

LA PALMA ROTA

La palma rota, publicada en 1909, podría considerarse entre las novelas de "primera época" de Gabriel Miró¹. Contemporánea de otras obritas de aspecto semejante (*La novela de mi amigo*, *Nómada*) y un poco anterior a *Las cerezas del cementerio*, es considerada generalmente como la primera novela lograda del escritor. La crítica se ha detenido poco en *La palma rota*. Es un relato breve, sentimental, que narra los amores de Aurelio Guzmán y Luisa Castro (fracasados sin grandes razones que lo justifiquen), en medio de un ambiente meridional y profuso. Debo reconocer que la novela careció para mí de interés durante bastante tiempo².

Sin embargo hay algo en la obra que inquieta al lector, tal vez lo inexplicable de las reacciones de los personajes, tal vez lo aparentemente absurdo de la situación, tal vez su aspecto de superficialidad, que no concordaría con la hondura sustancial de Miró. "L'œuvre d'art est valeur parce qu'elle est appel", ha dicho Sartre³; y así es: ese descontento lleva a la búsqueda y al hallazgo de los verdaderos valores, desde una técnica narrativa, aunque tradicional, perfectamente conseguida, hasta la raíz misma del pensamiento de Miró.

Voy a tratar, a continuación, algunos de los aspectos que me parecen más importantes en la novela, muchos de los cuales la relacionan estrechamente con toda la restante obra de Miró.

RECUERDOS DE INFANCIA (MATERIAL AUTOBIOGRÁFICO)

Una serie de temas y de personajes se repiten con insistencia a lo largo de la obra de Miró. Uno de ellos es la evocación de su niñez, ya sea en forma autobiográfica, ya generalizada. Sin duda su infancia tuvo un impacto muy fuerte en él, y, consciente o inconscientemente, las vivencias de entonces reaparecen de distintas formas en su creación.

Esto no es un fenómeno nuevo en la literatura; Freud lo señaló como hecho humano y general: "Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo, que se crea satisfacción en la obra poética, la cual deja ver elementos, tanto de la ocasión reciente como del antiguo recuerdo"⁴.

¹ Ya he señalado anteriormente que no existe una clasificación temática de la obra de Miró que valga la pena. Incluso la clasificación cronológica (publicada en los "Datos biográficos", *Obras completas*, Madrid, 1943) es deficiente: las fechas allí incluidas no coinciden con las que aparecen al fin de las novelas. Además, dejan muchos puntos oscuros sobre refundiciones de obras anteriores o sobre escritos que tardaron mucho tiempo en publicarse.

² Agradezco al doctor B. Gicovate que me señaló el valor de esta obra. A él le dedico estas líneas.

³ *Situations*, II, Paris, 1948, p. 98.

⁴ "El poeta y la fantasía" en *Psicoanálisis aplicado*, Madrid, 1972, p. 17.

En *La palma rota*, Luisa es hermana de un compañero de estudios de Aurelio Guzmán, y de ahí ha nacido el conocimiento. El personaje de la hermana del amigo se repite en otras obras. En *Niño y grande* es Elena Bellver quien, al visitar a su hermano en el internado, provoca el primer amor de Antón-Gabriel, que durará muchos años.

En *El humo dormido*, Luz, hermana de Mauro, compañero de estudios del protagonista, origina tiernos sentimientos en él. La visita de las hermanas y de las madres de los otros discípulos en los días de fiesta del internado es sin duda un episodio de infancia que no se borra del recuerdo de Miró, ya que aparece en algunas otras obras (*El obispo leproso*, *El humo dormido*).

La prima enamorada y no correspondida, representada en *La palma rota* por "la princesita", quien ama a Aurelio sin esperanzas, es otro personaje que se repite con frecuencia en obras de Miró; sus características recuerdan a Isabel de *Las cerezas del cementerio*, prima también del personaje central, el cual siente por ella un amor casi fraterno nada más. En el autobiográfico *Libro de Sigüenza* se menciona otra prima, muy linda, que recuerda a las anteriores⁵. Doña Corazón, figura de *Nuestro padre San Daniel*, "todavía muy joven estuvo enamorada de don Daniel [su primo]; pero lo amó tan recatadamente que el hidalgo no lo supo, y la buscaba para decirle sus anhelos por la que fue su esposa" (p. 705).

