriva de la vacilación genérica entre el cuento y la estampa, y de la gestación fragmentaria de estas prosas, que se publicaron de forma independiente en *La Publicitat*, en el orden siguiente: "La aparición." 20 enero 1920; "La playa.", 24 enero 1920; "El Sicilia." 29 enero 1920; "El caracol." 2 febrero 1920.

Marta E. Alisent

- 2 Gabriel Miró visitó el faro y la isla de Tabarca junto con Salvador Rueda en 1911. El poeta malagueño también ha dejado un testimonio paralelo en sus poemas de *La isla de Tabarca* ("Los 'claveles' salinos", "El faro de Tabarca"), aunque dentro de la más rancia estética modernista. Es curiosa también la similitud de motivos entre su poema "El caracol" y la estampa de Miró. Compárense, por ejemplo, las siguientes estrofas:

Quando yo era niño, bajo la estantigua  
de un retrato viejo, sobre una consola,  
era ornato bello de mi casa antigua  
la vasija extraña de una caracola.

Era un instrumento que sonaba a fiesta  
cuando a su amplia boca pegaba mi oído,  
pues en él había regalada orquesta,  
sones de oleaje de ira embravecido.

Dentro del turbante sonaba el encanto,  
yo oía hervorosos estruendos de mares,  
y de las nereidas el trémulo canto  
que, al trinar, hacían sonar sus collares.

Si en la costa, a veces, con acento ronco  
rugían las olas, ciegas y encrespadas,  
en la caracola zumbaba el mar bronco  
con sus mil tumultos de lenguas trenzadas.

Véase *Antología Poética*, de Salvador Rueda (1944: pp. 48-55 y 22-25).

- 3 Cito por la Edición Conmemorativa de las *Obras Completas de Gabriel Miró* (1941: VIII, 247-266), por contener la versión definitiva y las variantes de los textos anteriores.
- 4 Este motivo se reitera en *La novela de mi amigo* y en el cuento "Las hermanas" de Gabriel Miró.
- 5 Véase *The Symbolic Quest*, de Edward C. Whitmont (1969: 129-130).
- 6 Véase el capítulo "Reveries toward Childhood" de Gastón Bachelard (1969: 97-141).
- 7 Para un análisis de este motivo y sus dimensiones arquetípicas véase el excelente estudio de Gastón Bachelard "La Concha" (1965: 140-170).

## BIBLIOGRAFIA

- Anderson Imbert, Enrique  
1959 "La creación artística en Gabriel Miró". En *Filología*, 5, 1-2: 81-94.
- Baquero Goyanes, Mariano  
1979 *Homenaje a Gabriel Miró*. Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros.
- Bachelard, Gastón  
1965 *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.  
1969 *The Poetics of Reverie*. Boston: Beacon Press.
- Casalduero, Joaquín  
1973 "Gabriel Miró y el cubismo". En *Estudios de literatura española*, Madrid: Gredos.

"Estampas del faro"

Fontanella, Lee

1979 *Homenaje a Gabriel Miró*. Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros.

Freedman, Ralph

1972 *La novela lírica*. Barcelona: Seix Barral.

Johnson, Roberta L.

1971 "Style, Structure and Significance in the Works of Gabriel Miró". Tesis doctoral, Los Angeles: U.C.L.A.

Kaul, Guillermo

1948 "El estilo de Gabriel Miró". En *Cuadernos de Literatura*, 4, 10-12: 97-138.

King, Edmund L.

1961 "Gabriel Miró y 'el mundo según es'". En *Papeles de Son Armadans*, 62: 121-142.

Miró, Gabriel

1912 *Del Huerto Provinciano*. Barcelona: Editorial E. Doménech.

1941 *El humo dormido y El ángel, el molino y el caracol del faro*. En *Obras completas*, Edición Conmemorativa, vol. 8, Barcelona: Altés.

Orozco Díaz, Emilio

1968 *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa española.

Ortega y Gasset, José

1964 *Ideas sobre la novela*. Madrid: Austral.

Praag-Chantraine, Jacqueline van

1959 *Gabriel Miró on Le Visage du Levant*. París: A. G. Nizet Editeur.

Ramos, Vicente

1955 *Vida y obra de Gabriel Miró*. Madrid: El Grifón.

Rueda, Salvador

1944 *Antología Poética*. Buenos Aires: Pleamar.

Whitmont, Edward C.

1969 *The Symbolic Quest*. New Jersey: Princeton University Press.