Cierto personaje de *La palma rota*, a través de sus breves presentaciones, tiene un papel simbólico; representa a la sociedad de Aduero, pulida, inculta, pedante. La antipatía que Aurelio Guzmán y él se profesan contribuye a caracterizarlo: "¡Qué saben ustedes los que viven y sienten con falsilla!", le dice el escritor. Pues bien, su presencia está siempre subrayada por sus lentes, "lentes de oro de mucho resplandor"; o "el licenciado de los anteojos despidióse"; "el apuesto licenciado de los anteojos", la misma caracterización que usa Miró en *El obispo leproso* cuando se refiere a los jesuitas: "Al jesuita que escuchaba inmóvil con el bonete en el pecho y un dardo en cada cristal de sus gafas" (p. 842); "los anteojos congelados del clérigo doméstico le apreturaban las palpitaciones" (p. 905); "sus anteojos eran ráfagas de lumbré" (909); "en la tarima un hermano con gafas negras, las gafas de disimulo de todo el año" (p. 895); etc.

Otra figura de *La palma rota*, el gran músico, que, cansado de andar por el mundo, regresa a la provincia para terminar allí sus días, tiene su paralelo en un personaje de *El abuelo del rey*, don Lorenzo, quien después de muchos años de ausencia y de grandes éxitos como pianista, vuelve a la ciudad de Serosca para morir allí. También en *Nómada* existe otro músico solitario; es el torrero de un faro, que tañe su órgano junto a las inmensidades del mar (pp. 153-158).

La recreación de temas y personajes es constante en la obra de Miró. Así, el método de análisis literario denominado "psicocrítico"

⁵ "La señora que hace dulces", *Libro de Sigüenza*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943. (Todas las citas de obras de Miró las haré por la misma edición, anotando sólo el número de página).

de Charles Mauron⁶, podría aplicarse a ella con toda eficacia. El método, que tiene bastante relación con la afirmación freudiana anterior, consiste en superponer varias obras de un mismo autor para que aparezcan los caracteres estructurales obsesivos. De esta forma se lograría una imagen de la personalidad inconsciente del escritor —que es la misma que la del hombre— la cual permite conocer la actitud del creador: la visión del todo de su obra como fin último. La crítica no está interesada en la biografía del autor más que como un medio, puesto que su meta es la obra literaria como la creación más auténtica del hombre, pero teniendo en cuenta siempre que ésta procede de sus vivencias inconscientes.

Una investigación más puramente psicoanalítica trataría de reconocer el material de impresiones y de recursos del escritor que han constituido la obra, y los procesos por los que dicho material ha llegado a ella⁷.

EL TEMA DE LAS DOS HERMANAS

Apenas está insinuado en *La palma rota*, pero es motivo importante en otras novelas. Un personaje se enamora, pero, por una serie de circunstancias, se casa con la hermana de la mujer amada, con la que es profundamente infeliz. De nuevo un tema obsesivo que se repite con cierta insistencia. Podría relacionarse con la falta de amor o el amor concebido en forma convencional, sin mucha relación con los sentimientos, problemas que tanto preocupa a Miró⁸.

En *La Palma rota* se mencionan dos hermanas, aunque una de ellas ha muerto ya. Sin embargo se alude a ella en dos o tres ocasiones, y su descripción define un carácter opuesto al de su hermana mayor, Luisa: "Hija regocijada y animadora en los quebrantos" (p. 174); "La hermana de Luisa, alta, morena, de carne dorada, parecía hecha, cuajada en lumbre y risa" (p. 195).

Al fin de la novela, cuando Aurelio se convence de la sequedad absoluta del alma de Luisa, pronuncia una frase cuyo significado es ambiguo y puede tomarse en dos sentidos: "Yo —dijo retirándose el artista— he querido en usted a la muerta, la *otra* alma sin abdicaciones" (p. 200). Sin duda puede referirse a la otra Luisa, a la que pudo ser, pero yo me inclinaría a pensar que alude a la otra hermana, a la no deformada espiritualmente, la cual, fundida con Luisa, podría constituir un ser humano completo. Incluso se podría suponer que Miró crea conscientemente esa ambigüedad y deja abierta la posible alusión a la hermana menor.

La primera obra en que Miró trata el tema es *La novela de mi amigo*, donde el artista Federico Urios se casa, medio engañado, con

⁶ "La psicocrítica y su método", en *Tres enfoques de la literatura*. Buenos Aires, s. f.

⁷ Ver Freud, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, 1973, p. 17.

⁸ Véase mi artículo, "Constantes en la temática de Gabriel Miró", *Actas del III Congreso de A.L.F.A.L.*, Puerto Rico, 1971, pp. 289-290.

Angustias, cuyas manos le repugnan: "Y me tocó una mano fría, grande y sudada, y la hija pequeña me miraba en silencio, muy blanca..." (p. 127). Angustias es "seca, lacia", "ni joven ni alegre". Federico dice de ella: "mi mujer bien pudiera haber sido, no digo mejor, sino de otro modo. ¡Oh, es tremendo no esperar ternura, ni confianza, ni estímulo!" (p. 124). En cambio su cuñada "es dulce como doncella hermana y la adivino amante y tengo miedo" (p. 138). En la misma obra se menciona a un joven que se casa con la hermana de su novia muerta (p. 130). En *Dentro del mercado*, Luis (de nuevo un artista), siente un amor casi irreprimible por Laura, prima hermana de su mujer.

¿Qué hay de real en este tema obsesivo? Ninguna luz sobre ello nos dará la biografía conocida del autor. Sólo se podrían tener en cuenta sus vivencias inconscientes y clasificarlo como una fantasía. A través de lo afirmado por Freud, "Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria"⁹, tendremos una puerta abierta para adentrarnos más en el conocimiento del hombre y la gestación de su obra.

LA IDENTIFICACIÓN CON EL PROTAGONISTA

La incógnita acerca de cuál es el verdadero protagonista de *La palma rota* dificulta la comprensión de la obra. Luisa Castro parece ocupar el primer plano. Su problema de atracción-rechazo por Aurelio Guzmán, basado, aparentemente, en que ella es siete años mayor, parece ser el móvil que genera la obra. Aurelio, fogoso escritor enamorado, se siente desorientado al no comprender el fondo de la situación. La descripción de Luisa, su casa, su figura, su ambiente, es más profusa. Aurelio podría ser, en una lectura rápida, la figura secundaria que ayuda a definir la personalidad de la protagonista.

Sin embargo una vez más, es preciso recurrir a un cotejo con otras obras de Miró. El personaje "artista" es muy frecuente, sin mencionar las obras autobiográficas —o semi autobiográficas— (*Del vivir*, *Niño y grande*, *Libro de Sigüenza*, *El humo dormido*, *Años y leguas*), donde el propio autor narra sus impresiones. Sin duda en muchos de esos artistas hay buena parte del propio Miró, pero donde más evidentemente se identifica es en el protagonista de *La palma rota*. Aquí ya es, precisamente, escritor; el retrato físico podría ser la descripción de cualquiera de las fotografías conocidas de Miró: "Era Aurelio alto, esbelto; tenía cabello abundoso, crespo y de un bello color de oro oscurecido. Pálido, afeitado; las líneas de la boca tenían pasión y amargura; los lados de su frente y las sienas, de la más limpia palidez y su mirada bella, lenta, como cansada, manifestaban infortunio y grandeza" (p. 179). El retrato interno, aunque menos detallado, coincide también con los rasgos, bien conocidos, de la personalidad del autor: "el solitario escritor", "angustiado de soledad interna" (pp. 176, 177); "¡Bendigo mil veces

⁹ *Psicoanálisis del arte*, p. 12.

el orgullo mío!" (p. 189); "él amaba, pero sin pérdida ni menoscabo de sí mismo. Más que cautiverio rahez, sufría su alma amargura y piedad de la amada" (p. 196); "ese hombre-niño" (p. 181) (recuérdese la importancia de la niñez para Miró: sin duda es la buena época de su vida y cualquier retorno a ella significa la felicidad)¹⁰.

La preocupación de Miró por la falta de amor en las criaturas también la refleja Aurelio: "¡Oh maestro, ya ve usted cómo los hombres pudieran ser felices con sólo amarse!" (p. 181).

La identificación de Miró con sus protagonistas ha sido ya estudiada en varias ocasiones. Franco Meregalli afirma sobre *La palma rota*: "Aurelio Guzmán è Gabriel Miró"¹¹. Otros estudios muestran rasgos de los personajes a través de los cuales se podría establecer una relación entre ellos y su autor¹². La compenetración de G. Miró con su personaje no es, pues, dudosa.

Además, la personalidad de Aurelio no ofrece dificultades de interpretación. Sus reacciones son inteligibles, a diferencia de las de Luisa, que no son claramente comprensibles, ni para el lector ni para Aurelio. La consecuencia de esto es que el lector contempla la situación desde el mismo ángulo del protagonista, es decir, es éste el que va conduciendo la novela, y el que, a través de su sensibilidad, despliega razones suficientes para tener al lector de su lado.

Por todo ello, a pesar del énfasis evidente con que está subrayada la figura de Luisa, resulta Aurelio el personaje central de la novela.

DESCRIPCIÓN DE UNA NEUROSIS

Uno de los logros de *La palma rota* es la creación de personajes plenos de realidad humana. A pesar de ser una novela tan breve, donde algunas de las figuras están trazadas apenas con unas pinceladas, constituye un conjunto de seres vivos, donde se destacan con mayor autenticidad los dos centrales. Su descripción no procede sólo del autor, sino que tenemos una visión de ellos desde distintos ángulos; a veces a través de sí mismos, a veces a través de otros personajes. Así, resultan caracteres tan bien delineados, que son susceptibles de un análisis psicológico. Y hay que recordar la diferenciación que hizo Freud entre las figuras literarias: los entes de ficción, creados por el poeta, sin vida, y los personajes vivos, tan susceptibles de ser psicoanalizados como los reales. (Para analizar a los primeros sería necesario hacerlo antes con el autor¹³).

¹⁰ Véase en *Años y leguas*, su última obra autobiográfica: "El olor de los viejos campos de la Marina, como el olor de su casa familiar en la felicidad de los veranos de su primera juventud" (p. 949). "Promesa de provincia; es decir, de infancia" (p. 947); etc.

¹¹ *Gabriel Miró*, Milano, s. f., p. 17.

¹² Véase ALFRED W. BECKER, *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid, 1958, pp. 108-120; VICENTE RAMOS, *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, 1964.

¹³ *Psicoanálisis del arte*, p. 114.

Es conocida la capacidad de Miró para la creación de excelentes personalidades, pero muy especialmente para la creación de seres conflictivos. Freud ya había señalado la magnífica intuición del poeta —a veces superior a la del psicólogo— para bucear en el alma humana (*ibid.*, pp. 107, 195). Sin embargo, en el caso de Miró, parece que no es exclusivamente intuición. Él habla poco —a lo largo de su obra— de temas intrínsecamente psicológicos; tampoco se sabe con seguridad que entre sus lecturas se encontrara Freud o literatura psicoanalítica. No obstante, varios investigadores han pensado que debió de conocer suficiente sobre el tema¹⁴. Así, la creación de sus personajes, no responde totalmente a la intuición, sino que representa un conocimiento bastante profundo del ser humano. A través de todo esto se puede llegar a la conclusión de que la manera más directa de interpretar el comportamiento anómalo de ciertos personajes es el estudio de sus reacciones peculiares.

Todo lo anterior nos llevaría a observar a Luisa Castro como sujeto de una conducta conflictiva. Las causas que han producido esa conducta —cuidadosamente señaladas— son características en la génesis de neurosis.

Para que surja una neurosis es necesaria la existencia de un conflicto inicial. Así ha sucedido en la vida de Luisa: “La plebeya condición espiritual de un hombre, su amor primero, le selló al alma y los labios. No tuvo ya intimidades ni expansión aliviadora de ensueños y aflicciones. Tornóse desconfiada, fría, y gustaba de ver aumentada su impasibilidad” (p. 174).

Una de las características más definitoria de los neuróticos es su repugnancia sexual, su incapacidad para amar, “el rasgo psíquico al que hemos dado el nombre de «represión»”¹⁵. A estas características responde la actitud de Luisa: “Su distinción y castidad” (p. 184); su descripción de sí misma: “A mí nunca me ocurre nada” (p. 187) y “¡Oh, yo no creo en nada!” (p. 189). Cuando Aurelio le hace ver que ha gritado “como otras mujeres”, reacciona con rígida ofensa: “¡No! ¡Yo no he gritado como ninguna... como nadie!” (p. 193). Siente rechazo hacia lo estrictamente humano, y así la música se convierte para ella en algo que sublima lo material. Cuando su padre le pregunta acerca de sus sentimientos sobre el músico, responde: “Para mí sólo era un músico, ni hombre siquiera” (p. 174).

Aurelio-Gabriel siente todo el problema de la mujer más profundamente y sus sentimientos lo expresan con claridad: “No había en este amor vilezas, infidelidades, celos, desdenes definidos, singularizados. Nada. Y sintió tristeza y piedad infinitas de *ella*, de la mujer que *veía* él espiritualmente degenerada, apagada” (p. 192).

¹⁴ Cf. *ibid.*, pp. 107 y 105.

¹⁵ “Suppongo che Miró conoscesse, direttamente o indirettamente, l'opera de Freud” (MEREGLI, p. 59). “[Miró] muestra la buena ley de sus conocimientos manejando las teorías del psicólogo Binet, de las que muy pocos novelistas españoles o extranjeros parecen haber hecho, antes ni después, mucho caso”, FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Sobre fuentes y estructuras de *Las cerezas del cementerio*”, HJC, p. 371.

Si se sigue una descripción del origen y proceso de una neurosis, se observará que, con los datos proporcionados por Miró, el caso de Luisa queda suficientemente explicado¹⁶.

Es importante el hecho de que en una obra relativamente temprana, como es *La palma rota*, logre su autor una creación tan plena del carácter de los personajes, sobre todo si se tiene en cuenta que en esa época sus novelas son exaltadas y románticas. Si el mismo tipo de análisis se realiza con figuras de novelas posteriores, las conclusiones serán mucho más evidentes. Sobre todo si se aplica a las muchas personalidades conflictivas que en ellas aparecen. Esto ya ha sido observado por algunos críticos, como, por ejemplo, F. Meregalli, que en su estudio de *El obispo leproso*, se detiene en Elvira Galindo, como sujeto creado a la luz del conocimiento psicológico: "egli ha voluto rappresentare in Elvira una psicologia fondata sulla repressione sessuale" (*op. cit.*, p. 59).

Un análisis más profundo podría conducir al establecimiento más estrecho de la relación entre autor y personajes, lo cual permitiría conocer mejor al creador y a su obra, a través del "proceso inverso" señalado por Freud¹⁷.

AMOR-FALTA DE AMOR

Por ser éste uno de los grandes temas en la obra de Miró, ha sido estudiado ya en varias ocasiones. Alfred W. Becker le dedica un capítulo completo de su valiosa obra¹⁸. Yo misma me he ocupado de él en distintas ocasiones¹⁹, y también otros autores. Creo que no podría encontrarse una sola obra de Miró donde, de una u otra forma, el tema no haya sido expresado. En algunas ocasiones resulta casi excesivo el interés que le dedica, y llama la atención la fe —tal vez exagerada— que pone en él como solución universal a los problemas de la humanidad.

¹⁶ *Psicoanálisis aplicado*, p. 104.

¹⁷ "Para la génesis de la neurosis es necesario que exista un conflicto entre los deseos libidinosos de un hombre y aquella parte de su ser que denominamos su *yo*, el cual es la expresión de sus instintos de conservación e integra el ideal de su propia personalidad. Semejante conflicto patógeno nace únicamente cuando la libido intenta emprender caminos o tender a fines que el *yo* ha superado y condenado mucho tiempo atrás, habiéndolos prohibido, por tanto, para siempre" (*ibid.*, pp. 37-38).

¹⁸ "[El poeta] dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente. De este modo descubre en sí mismo lo que nosotros aprendemos en otros; esto es, las leyes a que la actividad de lo inconsciente tiene que obedecer; pero no necesita exponer estas leyes, ni siquiera darse perfecta cuenta de ellas, sino que por efecto de la tolerancia de su pensamiento pasan las mismas a formar parte de su creación estética. Nosotros desarrollamos luego estas leyes extrayéndolas de su obra por medio del análisis, como las extraemos también de los casos de enfermedad real, pero la conclusión es innegable: o ambos, el poeta y el médico, han interpretado con igual error lo inconsciente, o ambos lo han comprendido con igual acierto" (*ibid.*, pp. 195-196).

¹⁹ *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid, 1958.

Por supuesto, no es *La palma rota* la excepción en este consenso. El amor es el tema central aquí, nunca logrado, nunca completo, no a causa de sí mismo, sino de las limitaciones humanas que impiden su realización; y una vez más se repite la frase —ahora en boca de Aurelio— que expresa el sentir de Miró: “¡Oh maestro, ya ve usted cómo los hombres pudieran ser felices con sólo amarse!” (p. 181).

La exclamación es importante en esta obra para el mejor conocimiento de los personajes: ya he señalado cómo Luisa, a causa de su neurosis, carece de la capacidad de amar, primera característica de su estado. Aurelio oscila al extremo opuesto: el amor es para él la solución de todo. Es decir, frente a una postura extrema, patológica, otra también extrema y distante del punto de equilibrio. Aurelio-Gabriel convierte el amor en una utopía, lo cual es una clave para conocer mejor su personalidad. Sabemos que vive en el aislamiento, interno y externo y no siempre voluntario: “el solitario escritor” (p. 176), “angustiado de soledad interna” (p. 177). En la vida real, el afecto es el sentimiento que permite al hombre sentirse menos aislado, menos hostilizado por sus semejantes. Conocedor de ello, el individuo tiende a sobrevalorarlo, convirtiéndolo en una entelequia. Al mismo tiempo, el sujeto siente la necesidad de lograrlo, como remedio absoluto para su situación, aunque, por las dificultades de toda índole que esto supone, sea a costa de una fuerte tensión. Así, surgen en él temores, aprensiones, hostilidades, que tienden a disminuir su autoaprecio. He aquí el camino abonado hacia una neurosis²⁰. He aquí el peligro que tantas veces se cierne sobre los héroes de Miró.

SIMBOLISMO

La palma rota, pues, abarca una serie de elementos que son comunes a casi toda la obra de Miró. Un elemento más, el simbolismo, tan relacionado también con ella, la singulariza de una manera particular y hace evidentes sus más altos valores.

La primera imagen que aparece en la novela es su título, y la primera incógnita que se presenta es el por qué de ese título, aparentemente tan poco relacionado con la obra.

¿Por qué la palma rota? El árbol no es un elemento importante en la narración. Ni siquiera aparece citado con frecuencia. Solamente su descripción, muy breve, en la primera página, y su destrucción, en medio de una tormenta, al fin de la novela. No hay pues, al parecer, ninguna razón para que encabece la obra. Pero tampoco podemos aceptar, en un escritor como Miró, la frivolidad de un título hueco. Es necesario encontrar su relación con la novela.

Conociendo la afición de Miró por el uso de símbolos, hay que re-

²⁰ Véase mi art. cit. *supra*, nota 8 y también “Amor-falta de amor en la obra de Gabriel Miró”, *Comunidad*, 1972, núm. 37.

²¹ Véase Karen Hornay, *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*, Buenos Aires, 1974, p. 234.

currir al posible significado de "palma"; y precisamente en el mundo y la literatura orientales tiene un fuerte sentido: representa la fecundidad y la renovación de la vida. Tomemos esta imagen como punto de partida.

La mayor parte de la novela transcurre en la incertidumbre; Aurelio no sabe qué sucede en el alma de Luisa y el lector ignora cuál será el desenlace de estos amores. La palmera no ha sufrido alteraciones desde su descripción; se yergue gentilmente.

Pero al fin de la obra los sucesos van a evolucionar. En medio de una tormenta, Aurelio irrumpe en la aparente serenidad de la tertulia de los Castro con "una entrada bíblica, como si descendiera del Sinaí" (p. 197). Desde el ventanal contempla la violenta tempestad y la palma aparece por segunda vez: "la palma del yermo veíase entre resplandores siniestros doblarse como de infortunio humano, y su ramaje se agitaba, se crispaba, se rendía braceando desesperadamente en la soledad" (p. 197).

El espectáculo exalta a Aurelio, que trata de destruir, en un intento final, la frialdad de Luisa. En una escena violenta le describe febrilmente su pasión mientras trata de besarla. Pero la mujer, a la luz de un relámpago más fuerte, aparece "azulada, contraídos de amargura los labios, cerrados los ojos y lágrimas en sus pestañas, consternada, retorcida entre sus brazos" (p. 198). Y en un nuevo relámpago, "Aurelio vio desgarrarse la solitaria palma en la lejanía" (p. 199).

Al día siguiente, "un día gozoso, de magnificencia de sol y de azul", Aurelio espera con ansia ver a Luisa, conocer sus reacciones. Pero no encuentra, sino, de nuevo, la mujer fría, burlona, lejana, que nada parece recordar de la tarde anterior. Y en la desesperación, se hace luz en la mente de Aurelio: "Hace un momento ansiaba rasgar el misterio de su alma. No lo había, Luisa; es que yo me negaba a mirar" (p. 200).

Y mientras los dos contemplan la palmera destruida, Aurelio compara abiertamente a la mujer con el árbol: "Yo —dijo retirándose el artista— he querido en usted a la muerta, la *otra* alma sin abdicaciones, o quizá la de ahora, palma rota, tronchada por sus propias manos, que me traía la dulce evocación de la palma valiente, entera toda" (*loc. cit.*). Y Luisa ve también a la planta como "transformada en mujer; y era ella misma, alumbrada y henchida de amor; más joven; con fe y ansiedad en los ojos" (*ibid.*).

Es decir, las dos imágenes de la palmera, la graciosa planta verde y el árbol destruido, simbolizan las dos personas que laten bajo la forma de Luisa. La primera imagen es la mujer que pudo ser: fresca, auténtica, sin doblegarse a concesiones sociales ("la otra alma sin abdicaciones"); la segunda es la destrucción de todo lo anterior, bajo el peso de exigencias externas, plenamente aceptadas por ella ("la palma rota, tronchada por sus mismas manos").

Al mismo tiempo la doble imagen significa dos formas posibles de vida: la libre de prejuicios o la sometida a ellos. El artista no acepta límites: no puede admitir la sumisión a la mediocridad social, que

equivale a la anulación de los valores humanos; sólo a través de la libertad de sentir, de actuar, se puede lograr la verdadera vida. Así lo afirma en su exaltación: "¡Se aumenta nuestra vida: se es fuego, trueno, noche, o se pierde todo nuestro ser, no se es nada!" (p. 197).

Al no aceptar el amor de Aurelio, basándose, externa y exclusivamente, en una diferencia de edad, Luisa se pliega sumisamente a las más vacías exigencias sociales y se convierte así, de palmera verde y fecunda, en un espectro de árbol.

El artista reconoce que no es posible el término medio: si se hacen algunas concesiones a la vida social mediocre se corre el peligro de que la verdadera vida quede asfixiada por aquella: "Hay una vida muy honda, que no se sabe si es trágica o dichosa, de demonio y de Dios, secreto de vida, olvidada, desconocida, porque vivimos la externa y ruidosa; y en estos momentos padecemos la conmoción y presentimiento de aquella..." (p. 198).

Y Aurelio pide a Luisa, como única posibilidad de salvación, que se separe de las pequeñas y absurdas trabas que la atenazan y vaya tras él en busca de la vida nueva y libre: "¡Sepárate de la vida que nosotros hemos hecho desabrida y pobre!" (p. 198). Pero no; no es posible. Luisa está ya destruida y no puede cambiar. Se ha convertido en el símbolo de la vida que Aurelio-Gabriel rechaza.

Con ello, *La palma rota* vuela a enlazar su significado con el general de la obra de Miró: las instituciones humanas convertidas en trabas para el desarrollo del espíritu y en fuentes de infelicidad (el matrimonio, creado por presiones sociales, siempre equivocado, el hombre, abrumado por el ambiente que lo rodea, atrofiado espiritualmente, y el mundo, en conjunto, como una colección de seres infelices y anquilosados).

Luisa, al doblegarse a la sociedad, se convierte en su símbolo; y así, la retirada final de Aurelio es su último escape a una situación que lo venía cercando y amenazando y a la que, a través de un amor equivocado, estuvo a punto de sucumbir. De esta manera, los dos personajes se convierten en las representaciones de dos formas de vida: la del hombre que se rige a sí mismo y desarrolla la inmensidad de sus posibilidades, y la del hombre amordazado por los convencionalismos, de espaldas a su destino y víctima de una sociedad estática y destructiva.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Universidad Nacional Autónoma de México.